

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE HISTORIA

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO



ELENA AMPARO MENDOZA RIVERA DE REYES

Noviembre, 1977.

DL
T. 1.1

)
Tesis presentada por la autora
previo a obtener el grado de
LICENCIADA EN HISTORIA

Integraron el Comité de Tesis

Lic. Edna Núñez de Rodas - Asesora -

Lic. Roberto Díaz Castillo

Lic. Celso A. Lara F.

DEDICO ESTA TESIS

A LA MEMORIA DE MI PADRE

Cr. Rafael Mendoza Hernández

A MI MADRE

Aurora Rivera Vda. de Mendoza

I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION	1
CAPITULO I	5
ANTECEDENTES HISTORICOS	5
1.1 Desarrollo de la imaginería en España	5
1.2 Imaginería de procedencia hispana en América	7
CAPITULO II	9
DESENVOLVIMIENTO DE LA IMAGINERIA EN LA CIUDAD DE GUATEMALA	9
2.1 Epoca colonial	9
2.2 Epoca independiente, siglo XIX	13
2.2.1 Consideraciones generales	13
2.2.2 Imaginería y Sociedad Económica	14
2.2.3 Imaginería y las "bellas artes" de Guatemala	16
2.2.4 Maestros imagineros y su obra	18
2.2.4.1 Buenaventura Ramírez	18
2.2.4.2 Los maestros Ganuza	19
2.2.4.3 Cirilo Lara	19
2.2.4.4 Pedro Castillo	20
2.3 Epoca independiente, siglo XX	20
2.3.1 Maestros imagineros y sus talleres	23
2.3.1.1 Enrique Acuña Orantes (1876-1946)	23
2.3.1.2 Manuel Antonio Montúfar - Ortega (1877-1930?)	24
2.3.1.3 Julio Dubois (1880-1960)	25
2.3.2 Talleres de la década de 1920	26
2.3.3 Los talleres y su ubicación en la década de 1930	27
2.3.4 Talleres de 1940 en adelante	27
2.3.5 Desarrollo de los talleres	28

	Pág.
CAPITULO III	31
IMAGINERIA CONTEMPORANEA DE LA CIUDAD DE GUATEMALA	31
3.1 Consideraciones generales	31
3.2 Talleres y su ubicación	31
3.3 Las labores de los talleres	33
3.3.1 Los encargos	34
3.3.2 Tipos de imágenes	35
3.3.3 Lugares a los que se destinan las obras	35
3.4 Aspecto colectivo en las labores del taller	36
3.4.1 El aprendizaje	37
3.5 Aspecto físico de los talleres	37
3.6 Equipo de trabajo	38
CAPITULO IV	40
PROCESO TECNICO TRADICIONAL EN LA IMAGINERIA ACTUAL DE LA CIUDAD DE GUATEMALA	40
4.1 Consideraciones generales	40
4.2 Proceso técnico tradicional	41
4.2.1 El proyecto	42
4.2.1.1 Empleo de dibujos y modelación	42
4.2.1.2 Las proporciones y medidas de la imagen	43
4.2.2 La talla	44
4.2.2.1 Selección de materiales para la talla	44
4.2.2.2 Preparación de la madera	46
4.2.2.3 El boceto a lápiz sobre la madera	46
4.2.2.4 El desbaste	47
4.2.2.5 Definición de rasgos y detalles	47
4.2.2.6 El acabado de la talla	47
4.2.2.7 Colocación de ojos	48
4.2.3 El aparejo	48
4.2.3.1 El "encolado"	49
4.2.3.2 El "enyesado"	49
4.2.3.3 El repasado	50

	Pág.
4.2.4 La policromía	51
4.2.4.1 El encarnado	51
4.2.4.2 Pintura sobre el ropaje y complementos	51
4.2.4.3 Recubrimiento de "pañó" sobre el ropaje	54
4.2.4.4 Aplicación de colores metálicos: "El dorado"	55
4.2.4.5 El estofado	57
4.2.4.6 Aplicación de postizos	57
 CAPITULO V	 63
INFLUENCIA DE LA TECNOLOGIA EN LA POLICROMIA DE IMAGENES	63
5.1 Empleo de pinturas preparadas	63
5.2 Pinturas sintéticas aplicadas a soplete	63
5.2.1 El aparejo	64
5.2.2 El encarnado	64
5.2.3 Algunas opiniones de maestros imagineros sobre el empleo de pinturas sintéticas aplicadas a soplete	64
 CONCLUSIONES	 68
 BIBLIOGRAFIA	 73
 APENDICES	 78
1. Encuesta a los imagineros de la ciudad de Guatemala	78
2. Nómina de los imagineros del siglo XX	95
3. Datos biográficos de imagineros contemporáneos de la Ciudad de Guatemala	101

INTRODUCCION

El presente trabajo es un aporte al conocimiento de la imaginería guatemalteca, manifestación artística que se identifica con la escultura religiosa en madera policromada.

Su objetivo principal es el estudio de una tradición que aparenta estar en proceso de desaparición; cómo se ha desenvuelto en la ciudad de Guatemala en el siglo y cuáles han sido los lineamientos generales de su desarrollo histórico y de su técnica tradicional.

Este último aspecto ha sufrido la influencia de la tecnología, - tanto que, en el campo pictórico, nuevos materiales y procedimientos desplazan los utilizados tradicionalmente, en un proceso de adaptación de su labor a las demandas y circunstancias religiosas, económicas y sociales actuales.

Se considera necesario no sólo ahondar el estudio que se ha iniciado en este trabajo, sino también, buscar los medios para salvaguardar esta tradición artesanal que aún conserva su funcionalidad, parael pueblo religioso -como una manifestación de su fe y de su sensibilidad artística- y también para la conservación y restauración de las obras que forman parte de nuestro patrimonio cultural.

Se ha publicado muy poco sobre el desarrollo de la imaginería guatemalteca, tanto de la época colonial como de su desenvolvimiento en el período independiente. Las fuentes bibliográficas accesibles se reducen a Enrique Berlín y su conocido estudio sobre la imaginería colonial y las crónicas de Víctor Miguel Díaz. En estas últimas se consignó una muy útil información sobre la escultura guatemalteca del siglo XIX y 1er. cuarto del presente, proveniente de la tradición oral. A estas fuentes se agregan escasos artículos y crónicas - publicados en periódicos de la época. Así que para seguir el desarrollo de esta manifestación escultórica en el siglo actual, se ha manejado básicamente la información oral proporcionada por imagineros - contemporáneos, fuente que ofrece algunas dificultades para su manejo y que desde luego, sería ideal corroborarla documentalmente si fuera fuera posible.

La investigación de campo se efectuó en un período comprendido

do entre noviembre de 1974 y mayo de 1977. Se entrevistaron 23 imagineros, número que incluye a los propietarios de 17 talleres y otras personas que, aún cuando en la actualidad no poseen taller formal, se dedican ocasionalmente a esta actividad.

Se entrevistó además a otras personas que están vinculadas a la práctica de la imaginería, entre ellas a Alfredo Dubois, hijo del escultor guatemalteco Julio Dubois (1880-1960); Ramiro Araujo, altareño profesional; Pedro Arce y Valladares, artista que ocasionalmente ha practicado la imaginería y es un reconocido coleccionista de obras de arte; y José Luis Alvarez, pintor y restaurador quien también ha practicado la escultura y pintura de imágenes.

Nuestra relación con los maestros imagineros y sus talleres se cionó, inicialmente, a la realización de una encuesta. A través de esta actividad tuvimos acceso a un panorama poco claro que se fue enriqueciendo con el coloquio amistoso con cada uno de los maestros. Sus conocimientos, experiencias y vivencias que proyectaron en frecuentes pláticas, se fueron acumulando poco a poco, se ordenaron, no sin cierta dificultad, y permitieron iniciar el estudio de la manifestación de una excelsa tradición que por varios siglos dió renombre a Guatemala.

Queremos señalar que la imaginería es un arte popular, a través del cual el artesano proyecta en forma modesta y sencilla su creatividad y sensibilidad. Desde su origen medieval esta actividad escultórica se orientó a la elaboración de imágenes, por lo general, a partir de modelos ya existentes: esculturas, pinturas y estampas con personajes identificables por el devoto, valorándose de su labor, sobre todo, la fidelidad hacia el modelo y la maestría técnica de su realización.

Para iniciar el estudio de la imaginería guatemalteca en el presente siglo, ha sido básico establecer sus antecedentes históricos y los lineamientos de su desarrollo. Con tal fin, en la Primera parte nos referimos brevemente a aspectos importantes del desarrollo de la imaginería en España e Hispanoamérica; luego abordamos el desenvolvimiento de la imaginería en la ciudad de Guatemala desde la época colonial hasta el siglo presente. Por razones metodológicas se esta -

blece una división entre las épocas colonial e independiente (siglo XIX y siglo XX) ya que estamos conscientes de que, a pesar de los cambios políticos que marcan dichas etapas, existe una línea de continuidad, pues el contexto ideológico en que se desenvuelve esta tradición no manifiesta alteración significativa.

En la Tercera parte se da un panorama de la situación actual de la imaginería en la Ciudad, señalando aspectos característicos de su desenvolvimiento. En la Cuarta, se describe el proceso técnico tradicional que se practica en los talleres de hoy y en la Quinta se señala la influencia de la tecnología moderna en el proceso técnico pictórico, tal como se lleva a cabo en varios talleres. En el apéndice se incluyen: el formato de la encuesta efectuada; la nómina de los imagineros de la Ciudad en el siglo XX, en la que aparecen los nombres y algunos datos de las personas vinculadas a los talleres conocidos en esta época; y datos biográficos de los imagineros contemporáneos. A estos dos últimos apéndices se remite al lector para mayor información sobre las personas que se nombran a lo largo de esta tesis.

Complementa esta investigación el material fotográfico que fue tomado durante el trabajo de campo efectuado. En él se da a conocer el aspecto físico de los talleres, materiales e instrumentos de trabajo, etapas en el proceso técnico escultórico y pictórico, así como algunas obras en proceso y acabadas. Una selección de este material documental que consta de 120 fotografías será depositado en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, donde podrá ser consultado por las personas que así lo deseen.

Se desea señalar que este estudio no pretende ofrecer información sobre la extracción social de los maestros imagineros contemporáneos ni su inserción en el contexto de la sociedad guatemalteca. Investigación de esta naturaleza se podrá realizar tomando como punto de partida el registro de imagineros que aquí se da a conocer.

Finalmente, se agradece profundamente la colaboración prestada por los maestros imagineros que fueron entrevistados, quienes mostraron gran interés por contribuir a esta investigación. También

se agradece en igual forma a todas las demás personas que hicieron - posible la realización y presentación de esta tesis.

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTORICOS

1.1 Desarrollo de la imaginería en España

La imaginería española tiene su punto de partida en la escultura cristiana medieval, en una época en que esta actividad artística -- fue impulsada por las órdenes monásticas, que vieron en las imágenes-- el más poderoso auxiliar para la transmisión de los principios y ense-- ñanzas del Cristianismo.

Las imágenes europeas del medioevo, conocidas, son numerosas; advirtiéndose en ellas la influencia del manuscrito iluminado, del dra-- ma litúrgico, de la escultura monumental de fachadas e interiores de los templos y de la escultura mobiliar; éstas muestran tipos iconográfi-- cos regionales, así como un enriquecimiento logrado a través del in-- tercambio cultural, comercial y religioso.

Entre las influencias extranjeras que nutren esa manifestación -- artística española, en las postrimerías de la mencionada época --duran-- te los siglos XIV y XV--, se han señalado la alemana y la borgonona, -- esta última reforzando la inclinación del imaginero local por el color y el brillo de los oros. Además no puede dejarse a un lado la heren-- cia islámica, con la que se han relacionado aspectos técnicos de la -- imaginería.

Y en el siglo XVI es notoria la influencia de las formas del Re-- nacimiento italiano, tanto de las manifestaciones escultóricas en már-- mol como las de madera policromada.

Durante este último siglo la imaginería española es impulsada, -- particularmente, por la difusión religiosa que sigue a la reconquista -- de Granada y la conquista del Nuevo Mundo y que coincide con el -- auge económico resultante del nuevo período de expansión.

El notable desarrollo que adquiere esta manifestación en la se-- gunda mitad del siglo XVI y durante el siguiente --no sólo en la Penín-- sula, sino también en sus colonias de ultramar-- es inseparable de otro

factor: el movimiento de la Contra-reforma, cuya bandera enarbola - España a la cabeza de las demás naciones de Europa. Es entonces, - cuando el culto de las imágenes recibe un nuevo impulso al emanar - del Concilio de Trento, en el año 1563, la recomendación de que es - cosa buena y útil la invocación personal de los santos y el culto a -- sus reliquias e imágenes. Al legitimarse las ceremonias de homenaje, tales como las procesiones, se abren nuevos horizontes a la imagine - ría, ya que estos espectáculos de sabor popular se arraigan hondamen - te en los españoles e iberoamericanos de todos los estratos sociales. --

De Sevilla y Granada, en Andalucía; de Valladolid y Burgos, en Castilla y de otros focos como Galicia y Murcia, emana una impor - tante producción de imágenes de gran calidad artística.

Este particular despliegue de creatividad en la imaginería hispa - na, responde no sólo a la ferviente religiosidad imperante en esa épo - ca, sino muy particularmente a la necesidad de renovar y crear nue - vos tipos iconográficos tendientes a fortalecer la fe de acuerdo con - el papel que juegan las imágenes en la mencionada lucha religiosa. - Es entonces cuando, empleando un lenguaje expresivo que se ha de - nominado "Barroco", vírgenes "purísimas", santos y místicos recién - canonizados, escenas de la pasión para la liturgia procesional y otras imágenes son tratadas con un realismo acentuado que llega a favore - cer el empleo de aditamentos postizos tales como ojos, lágrimas, ca - belleras e indumentaria.

A medida que avanza el siglo XVIII, se va agotando el ímpetu - creativo y la considerable actividad de las diversas escuelas que tu - vieron tanto auge en la centuria anterior. En esta época se hace no - tar la influencia de las corrientes clasicistas cortesanas francesas e - italianas, que penetran a través de las academias oficiales, las que - por su orientación profana no favorecen el cultivo de la imaginería - tradicional. Se ha señalado esto último como factor adverso al de - desenvolvimiento de esta manifestación; pero es necesario agregar que, evidentemente, la coyuntura ideológica y económica había variado - hacia entonces.

Sánchez Mesa señala que en este último siglo la importancia y el número de los grandes maestros paulatinamente disminuye y, poco a poco, la repetición de modelos hace caer a la imaginería en ama -

neramientos o en excesivas concesiones a lo popular y falta de valores puramente artísticos¹.

A partir del siglo XIX, la imaginería, como otras tradiciones populares, inicia una acentuada decadencia; señalándose como factor determinante la competencia que trae consigo la industrialización de imágenes en yeso y pasta que ha venido desplazando la antigua imaginería.

II.2 Imaginería de Procedencia hispana en América

En Hispanoamérica, la religión católica se difunde intensa y ampliamente a partir de la Conquista. Las devociones españolas llegan juntamente con los conquistadores, quienes son los portadores de los primeros objetos de arte religioso.

Tanto para el culto de un selecto repertorio de imágenes que se impone dentro del programa de incorporación del indígena y mestizo a la cultura europea; como, para satisfacer las necesidades religiosas de los propios colonizadores, se hace necesaria la presencia de imágenes. Ante la imposibilidad de depender exclusivamente de los talleres peninsulares, con los recursos al alcance se gestiona una manifestación local, en la que participan, inicialmente, algunos religiosos, quienes, interesados en servirse de la mano de obra disponible, dan al indígena la oportunidad de colaborar en la tarea. Y al intermezclar dos diferentes tradiciones escultóricas y pictóricas, en un proceso denominado mestizaje, las manifestaciones de imaginería hispanoamericana van adquiriendo personalidad propia.

Durante el siglo XVI la importación de esculturas, particularmente de los talleres sevillanos, es una práctica frecuente; a la que se une la obra de artistas peninsulares que emigran, o bien, llegan de paso a trabajar a diversas colonias del Nuevo Mundo. Mientras tanto, surgen focos locales que cobran importancia como las ciudades de Guatemala, Quito, México y Lima, donde se desarrolló la imaginería siguiendo los lineamientos de la manifestación hispana. De esta última experimenta un considerable y constante influjo a través, no sólo de la obra que contemporáneamente se da en la península, sino también de la variada gama de manifestaciones de escultura y pintura de épocas anteriores que se difunde particularmen-

te a través del grabado.

Estudios realizados sobre la imaginería colonial en Hispanoamérica revelan influencias de escultores de Andalucía, particularmente de la escuela Sevillana. Y, si bien la escultura andaluza juega un papel muy importante en la tradición hispanoamericana, en la actualidad, es motivo de estudio particular la influencia de esta última en la española, ya que la transmigración de las obras en algunos casos trasciende el Continente. Esta transmigración de obras es, para el investigador dominicano Emilio Rodríguez Demorizi, el primer signo de la madurez artística del arte hispanoamericano colonial². Tal es el caso de la -- pintura y escultura de Quito que se difunde desde México hasta Chile; obras de México que llegan a la América del Sur; y como se verá en el capítulo siguiente, obras de imaginería guatemalteca trascienden el ámbito del Reino de Guatemala, estableciéndose en estos casos una influencia recíproca entre las diversas tradiciones locales que aún debe ser estudiada.

NOTAS

- 1) Domingo Sánchez-Meza Martín. Técnica de la escultura policromada granadina (Granada: 1971) p. 213.
- 2) Emilio Rodríguez Demorizi. España y los comienzos de la pintura y la escultura en América. (Madrid: 1966) p. 57.

CAPITULO II

DESENVOLVIMIENTO DE LA IMAGINERIA EN LA CIUDAD DE GUATEMALA

2.1 Epoca colonial

Entre los importantes focos de imaginería que se desarrollan en -- Hispanoamérica a raíz de la colonización española, se ha señalado a la ciudad de Guatemala, capital del Reino del mismo nombre, de donde emanó una importante producción artística que llena parte de las -- necesidades del culto religioso dentro de los límites de aquella jurisdicción y aún fuera de ésta.

Como ha señalado el Dr. Berlin, desde el siglo XVI hasta fines -- de la dominación española, la capital proveyó no sólo obras escultóricas, sino también, artistas ambulantes que penetraron a las provincias de la Capitanía General y quienes, con mucha probabilidad fundaron pequeños grupos locales en las ciudades que mantenían contacto con -- las corrientes artísticas metropolitanas¹.

A esta manifestación provinciana se debe agregar la imaginería de acentuado carácter popular, que proviene de artistas -- que se asocian a pueblos predominantemente indígenas -- que no tienen una relación directa con los talleres metropolitanos y cuya obra, si bien revela una falta de preocupación por seguir prototipos ideales y lograr un refinamiento técnico, tiene un desarrollo paralelo que merece un estudio particular.

La ciudad de Guatemala, desde sus inicios, se perfila como el -- más importante centro manufacturero del Reino y en ella las artes y -- artesanías de procedencia hispana se desarrollan siguiendo los lineamientos de la organización gremial española, bajo la autoridad y protección del Ayuntamiento y del Superior Gobierno.

En el desenvolvimiento inicial de la imaginería guatemalteca -- se ha señalado la labor de artistas de extracción religiosa y la participación de algunos indígenas cuya habilidad fue reconocida por los propios peninsulares y, ya consolidada la primera etapa de la coloni-

zación, es importante el papel que juega la presencia de artistas seculares españoles que establecen sus talleres en la Ciudad. En estos talleres no sólo se lleva a cabo una producción que se adecúa a las necesidades y recursos locales, sino también se forman las primeras generaciones de imagineros, con la participación de individuos de arraigo permanente pertenecientes a los diversos grupos étnicos: criollos, indígenas, mestizos, negros y pardos,

Como ha indicado Berlín, es lícito afirmar que ya en la segunda mitad del siglo XVI existía una buena escuela de escultura en Guatemala, a la que a partir de la antepenúltima década de dicho siglo se pueden asociar con fechas precisas algunos nombres de escultores. Los primeros eran oriundos de España y, con el correr del tiempo, se encuentran criollos cuya ascendencia peninsular a veces todavía puede descubrirse; algunos vinieron de diversas ciudades del Nuevo Mundo y otros son netamente mestizos².

Según opinión de Angulo Iniguez, la escuela de imaginería guatemalteca probablemente no alcanza su plena personalidad hasta la época barroca y quizás hasta el siglo XVIII, si bien, existen obras y artistas importantes anteriores³.

Desde la segunda mitad del siglo XVI se conoce de la exportación de imágenes de talleres capitalinos, cuya producción alcanza en los siglos siguientes un notable aprecio, que trasciende las fronteras del Reino de Guatemala. A principios del siglo XIX, en las postrimerías de la época colonial, el cronista Juarros señala que las obras de los escultores "son muy solicitadas no sólo en este reino, sino en el mexicano y algunas que han llegado a Europa han sido muy celebradas y aplaudidas"⁴.

Cabe mencionar que entre las características de la imaginería guatemalteca se ha resaltado la belleza y brillantez de su policromía, particularmente la calidad de los encarnados y los estofados⁵.

En relación al desenvolvimiento de la imaginería, durante la época colonial, no se tiene un estudio completo. Es posible que esta actividad escultórica haya alcanzado su mayor florecimiento durante el siglo anterior al traslado de la ciudad capital del Valle de -

Panchoy al de la Ermita, ya que es en el antiguo asentamiento donde las artes y artesanías alcanzan su máximo desarrollo, auge y prosperidad según ha señalado el historiador Héctor Humberto Samayoa-Guevara⁶.

La desorganización gremial y el traslado de la Ciudad debieron afectar el funcionamiento de los talleres y la producción de los mismos, provocando el ausentismo de oficiales, quienes abandonaron sus oficios para dedicarse en muchos casos a trabajar como peones y albañiles sin autorización legal⁷.

El traslado parcial de la población determinó el desarrollo de dos focos de producción de imaginería; la Antigua Guatemala y la Guatemala de la Asunción, los que evolucionan hasta el presente en forma independiente y cuyo desarrollo debe ser motivo de estudios específicos.

En las últimas décadas del siglo XVIII, la desorganización en que se encontraban las tradicionales actividades artísticas y artesanales, fue motivo de preocupación, tanto para las autoridades civiles, como para el núcleo de personas "ilustradas", que constituyeron la Sociedad Económica de Amigos del País, fundada en 1794. Lo anterior se refleja en el siguiente párrafo escrito por el Fiscal Bataller en el año de 1795:

"Una es que entre los demás cuidados y objetos de la Sociedad (Económica) fuese precisamente uno el arreglo de los Oficios. Ninguno está formalmente por Gremios: Los más, no tienen Ordenanzas: Los que las tienen son llenas de defectos, y sobre todo sin observancia, cualquiera es maestro, y sin haber aprendiz ni oficial: Los jornaleros de estos últimos están sobre el pie de que con un día que trabajen ganan para estar holgados, y picardeando cuatro: Los Maestros se aburren, las obras salen caras: Las gentes se retraen de emprenderlas, falta el trabajo y es otra nueva causa del ocio Universal y de los vicios que son consiguientes a él. El artículo de los aprendices tan esencial en todos los Oficios está aquí enteramente desatendido y sin uso alguno"⁸.

Y, no obstante que como ha señalado Berlin en los círculos aca

démicos los artistas y arquitectos tradicionales "quedaron a un segundo término y vistos con paternal tutelaje"⁹, el interés por el desarrollo del arte en general, y por ende, de la tradición escultórica tan arraigada en Guatemala, se proyectó a través de la mencionada Sociedad y su Escuela de Dibujo, la cual, fundada en 1797, logró sobrevivir a la clausura temporal de la Sociedad dos años más tarde. Por medio de dicha institución se trató de incorporar la formación académica al aprendizaje tradicional en el taller y se estimuló al artista mediante las exposiciones y concursos que se organizaron en su seno periódicamente. En los inicios del siglo XIX, vinculados a la actividad de la Escuela, aparecen algunos nombres de imagineros. En vista de que en dicho centro docente se impulsa la tendencia Neoclásica, que como estilo de moda se impuso también a la imaginería, se debe tomar en cuenta la labor de esta institución en la difusión de dicho lenguaje artístico.

Durante las dos décadas anteriores a la separación política del Reino de Guatemala de España, es probable que hayan incidido en el desarrollo de la imaginería los efectos, no sólo del liberalismo económico desfavorable a la institución gremial suprimida en 1813, sino también, la situación político-económica inestable que se vivió en todo el imperio colonial. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la construcción de templos se mantuvo activa, particularmente en la Capital que estaba en proceso de construcción, y habrá que asociar parte de la producción de los talleres a las nuevas iglesias que complementaron su repertorio de imágenes según el gusto de moda, el Neoclasicismo.

NOTAS

- 1) Hoinrich Berlin. Historia de la imaginería colonial en Guatemala (Guatemala: 1952) p.85
- 2) Ibid. p. 19
- 3) Diego Angulo Iniguez. Historia del arte hispanoamericano (Barcelona: 1950) p. 292.

- 4) Citado en Angulo Iñiguez, Ibid.
- 5) Dos aspectos de la policromía en las imágenes. El encamado consiste en la pintura de las partes visibles de la piel ("carnes", de -- donde viene dicha palabra); el estofado, en la imitación de telas bordadas con relieves (estofados con algodón) en las que se emplean hilos de oro y plata. Mayor información al respecto en el capítulo que trata el proceso técnico de la imaginería.
- 6) Héctor Humberto Samayoa Guevara. Los gremios de la Ciudad de Guatemala (1524-1821) (Guatemala: 1962) p.36
- 7) Ibid, pp. 49 y 50.
- 8) Citado en, Ibid., pp. 55 y 56.
- 9) Berlin, op. cit., p. 42

2.2 Epoca independiente, siglo XIX

2.2.1 Consideraciones generales

No obstante las vicisitudes políticas, económicas y sociales que acompañan y siguen a la separación del Reino de Guatemala del dominio español, la imaginería guatemalteca continúa desarrollándose durante todo el siglo XIX en sus dos focos principales: la Antigua-Guatemala y la Nueva Guatemala de la Asunción, aún cuando probablemente, ya no con el auge y prosperidad que logró en los dos siglos anteriores.

De su desenvolvimiento en esta segunda época no se conoce ningún estudio. Sin embargo, se han localizado algunos datos en periódicos y crónicas de la época, y otros más que provienen de la tradición oral. Con ellos se ha tratado de señalar algunos aspectos de su desarrollo, que por lo pronto puedan servir de enlace entre las manifestaciones coloniales y las recientes.

Una importante fuente de información sobre la imaginería-

de esta época, particularmente de finales del siglo XIX y primer tercio del presente, son los artículos de Víctor Miguel Díaz que fueron publicados en los periódicos "Diario de Centroamérica" y "El Imparcial". Los que aparecieron en el folletín del primero, integraron su libro Las Bellas Artes en Guatemala. En estas publicaciones se salvaguardaron datos de la tradición oral que, con el tiempo, tienden a perderse. Aún los imagineros contemporáneos de mayor edad, que -- fueron entrevistados con motivo de la presente investigación, poseen muy escasa información sobre el desarrollo de los talleres de imagin^{er}ía que funcionaron el siglo anterior y principios del presente.

2.2.2 Imaginería y Sociedad Económica

En la mayor parte de la época que se considera, el desarrollo de las artes sigue vinculado a la Sociedad Económica, particularmente en su última época, de 1840 a 1881.

Así lo señala José Martí, al referirse a las manifestaciones artísticas en Guatemala por el año de 1877, época en que reside en la ciudad de Guatemala.

"Artes y Sociedad Económica van aparejadas.... Quién socorrió con más amor a Buenaventura Ramírez, aquel escultor reputadísimo, a quién venían a conocer y pedían obras de las repúblicas vecinas, de la opulenta Habana, de España la artística?"².

Martí se refería a un importante imaginero que llegó a dirigir el Taller de Escultura que auspició dicha Sociedad.

En las crónicas e informes que la Sociedad publica en la Gaceta de Guatemala, después de su restablecimiento en 1840, se proyecta el interés de dicha institución por el desarrollo de la tradición escultórica. Al respecto, el 11 de noviembre de 1822 aparece el siguiente comentario:

"La Junta de Gobierno de la Sociedad Económica de Amigos -- del País, a pesar de los cortos recursos de que puede disponer, -- ha procurado llenar su objeto protegiendo las artes y premiando a los artistas que se distinguen. Ha restablecido la escuela de dibujo.....

"La Escultura que ha estado desde hace varios años en una decadencia lamentable, la Sociedad la está reorganizando; y a su celo es debido que algunos jóvenes de gran disposición, pero sin recursos para progresar en su oficio, se tengan en el día una subsistencia y los útiles necesarios, costeados por la misma sociedad; para perfeccionar su oficio".³

Veintisiete años más tarde, en un informe presentado a la Junta de Gobierno de la Sociedad Económica por la Comisión Organizadora de la Exhibición Nacional de 1868, en relación a la premiación de dicho evento, aparecen las siguientes propuestas que patentizan el interés de la Sociedad por la superación y estímulo del arte popular: "...obsequiar a los maestros artesanos que reciban algunas medallas con un rótulo de honor para el frontispicio de sus talleres, cuyo rótulo contenga el facsímil de la medalla con espresión (sic) de su clase, el año de su concesión y el nombre del favorecido..." Y, "atendiendo a la posición social y al grado de ilustración relativa de algunos exponentes", se propone: "recompensar a unos pocos artesanos pobres con útiles de su profesión a materiales de su industria".

Asimismo esta comisión "manifiesta el deseo de que se establezca algún día, bajo el patrocinio de la Sociedad Económica una escuela pública y gratuita para Maestros artesanos, escuela donde cada cual pueda perfeccionarse con las sublimes teorías de la ciencia, penetrar los secretos del arte y aplicándoles con propiedad y acierto, encumbrar en su más alto grado la perfección de la industria guatemalteca".⁴

A las medidas proteccionistas encaminadas a la formación y superación de los imagineros, que se han señalado en los párrafos anteriores, se debe agregar la existencia de un taller de escultura probablemente en el seno de la escuela de Dibujo de la Sociedad Económica⁽⁵⁾. A dicho taller se vincula el maestro Buenaventura Ramírez⁶, quien en el año de 1856 aparece como maestro del mismo⁽⁷⁾.

Es probable que el mencionado taller haya funcionado varios años, aún cuando las intensiones de la Sociedad dirigidas al restablecimiento de la tradición escultórica no tuvieron una respuesta inmediata, como se nota en el siguiente comentario que aparece en el informe sobre los resultados de la Exposición Nacional de 1868:

"Es de sentirse que la escultura vaya decayendo en Guatemala y que no se encuentran discípulos para la Escuela de la Sociedad, - precisamente por haberse requerido establecer un método artístico y gradual, como debe ser"⁸.

2.2.3 La imaginería y las "bellas artes" de Guatemala

Durante el siglo XIX y primeras décadas del presente, algunas - obras de imaginería formaron parte de exhibiciones de carácter local e internacional en calidad de representativas de las "bellas artes" guatemaltecas.

A la Exposición Universal de Francia de 1855 el Gobierno de - Guatemala, por intermedio de la Sociedad Económica, envió dentro del renglón de "bellas Artes", las siguientes imágenes:

"Una imagen de Cristo crucificado en agonía, en cedro; por el maestro Ventura Ramírez de Guatemala.

Otra id. de palo de naranjo, presenta a Jesucristo muerto. Encarnadas por el Maestro Pedro Gallardo, las dos con coronas de plata. Un misterio de nacimiento de Jesús en cedro duro por el maestro Gabriel Monterroso, con buey y mula.

Un Santo Cristo hechura antigua, con cruz incrustada de blanco y carey, y cantonera de plata. Una virgen del Apocalipsis con el niño en los brazos trabajada en raíz de cedro por el - - maestro Gervasio Cuellar, de Guatemala. Un pastor, escultura fina, Dos indios, id. id."⁹.

Y en relación a las dos esculturas de Ventura Ramírez y Pedro Gallardo, que encabezan la lista anterior, la Comisión de la Exposición Universal, en una carta dirigida al Ministerio de Gobernación francés, expresa los deseos de la Sociedad Económica "de obsequiar a S. M. la Emperatriz francesa uno de estos dos crucifijos a nombre del Pueblo Guatemalteco". No obstante, se señala en dicha carta que: "La Sociedad habría deseado que fuesen de - más mérito por que se trabajan aún con más perfección, pero así - como otras cosas el tiempo reducido no ha permitido más y estas-

esculturas se han fabricado en solo diez días, cada una de ellas. Sin embargo, es muy antiguo el aprecio que se hace de este trabajo y -- Guatemala como es sabido sostenía un comercio regular en este ramo¹⁰.

Por otra parte, en el mencionado informe sobre los resultados -- de la Exposición Nacional de 1868, se señala que "entre las pocas -- esculturas se hace notar un medio relieve de mucho mérito ejecutado en madera por Santiago Ordóñez de la Antigua Guatemala y donado por Esteban Arias; y dos estatuas pequeñas del maestro Santiago Ganuza¹¹ estofadas hábilmente por Felipe Caballeros, los escultores Ganuza y Ordóñez merecen una medalla de segunda clase, lo mismo -- que el estofador Caballeros"¹².

También se han encontrado otras referencias a la participación de la imaginería guatemalteca en certámenes internacionales de finales de siglo pasado y primeras décadas del presente. Díaz señala -- que en las postrimerías del siglo pasado Juan Ganuza "envió imágenes grandes a exposiciones internacionales obteniendo diplomas y medallas de oro"¹³. Menciona, además, que Pedro Castillo fue premiado en certámenes internacionales, haciéndose acreedor de un diploma del Cuerpo directivo de la Exposición Universal de Bellas Artes -- del Vaticano¹⁴.

No obstante el reconocimiento brindado a algunas obras de -- imaginería, como muestras representativas de una importante tradición artística de Guatemala, resulta significativo que, a finales del siglo, después de la fuerte incidencia de la tradición académica neoclásica, a través de la presencia de un grupo de escultores extranjeros contratados por el Gobierno del Presidente Reyna Barrios -- con motivo de la realización de varias obras arquitectónicas y urbanísticas -- en el Catálogo de la Exposición Centroamerica e Internacional verificada en la ciudad de Guatemala en 1897, entre el grupo de obras -- correspondientes a las "bellas artes", las manifestaciones artísticas -- tradicionales ocupan un lugar secundario. La casi totalidad de las -- obras que aparecen anotadas en el Catálogo se relacionan con el arte académico. Entre los escultores premiados con "diplomas de medalla de oro", destacan los maestros extranjeros presentes en Guatemala: Tomás Mur Lapeyrade, laureado con Diploma de Gran Premio por

su Monumento a Colón, en bronce, erigido entonces en el Parque - Central de la Ciudad; Francisco Durini; Desiderio Scotti y Santiago González¹⁵.

2.2.4 Maestros imagineros y su obra

Se citan a continuación algunos datos sobre maestros imagineros de la ciudad de Guatemala que, en la época que se está considerando, alcanzaron un público reconocimiento por su obra. La información que hasta el momento se ha encontrado es escasa y, en algunos casos, sólo se consignan los nombres de algunas personas, cuya obra deberá establecerse en un estudio específico sobre el desarrollo de la imaginería guatemalteca en este período.

2.2.4.1 Buenaventura Ramírez

Conocido como Ventura Ramírez. Trabaja hacia mediados del siglo XIX. Víctor Miguel Díaz se refiere a él como "el príncipe de los escultores de la Nueva Guatemala". Señala que es una gloria de esta ciudad y que sus mejores obras fueron vendidas a buen precio y llevadas a México y a la América del Sur. Y agrega que "fue justamente apreciado por la Sociedad de Guatemala y por la benemérita agrupación Económica de Guatemala, en cuyo seno lo premiaron con medallas de oro y diplomas".¹⁶ Hacia la década de 1860 se asocia al Taller de Escultura de la Sociedad Económica, probablemente en el seno de la Escuela de Dibujo de dicha institución.

En una crónica de 1855, sobre las festividades de la Virgen de Concepción de la Catedral de la Nueva Guatemala, se refieren a Ramírez como el "hábil estatuario" autor de la imagen procesional festejada, "uno de los pocos que han quedado para sostener el renombre de Guatemala y que adquirió en otro tiempo por sus bellas esculturas"¹⁷.

Asimismo, José Martí, en su obra Guatemala, da testimonio del aprecio que se tuvo a su obra fuera del país:

"A bien que yo vi en París disputarse reñidamente una Concep-

ción menuda, de Ramírez. Está contenta la virgen madre; su ropaje - azul ondula airoso, su cuerpo esbelto plégase a modo de arcángel que asciende. Y de Ramírez ni el nombre sabían. El así honrado, moría - en tanto en su patria, tan próspera y tan agradecida, en terrible pobreza"18.

Díaz señala que murió en el año de 1874 y lo sepultaron en uno de los muros del templo de Santa Teresa.

Se le atribuyen varias obras que se veneran en iglesias de la ciudad de Guatemala, entre ellas, además de la mencionada Virgen de Concepción de la Catedral¹⁹, la Inmaculada de la Iglesia de la Merced, otra de igual advocación de la Iglesia de Capuchinas²⁰. Además se mencionan los relieves en estuco de los cuatro evangelistas que figuran en las pechinas de las cúpulas de la Catedral y de la iglesia de la Recolección²¹.

2.2.4.2 Los maestros Ganuza

Santiago Ganuza y sus hijos Mariano y Juan del mismo apellido fueron conocidos escultores de la segunda mitad del siglo pasado.

Santiago Ganuza se ha mencionado en relación a la Exposición Nacional de 1868 en la que presenta dos imágenes pequeñas esculpidas por Felipe Caballeros, ambos maestros fueron premiados con medalla de segunda clase²². A él se atribuye la Dolorosa de la Catedral de Guatemala en la que "se inspiró el artista al hacerla en la admirable Virgen Dolorosa del templo de la Merced"²³.

Por otra parte, a Mariano Ganuza se le atribuye la Virgen de Lourdes del Sagrario de la Catedral, terminada en 1878 por encargo del filarmónico José María Lara Quiñónez; compartió su gloria el artista Paulino Ceballos, haciendo el encarnado de la imagen, en los días cuando comenzaba el maestro Ganuza a conquistar fama por la diversidad de esculturas que de su taller salían rumbo a distintas poblaciones de Centro América²⁴.

Juan Ganuza también se relaciona con un taller de importancia. En la tradición oral se recuerda que trabajaba con unos 12 ayu-

dantes que le contribuían en el pulido de sus imágenes²⁵. De su taller salieron trabajos de escultura destinados al exterior y varias de sus mejores obras obtuvieron medalla de oro y diploma en exposiciones de París. Al Pontífice León XII el escultor obsequió un cristo admirable²⁶.

A este último maestro se le atribuyen algunas imágenes, entre éstas, Santa Isabel Reina de Hungría de la Iglesia de San Francisco de la ciudad de Guatemala²⁷, la Virgen de los Pobres y el Corazón de Jesús de la misma iglesia, la Virgen de Concepción de la Recolectión²⁸, la Virgen de Guadalupe que sale en procesión del Santuario del mismo nombre; el Corazón de Jesús de Santo Domingo; Virgen de Candelaria de la Recolectión, San José de San Agustín, Dolorosa y un Niño Dios de la Capilla del Señor de las Misericordias.

2.2.4.3 Cirilo Lara

Escultor que trabaja la madera y también la piedra en la segunda mitad del siglo. Díaz menciona un admirable Cristo Crucificado que le encomendó el artista Rafael Beltranena, en madera de naranjo de unas 8 pulgadas. Ampliamente conocido por sus Cuatro Evangelistas que se colocaron en el atrio de Catedral y que permanecieron allí por, aproximadamente, 40 años, hasta que fueron derribados por el terremoto de 1917-18²⁹.

2.2.4.4 Pedro Castillo

Su obra corresponde a la segunda mitad del siglo anterior y primeros años del presente. Sus trabajos tuvieron amplia aceptación en Centro América. Fue premiado en certámenes internacionales, mencionándose, entre las distinciones de que fue objeto, un diploma del Cuerpo Directivo de la Exposición Universal de Bellas Artes del Vaticano que ya mencionamos³⁰.

Especialista en Cristos de pequeñas dimensiones, uno de ellos fue premiado en la Exposición Internacional de París de 1889³¹.

A finales del siglo y principios del presente, en la ciudad de

Guatemala, se menciona la actividad de otros imagineros entre ellos, Juan Huart, escultor y encarnador que también practicó la escultura en mármol; Rafaél Sánchez, Pedro Gallardo, estos dos últimos señalados por Díaz "entre los últimos y buenos escultores que hemos tenido"³². Además de los pintores Paulino Ceballos, Sinforoso Caballeros, Felix Rogel, Alfredo García, el escultor José María Larrave y el dorador Presbítero Arcadio Escobar y Escobar.

NOTAS

- 1) Víctor Miguel Díaz. Las Bellas Artes en Guatemala (Guatemala: 1934).
- 2) José Martí, Guatemala (Guatemala: 1952) pp. 71 y 72.
- 3) Gaceta de Guatemala. 11 de noviembre de 1824, p. 307
- 4) Gaceta de Guatemala. 4 de mayo de 1869, p. 3.
- 5) Díaz se refiere a la Escuela de Escultura cuyo taller dirigió Ventura Ramírez (Díaz, Las Bellas Artes, p. 374). Se deberá establecer si se llegó a fundar una institución diferente o si se trata de un taller vinculado a la Escuela de Dibujo.
- 6) Mayor información sobre el maestro Ramírez en la página 19.
- 7) "Guía de Forasteros en Guatemala para el año bisiesto 1856" -- (Guatemala: 1856) p. 41.
- 8) Gaceta de Guatemala. 22 de mayo de 1869, p. 3.
- 9) Gaceta de Guatemala. Suplemento 69, 25 de julio de 1855, p. 3.
- 10) Gaceta de Guatemala. Suplemento 68, 25 de julio de 1855, p. 2.
- 11) Mayor información sobre este maestro en la página 19.
- 12) Gaceta de Guatemala, 22 de mayo de 1869, p. 3.

- 13) Víctor Miguel Díaz, "Las Bellas Artes en Guatemala. Apuntes para la Historia de la Escultura", en El Imparcial, 5 de febrero de 1927.
- 14) Díaz, Las Bellas Artes, p. 489.
- 15) Citado en Josefina de los Angeles Rodríguez Alonso. "El arte durante la época del Presidente José María Reyna Barrios", en Alfredo Batres et. al, "El arte en Guatemala desde la Independencia hasta la época actual" (Guatemala: 1973).
- 16) Díaz, Las Bellas Artes. p. 285.
- 17) Gaceta de Guatemala. 27 de julio de 1855, p. 2.
- 18) Martí, op. cit. p. 76.
- 19) Díaz menciona que esta imagen fue mandada a esculpir en el año 1852 por los señores Presbíteros Espinosa y que fue llamada popularmente "de las Espinosas". (Díaz, Las Bellas Artes.- p. 186).
- 20) Informó el Señor Ramiro Araujo, altarero de profesión de la - Ciudad de Guatemala.
- 21) Díaz, op. cit., pp. 181, 331.
- 22) Gaceta de Guatemala. 22 de mayo de 1869, p. 3.
- 23) Díaz, Las Bellas Artes. p. 184.
- 24) Ibid. p. 188.
- 25) Informó el imaginero contemporáneo Huberto Solís.
- 26) Díaz, op. cit., p. 488.
- 27) Informó el imaginero contemporáneo Ramón Garrido Pineda.

28) Informó el Lic. Gonzalo Mejía, conocedor y estudioso del folclore religioso de Guatemala.

29) Díaz, op. cit., p. 489.

30) Ibid.

31) Informó el imaginero contemporáneo Ramón Garrido Pineda.

32) Díaz, Ibid.

2.3 Epoca Independiente, Siglo XX

2.3.1 Maestros imagineros y sus talleres

Los maestros Pedro Castillo, Narciso Castillo Sáenz, Paulino - Ceballos, Cipriano Dardón y el presbítero Arcadio Escobar y Escobar - conocido como "Padre Escobar" - se asocian a las dos primeras décadas de este siglo, últimos años de su actividad artesanal iniciada en el siglo anterior. Con ellos se relacionan los más conocidos imagineros de la primera mitad del siglo XX, entre los que se cuentan el pintor y dorador Enrique Acuña Orantes (1876-1946), el pintor y escultor Manuel Antonio Montúfar Ortega (1877-1930) y el escultor Julio Dubois (1880-1960), con los que a su vez se vincula la mayoría de exponentes contemporáneos de la tradición colonial de la Ciudad de Guatemala.

Los tres maestros anteriores complementan su aprendizaje tradicional con conocimientos académicos de dibujo y pintura y modelación.

2.3.1.1 Enrique Acuña Orantes (1876-1946)

El maestro Acuña, aparece vinculado a Narciso Castillo Sáenz en el arte del estofado y al presbítero José Arcadio Escobar y Escobar en el arte del dorado¹.

Asistió a la Escuela Nacional de Bellas Artes que funcionó de

1892 a 1897, donde aprendió dibujo y pintura, conocimientos que compartió con un grupo de jóvenes que lo visitaba asiduamente en su taller, entre los que se cuentan varios que se dedicaron a la imaginaria tradicional: los maestros Montúfar y Dubois; los hermanos Augusto Solís (1901-1926), y Huberto Solís S. (1899) y también los hermanos Esteban Rojas (1898) y Santiago Rojas (1902).

En su taller trabajaron los escultores Manuel Barillas Nisthal y José Luis Dominguez, y los pintores y doradores Manuel Valdez (1904-) y Francisco Zeballos (1900-).

Entre las obras que salieron de dicho taller se cuentan: el Santo Cura de Ars de la Catedral de la Ciudad de Guatemala y San Juan Bosco de la Iglesia de Santa Clara².

El último trabajo del maestro Acuña, fue el dorado y estofado de la Virgen de Guadalupe, titular del Santuario del mismo nombre, el cual concluyó poco antes de morir.

Su taller fue uno de los últimos donde se preparaban algunos pigmentos así como albayalde.³

En el campo del arte académico este maestro destacó como pintor y retratista, siendo maestro de la Escuela de Bellas Artes de 1928 a 1946.

2.3.1.2 Manuel Antonio Montúfar Ortega (1877-1930?)

Aparece junto con Acuña y Dubois entre un grupo de jóvenes que se interesan por aprender el dorado en el taller del Padre Escobar. En el taller del maestro Montúfar que se ubicó en la 5a. calle entre 8a. y 9a. avenidas se practicaron tanto la escultura como la pintura, siendo esta última su especialidad, particularmente en lo que respecta al estofado de imágenes. En el mismo también se acostumbó preparar albayalde y algunos pigmentos.

Se relacionan con su taller varios descendientes suyos, entre ellos sus hijos; Manuel Montúfar y Antonio Montúfar (1907-), su yerno Guillermo Cruz, sus nietos José Luis Cruz Montúfar (1919-)

y Marco Antonio Montúfar (1925-), así como otros maestros que trabajaron como operarios, entre ellos: Román Garrido Pineda (1885-), Alberto Chacón C. (1909-) y, además, Manuel Valdéz (1909-) quien fue aprendiz de dicho taller.

2.3.1.3 Julio Dubois (1880-1960)

El maestro Dubois se relaciona junto con Acuña y Montúfar, -- con el taller del "Padre Escobar" y además con el de Cipriano Dar-- dón. En el campo académico, no sólo con el maestro Acuña, sino tam-- bién con el artista Santiago González⁴, con quien tuvo la oportuni-- dad de aprender a modelar en barro⁵.

Inició su labor de imaginero en la primera década del siglo, y-- ya en la segunda su taller, denominado "El Arte Cristiano", era am-- pliamente conocido. Salieron de él imágenes encargadas, no sólo de diversos lugares de la república, sino también de Centro América y -- estados fronterizos de México y, además, retablos, púlpitos y otros -- trabajos de ebanistería, talla y dorado.

Contribuye al desenvolvimiento de dicho taller la propaganda-- que del mismo aparece en periódicos y otras publicaciones como el -- "Calendario de Sanchez y de Guise" y la revista católica "El Ideal". También le confiere amplia publicidad la prensa en ocasión de las -- bendiciones de las obras salidas de su taller⁶. Tanto es así, que se -- puede afirmar que este taller se apartó de los lineamientos tradiciona-- les en cuanto a su proyección comercial; mientras que, en relación al proceso de elaboración de imágenes, se apega a la práctica usual has-- ta la década de 1940. Es entonces cuando parte de su producción se -- mecaniza mediante el empleo de una máquina copiadora que tiene la capacidad de debastar cinco ejemplares --en serie-- a partir de un mo-- delo, acelerando de esta manera la elaboración de imágenes peque-- ñas, como niños dioses, crucifijos y también imágenes de mayor tama-- ño por partes⁷.

En esta taller trabajó un buen número de escultores, pintores y doradores, formados tanto en otros talleres como en el mismo, entre -- ellos: el escultor David Cárcamo, recordado por su asombrosa habili-- dad para tallar, el pintor y dorador Domingo Guzmán, el pintor Ra--

fael Frantò (1884-1976), los escultores Manuel Barillas Nisthal, - - José Luis Domínguez y Román Garrido Pineda (1885-).

Asimismo, varios de los escultores y pintores contemporáneos, entre ellos: Huberto Solís, Carlos Enrique Barillas, Rigoberto Rodríguez, Francisco Castillo, Trinidad Rivera, Juan Vega, Ramiro Irungaray y - Julio Herrarte Girón, a quienes se hará referencia en el capítulo siguiente.

Las obras que salieron del taller "El Arte Cristiano" son numerosas, entre las más conocidas está el Cristo Yacente de la iglesia La Merced, de esta Ciudad; la identificación de las mismas es fácil, - ya que muestran en lugar visible la firma: Julio Dubois, escultor.

2.3.2 Talleres de la década de 1920

Además de los talleres de Enrique Acuña Orantes, Manuel Antonio Montúfar O. y Julio Dubois, en la década de 1920, hubo otros - talleres conocidos, como los de Julián Lara, Alberto Masaya, Salvador Posadas, Raymundo Vielman y destacando entre ellos el de los - hermanos Solís.

Augusto y Huberto Solís

Hacia 1924 había alcanzado renombre el taller de los hermanos - Augusto Solís (1901-1926) y Huberto Solís (1899-), quienes aprendieron pintura y escultura en el taller de Julio Dubois. Ambos adquirieron conocimientos de dibujo y pintura académica con el maestro Enrique Acuña, habiendo practicado el retrato al óleo. Juntos - se dedicaron a la imaginería hasta 1926, año en que falleció don - Augusto continuando en la labor, tanto escultórico como pictórico - don Huberto.

La ocupación principal de este último maestro era la de músico - por lo que su obra de imaginería no es prolífica, pero sí de gran refinamiento artístico y técnico. Son obras suyas la Virgen del Rosario y Jesús Crucificado - inspirado en el conocido "Cristo" del pintor español Velásquez - ambas en la Iglesia de "El Zapote" de la - ciudad de Guatemala.

2.3.3 Los talleres y su ubicación en la década de 1930

En los años treinta existieron otros talleres más. Todos estuvieron ubicados en la parte norte de la Ciudad, la mayoría en la 5a. Calle y sus proximidades.

<u>Maestro</u>	<u>Localización</u>
Julián Lara	5a. Calle y 1a. Avenida
Salvador Posadas	6a. Av. entre 5a. y 6a. Calles
Miguel Angel Ramírez	5a. Calle entre 9a. y 10a. Ave.
Enrique Acuña	5a. Calle entre 9a. y 10a. Ave.
Esteban y Santiago Rojas	5a. Calle entre 9a. y 10a. Ave.
Guillermo Cruz	Talleres "El Carmen", 5a. Calle y 10a. Av. (esquina)
Julio Dubois	Taller "El Arte Cristiano", 11a. Av. y 7a. Calle "A" (Callejón - de Jesús).
Julio Borrayo	10a. Av. entre 5a. y 6a. Calles
Huberto Solís	3a. Calle entre 2a. y 3a. Ave.
Raymundo Vielman	Cantón Elena (Avenida Elena)
Alberto Masaya	6a. Av. Norte, Barrio Jocotenango
Rafael Franco	Barrio de La Parroquia
Juan Vega	Barrio de Jocotenango
Alberto Chacón C.	Barrio "El Gallito"

2.3.4 Talleres de 1940 en adelante

A partir de 1940, el número de talleres ubicados en el sector -- céntrico de la Ciudad disminuye, tanto por la muerte de sus propietarios, como también por su traslado a locales domésticos en distintos barrios. A ello se debe que hacia 1960 permanecía en la 5a. Calle, sólo el taller del Maestro Miguel Angel Ramírez, donde él laboraba sin -- operarios, debido a que la actividad del taller ya no lo ameritaba.

Los maestros Rojas y Borrayo habían trasladado sus talleres a sus casas de habitación, que todavía ocupan. Los maestros Solís, Vega, -- Franco, Chacón y Montúfar permanecían en sus talleres domésticos ya citados, en tanto que, se habían establecido otros talleres perteneciendo

tes a las últimas generaciones de maestros imagineros.

2.3.5 Desarrollo de los talleres

Los imagineros contemporáneos pertenecientes a las generaciones más antiguas, han señalado una creciente disminución, tanto en el número como en la actividad de los talleres de imaginería de la Ciudad.

En las primeras cuatro décadas del siglo --según opinión del maestro Miguel Angel Ramírez (1898)-- afecta al desarrollo de la imaginería la precaria situación interna y mundial, que se refleja en la vida económica de toda la república; habiéndose referido el maestro Ramírez a la "crisis de los años 20", como punto de partida de una creciente decadencia en la actividad de los talleres, la cual se agudiza en la década del 40. Además señaló que, como consecuencia de dicha situación, por una parte, el número y la importancia de encargos tendió a disminuir y, por la otra, la actividad de los talleres se vió afectada por la escasez de varios materiales como pigmentos, esmaltes, paño, albayalde y ojos de vidrio, los que ya no se pudieron importar con regularidad, especialmente a raíz de las guerras mundiales.

La mayor parte de los encargos, que sostenían a los talleres, se circunscribía a obras de imaginería doméstica --principalmente niños dioses-- y otras imágenes de pequeñas y medianas dimensiones. El maestro Huberto Solís indica que, cuando se recibían encargos de obras de tamaño mayor, éstas eran, comunmente, para ser vestidas, de goznes y de caballete; estas últimas tienen tallado el rostro, manos y pies; y el resto es una armazón de madera.

Por otra parte, la demanda de imágenes de bajo precio hizo que en la década de 1940 algunos talleres como el del maestro Guillermo Cruz, orientaran parte de su actividad a la elaboración de un sustituto; la imagen de yeso pintada con pinturas preparadas, lo que viene en detrimento de la situación de los talleres tradicionales.

Asimismo, afecta el desarrollo de la imaginería la creciente importación de imágenes de yeso y pasta, provenientes de Europa,

que competían con la producción local.

Dada la creciente escasez de trabajo en los talleres, éstos tendieron a convertirse en domésticos, con la sola labor del propio maestro propietario. Caso excepcional el de "El Arte Cristiano", taller ya mencionado, que por la proyección comercial desarrollada, además de la labor de su propietario, el maestro Julio Dubois, requirió la actividad de un promedio de seis maestros y ayudantes asalariados -- escultores, pintores, carpinteros-- y solicitó la colaboración de otros talleres. También en dicho taller se acostumbró comprar a escultores de escasos recursos niños e imágenes pequeñas que se acababan y pintaban en el mismo taller.

NOTAS

- 1) Guillermo Grajeda Mena, "El Pintor y dorador Enrique Acuña-Orantes", Artes Plásticas (1971), Abril-Mayo, p. 14.
- 2) Información del Maestro Francisco Zeballos quien fue operario del taller de Acuña y participó en la elaboración de dichas obras.
- 3) Carbonato de plomo, pigmento blanco.
- 4) Santiago González, Escultor venezolano formado en Francia -- quien forma parte del grupo de artistas extranjeros que llegó a Guatemala contratado por el Gobierno de Reyna Barrios para intervenir en la realización de una serie de obras arquitectónicas y urbanísticas, particularmente con motivo de la Exposición Centroamericana e Internacional de 1887. Ejerció la docencia en las primeras décadas del presente siglo.
- 5) Víctor Miguel Díaz, "Las Bellas Artes en Guatemala. Apuntes para la historia de la escultura", en El Imparcial, 5 de febrero de 1927.
- 6) En el año de 1916 se anuncian los "Grandes Talleres de Escul-

tura Pintura y Dorado", "El Arte Cristiano" de Julio Dubois, Director propietario. 7a. Calle Oriente número 23 (Calle del Sol). Se ofrece al público: "Trabajo acabado y perfecto en ESCULTURA: imágenes, viacrucis en relieve, medallones alto relieve, etc. pintura y reparación de imágenes, etc.; modelación de bustos. - GRAN FABRICA de Altares, retablos, púlpitos, tabernáculos, urnas, etc.; según los más acabados estilos. "Dorado en toda clase de muebles". Y además se anuncia envíos de pedidos aún por correo, atención de órdenes telegráficas, despacho de esculturas para el exterior, con fletes reducidos en las compañías de vapores. Fotografías de imágenes salidas del taller se publican en el anuncio. ("El Ideal" -1916- Año VI, 6.) Se tuvo a la vista el "Album de Oro" del taller "El Arte Cristiano" que fue propiedad del maestro Dubois y que hoy conserva su hijo Alfredo Dubois M. En él se conservan recortes de la prensa nacional y centroamericana en la que aparecen noticias sobre las obras salidas del taller, actividades del maestro, así como algunas entrevistas que se le hicieron. Además se guardan en el mismo algunas fotografías de sus obras.

- 7) Entre las fotografías que complementan este trabajo y que serán depositadas en el Centro de Estudios Folklóricos, USAC, está la de la máquina copiadora que se utilizó en el taller del maestro Dubois, aproximadamente del año de 1945 en adelante. Esta máquina se encontraba en 1975 en el taller de Rigoberto Rodríguez, imaginero que operó ésta cuando laboraba en el taller "El Arte Cristiano". Este último maestro la compró a un familiar de don Julio y, en vista de que se encontraba descompuesta, no la utilizó.

CAPITULO III

IMAGINERIA CONTEMPORANEA DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

3.1 Consideraciones generales

El trabajo de campo efectuado para la investigación y desarrollo de esta tesis ha permitido elaborar un breve panorama de la imaginaria tradicional de la ciudad de Guatemala en su ulterior desarrollo.

Durante el mismo, se localizaron dentro de los límites de la Ciudad 19 talleres de imaginaria: escultura y/o pintura. Todos, menos uno, fueron visitados por lo menos en tres oportunidades¹. Y, de éstos, solamente el del maestro pintor Rafael Franco Rosales (1885 - 1976) ya no existe por el fallecimiento de su propietario el año pasado.

A dichos talleres se hará referencia en los capítulos siguientes y en un anexo que aparece en el Apéndice, en el cual se anotan datos biográficos y algunas obras de los maestros imagineros, tanto propietarios de taller como personas que sin tener -actualmente- un taller formal, se dedican ocasionalmente a la actividad que nos ocupa.

Complementa la información sobre este tema el material fotográfico consistente en 120 fotografías tomadas en los talleres, las que se depositarán en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

3.2 Talleres y su ubicación

Se consideran como los talleres más representativos de la antigua tradición colonial de imaginaria, tanto por las actividades que se desarrollan en ellos, como por las técnicas empleadas, los siguientes:

<u>Maestro</u>	<u>Actividad</u>	<u>Dirección del taller</u>
José Julio Borrayo (1908-)	Escultor y pintor	1a. Av. 3-49, Zona 2
Francisco Castillo Avila (1909-)	Escultor	6a.Calle 11-12, Zona 6
Miguel Angel Ramírez (1897-)	Escultor y pintor	9a.Av. 3-07, Zona 1
M. Trinidad Rivera (1910-)	Escultor	12 Av. 23-47, Zona 5
Esteban Rojas González (1898-)	Escultor	12 Av."A" 3-26, Z.2
Santiago Rojas González (1902-)	Pintor y Dorador	12 Av."A" 3-26, Z.2
Huberto Solís (1899-)	Escultor y pintor	3a.Calle 3-32, Zona 1
Juan Vega (1911-)	Pintor	3a.Calle 3-47, Zona 2

Se tienden a adoptar innovaciones con facilidad, particularmente en la técnica de la pintura en los talleres enumerados a continuación:

<u>Maestro</u>	<u>Actividad</u>	<u>Dirección del taller</u>
Carlos Enrique Barillas C. (1925-)	Escultor y pintor	4a.Av. 14-69, Z. 3
Francisco Caravantes Arévalo (1934-)	Escultor y pintor	13 Av. 4-87, Z. 1
Alberto Chacón Coronado (1909-)	Escultor y pintor	12 Calle "C" 4-55, Z.3
Miguel Chacón Coronado (1915-)	Escultor y pintor	"Productora de Imágenes Michaco" 2a.Av. - 22-44, Zona 12.
Mauricio Chacón Coronado (1922-)	Escultor y pintor	13 Calle "B" 4-35, Z.3
Julio Herrarte Girón (1912-)	Escultor, pintor y dorador	1a.Av. 21-25, Z. 12
Antonio Montúfar (1907-)	Escultor y pintor	5a.Av. 4-68, Z.12, Guajitos.

<u>Maestro</u>	<u>Actividad</u>	<u>Dirección del Taller</u>
Rigoberto Rodríguez (1934-)	Escultor y pintor	Talleres "San José" - 14 Av. 1-69, Z. 1
Florentín Ramiro Valladares V. (1935-)	Escultor y pintor	1a.Av. 3-32, Z.2 ² .

3.3 Las labores de los talleres

Las labores que se realizan en los talleres varían según la práctica que desarrollan, ya sea escultura, pintura o ambas especialidades. Lo más frecuente es que se realicen ambas, ya que algunos imagineros cuya principal actividad es la escultura, practican ocasionalmente la pintura, como lo hace el escultor Trinidad Rivera.

Solamente en dos talleres se ejerce una sola especialidad: escultura, en el de Francisco Castillo y pintura en el de Juan Vega.

Aunque la principal actividad de los talleres es la elaboración de imágenes religiosas, también se retocan y restauran las mismas, lo que constituye una labor que consiste en repintarlas total o parcialmente, cambiarles pestañas y otro complemento, repararles algún daño y, en general, remozarlas.

En los talleres de los maestros Herrarte, Valladares y Rodríguez se combinan las labores de imaginería tradicional con la elaboración de imágenes religiosas en materiales moldeables, pintadas con pintura sintética aplicada a soplete. En los dos primeros se emplea pasta y piedra artificial a base de cemento; en el último, yeso³.

Por otra parte, los maestros Barillas, Caravantes, Alberto Chacón y Montúfar, han orientado parte de la actividad de sus talleres a la imaginería doméstica de tipo comercial -pintada a soplete- la labor básicamente artesanal. Mientras que en los talleres de Miguel y Mauricio Chacón predomina esta última actividad.

Debe señalarse que la actividad de los talleres relacionada con la elaboración de imágenes es escasa, por la poca demanda que

se manifiesta en relación a las obras no comerciales, cuyos encargos, por lo general, se limitan a obras de imaginería doméstica y - ocasionalmente a alguna imagen procesional de vestir de más de un metro de altura. De allí que en la mayoría de los talleres, parte de la actividad se ha encaminado a la producción artesanal o bien a la elaboración de imágenes con materiales moldeables.

Entre los factores que coadyuvan a esta situación -según la opinión de la mayoría de los imagineros- están los siguientes:

- a) El poco interés por el culto de imágenes que muestran las nuevas generaciones.
- b) El gusto por las imágenes de líneas estilizadas y el rechazo a los tipos tradicionales.
- c) La competencia de las imágenes de yeso y pasta, que por su costo están más al alcance de los compradores.

3.3.1 Los encargos

Las obras de imaginería se realizan usualmente por tres tipos de encargo, según la proveniencia de los mismos y la finalidad de las obras:

- a) Encargo personalizado, por devoción: del cliente que llega al taller y manda a hacer una imagen para su culto doméstico; o bien, para el culto eclesiástico de su comunidad.
- b) Encargo comercial, en serie: de revendedores que desean imágenes domésticas estereotipadas; niños, "misterios" y "nazarenos" -los más frecuentes-, en cantidad, casi siempre, mayor de tres unidades, para abastecer la demanda de sus negocios.
- c) Encargo de anticuario: este comerciante manda a hacer reproducciones de imaginería colonial, las que, al vender, hace pasar por originales.

Del primero se deriva una obra singular que, por una parte, de be satisfacer las necesidades del cliente y, por otra, responder en alguna medida a la expresión creativa del maestro imaginero. Del segundo, una obra que sigue prototipos establecidos en cuyo proceso de realización -en series por lo general de 3 a 12 imágenes- puede intervenir más de una persona, llevando a cabo determinadas labores especializadas de carácter artesanal. En tanto que del último, se deriva una obra que al seguir un modelo limita la expresión creativa y para su realización el anticuario suele recurrir -según su conveniencia- a varios talleres, encargando la talla, el encarnado, el dorado y la pintura del ropaje a distintos maestros.

3.3.2 Tipos de imágenes

Los tipos de imágenes que con más frecuencia se encargan a los talleres son los siguientes:

- a) de talla completa: con vestuario elaborado en la madera.
- b) de vestir: con cuerpo a manera de maniquí articulado para ser vestido con indumentaria de tela. Este tipo por su menor peso corresponde con mayor frecuencia a la imagen procesional.⁴

Además, ocasionalmente, se elaboran rostros, manos y pies para adosar a estandartes procesionales⁵.

3.3.3 Lugares a los que se destinan las obras

La mayor parte de las imágenes para culto eclesiástico, usualmente de vestir y de tamaño mayor de un metro, se destinan a pueblos, aldeas y fincas del interior de la república. Ocasionalmente a otros lugares de Centro América. La imaginería doméstica, por otra parte, se destina preferentemente a hogares de esta Ciudad y del interior del país.

Mientras que las imágenes que responden a los encargos provenientes de los anticuarios, por lo general, se destinan finalmente al exterior del país debido a que quienes las compran con más frecuencia son turistas extranjeros.

3.4 Aspecto colectivo en las labores del taller

La mayoría de los imagineros contemporáneos trabajan solos en sus respectivos talleres. Esto se debe, primordialmente, a que la es casa actividad que en la actualidad se desarrolla en los mismos, no permite la participación de operarios asalariados ni de aprendices, ya que los pocos jóvenes que llegan a mostrar interés por aprender esta actividad comúnmente desean percibir un salario a cambio de la ayuda que puedan prestar. Esta última actitud debe vincularse a la legislación laboral instituida en Guatemala a partir de 1945, en donde se norma ya la situación jurídica de trabajo correspondiente al aprendiz.

De dieciocho talleres que fueron visitados durante el trabajo de campo, se encontró solamente un aprendiz, Jorge Alberto Carías Ortega (1957-) quien desde mayo de 1974 viene asistiendo al taller del maestro Francisco Caravantes y recibe un mínimo salario semanal a manera de compensación por las labores que desempeña.

Como operario asalariado del taller de Rigoberto Rodríguez trabaja desde septiembre de 1976 el pintor Ramiro Irungaray, quien, a raíz del terremoto del 4 de febrero del mismo año, se vió obligado a cerrar su propio taller.

Mientras que se observó una labor colectiva propiamente dicha en los talleres de Alberto, Mauricio y Miguel Chacón, en relación a la elaboración de imágenes domésticas estereotipadas de carácter comercial.

Rigoberto Aquilino Reyes Sánchez (1945-) y José Alfonso Subuyuc Velez (1948-), trabajan como operarios asalariados en el taller de Alberto Chacón. El primero, desde hace doce años, dedicado a hacer exclusivamente imágenes de niños; y el segundo, desde aproximadamente siete años, elaborando niños y además crucifijos. En tanto que Francisco Ramírez (1943-) y Claro Santizo Guerra (1935-) son los operarios del taller de Mauricio Chacón. Ramírez desde hace catorce años al pulido y pintado de imágenes⁹. Por otra parte, en el taller de Miguel Chacón participan en una labor doméstica sus hijos Alfredo (1945-) Miguel (1950-), Guillermo --

(1952-) y Edgar Ciprián Chacón Acté (1959-), quienes, al igual que los operarios ya mencionados, tienden a especializarse únicamente - en las labores artesanales que se practican en el taller; y, en vista - de que en la policromía de sus obras utilizan pinturas sintéticas apli - cadas al soplete, sus conocimientos sobre la imaginería tradicional - son ya muy limitados.

Ahora bien, si en la mayoría de los talleres se lleva a cabo - usualmente una labor individual, por lo especializado de algunas fa - ses, en la elaboración de las imágenes se requiere, en alguna medi - da, de la colaboración de más de una persona. Tal es el caso de los maestros Miguel Angel Ramírez, Trinidad Rivera y Francisco Casti - llo, quienes recurren al pintor Juan Vega para la policromía de sus - obras. Asimismo, todos los imagineros para complementar sus obras - con algunos aditamentos postizos -como cabelleras y resplandores- - solicitan la colaboración de personas especializadas en la confec - ción de dichos objetos.

3.4.1 El aprendizaje

Con el aspecto colectivo de las labores del taller se relacio - na la continuidad de la imaginería, a través del aprendizaje.

Este se ha venido realizando en el seno del taller, donde tra - dicionalmente el aprendiz, a cambio de su ayuda en los quehaceres del mismo, ha recibido enseñanzas no sólo del maestro sino también de las demás personas que han participado en las labores colectivas, interviniendo en algunas de éstas, a medida que ha adquirido apti - tud para hacerlo. De tal manera que el taller ha sido un centro do - cente por excelencia.

En la actualidad esta función docente ha disminuido conside - rablemente, ya que en la casi totalidad de los talleres no hay apren - dices ni operarios.

3.5 Aspecto físico de los talleres

El tamaño de la habitación donde el imaginero trabaja y de - sarrolla sus labores es variable; por lo general reducido a un espa -

cio mínimo -un promedio aproximado de 11 metros cuadrados- el - - cual es muy limitado para que él se movilece con comodidad entre - su equipo de trabajo y los materiales que emplea, además de las obras en proceso y aquellas que aguardan su turno para ser retocadas o restauradas .

Por otra parte, en la mayoría de los talleres la iluminación y ventilación son, a la vista, deficientes.

3.6 Equipo de trabajo

En los talleres se encuentra un equipo de trabajo que varía según las actividades que se desarrollan en el mismo y las técnicas que se emplean.

En un taller en el que se trabaja escultura, el equipo incluye:

- a) Un banco de trabajo. En varios de los talleres se observó un ejemplar especial para imaginero, el cual se diferencia del usual en carpintería al presentar una prensa de madera denominada costalera, que corre a lo largo del frente del banco y está sujeta en sus extremos por dos tornillos.
- b) Instrumentos para preparar las piezas de madera: serrucho, cepillos, martillos.
- c) Instrumentos para esculpir las imágenes: formones, gubias y escofinas de diversos tamaños y tipos.

En los talleres pertenecientes a los escultores de la más antigua generación se observaron varios tipos de escofinas especiales, así como otros instrumentos de variado tamaño que se emplean en el acabado de la talla y se denominan pulidores. Todos estos, en las primeras décadas de este siglo, se solían importar o se mandaban a hacer en herrerías locales, costumbre que ya se ha perdido y, como ya no se consiguen en el comercio, se prescinde de éstos en los talleres de la nueva generación.

En otros talleres, particularmente los que han orientado su acti -

vidad hacia la producción comercial, se tiene entre el equipo de trabajo la sierra eléctrica como auxiliar en la preparación de la madera.

En los talleres donde se pinta tradicionalmente, el equipo de trabajo incluye la piedra para moler y mezclar pigmentos y su correspondiente muleta, amplia variedad de pinceles y pequeñas brochas y vejigas de carnero para borrar la huella del pincel. En donde se practica el dorado y el estofado se cuenta con una almohadilla para dorar, llamada comúnmente "badana" por estar hecha de este cuero muy suave, una variedad de pulidores de piedra y cinceles para esgrafiar.

Mientras que en los que se ha adoptado el uso de pinturas sintéticas es básico el compresor eléctrico y un equipo de sopletes.

NOTAS

- 1) No fue posible visitar el taller de Adrián Arriola ya que su propietario no mostró interés en responder a la encuesta efectuada entre los imagineros de la Ciudad.
- 2) Se dedican ocasionalmente a la imaginería, por haber sido ésta su principal ocupación en época anterior, los siguientes maestros: José Luis Cruz Montúfar, Manuel Valdéz y Francisco Zeballos.
- 3) En el taller del maestro Rodríguez no sólo se hacen imágenes religiosas sino también adornos decorativos en yeso.
- 4) Las imágenes de vestir de caballete han caído en desuso. El maestro Miguel Angel Ramírez informó que el ex-arzobispo de Guatemala, Monseñor Mariano Rossel y Arellano, instó a los imagineros para que ya no hicieran este tipo de imágenes, ya que en casi su totalidad son constituidas por reglas de madera y no inspiran devoción.
- 5) En el taller de Francisco Caravantes, se observó en proceso y se fotografió un busto de una Virgen Dolorosa y sus correspondientes brazos destinados a una imagen de vestir con su estandarte procesional.

CAPITULO IV

PROCESO TECNICO TRADICIONAL DE LA IMAGINERIA ACTUAL DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

4.1 Consideraciones generales

Los materiales y procedimientos empleados en la imaginería colonial guatemalteca, probablemente no se consignaron por escrito, ya que la transmisión de esos conocimientos se ha efectuado en forma oral y, hasta la fecha creemos que este aspecto técnico no ha sido estudiado. Es posible que el mismo sea un proceso de adaptación de la técnica originaria de España a los recursos propios, no solamente naturales: madera adecuada para tallar, substancias minerales y vegetales para extraer pigmentos, etc., sino también, humanas, ya que habiendo existido una importante tradición escultórica y pictórica indígena, en el momento en que esta manifestación local inicia su desarrollo, es indudable que un estudio específico sobre la técnica colonial revelaría su carácter mestizo.

Como una contribución de este estudio, en el presente capítulo, se describen los lineamientos generales del proceso técnico tradicional que aún se practica en los talleres actuales de la ciudad de Guatemala.

La práctica de la imaginería guatemalteca ha venido experimentando influencias de la tecnología moderna, tanto así que, la policromía de las imágenes, en los talleres de hoy, se lleva a cabo no sólo mediante el procedimiento colonial -que en este trabajo se denomina "técnica tradicional" y que los maestros imagineros llaman "sistema antiguo"-, sino también adoptando de la nueva tecnología materiales y procedimientos, a fin de facilitar la labor artesanal y al mismo tiempo disminuir el costo de las obras¹.

La incorporación de la nueva tecnología comúnmente se denomina "sistema moderno".

Inicialmente se asoció a la elaboración de imágenes destinadas al comercio y, en la actualidad, tiende a desplazar a la técnica -

pictórica tradicional. Existen varios factores que determinan este cambio, entre los cuales los maestros imagineros han mencionado los siguientes:

- a) La escasez y la mala calidad de los materiales tradicionalmente empleados.
- b) Los escasos recursos económicos de la mayor parte de las personas que encargan las obras que no permiten pagar una labor tradicional que requiere un tiempo considerable.

A estos se agrega la casi total ausencia de ayudantes y aprendices que serían los mantenedores y portadores de estos conocimientos.

4.2 Proceso técnico tradicional

La siguiente descripción del proceso técnico tradicional, que se emplea en los talleres de imaginería de la ciudad de Guatemala se basa en las informaciones proporcionadas por los maestros que fueron entrevistados y en la observación de su práctica.

Los maestros informantes fueron sumamente espontáneos y bondadosos al responder a las preguntas que se les formularon, aunque se notó cierta reserva en la explicación de detalles muy específicos del proceso, en parte tal vez por temor a la posible difusión de los mismos a través de una publicación y, por el hábito de guardarse para sí los "secretos" de su ocupación. El maestro José Luis Cruz Montúfar fue muy explícito al señalar que como le inculcó su abuelo -imaginero de profesión- un maestro no puede revelar todos sus secretos y debe guardar siempre por lo menos uno, el cual no transmitirá ni a sus mejores discípulos para que no logren superarlo y desplazarlo.

En la elaboración de una imagen policromada en madera se pueden considerar las fases siguientes:

- a) el proyecto: planificación de la obra.
- b) la talla: realización de la imagen en la madera.
- c) el aparejo: preparación de la superficie tallada para recibir el color.
- d) la policromía: aplicación del color.
- e) la aplicación de aditamentos postizos: cabelleras, resplandores, etc.

4.2.1 El Proyecto

Esta primera fase se desarrolla de manera variable, según el tipo de obra a realizarse y la práctica personal de cada maestro imaginero.

La creación original de imágenes es casi inexistente; sólo el maestro Florentín Ramiro Valladares manifestó que en algunas de sus obras ha realizado una labor creativa desvinculada de un modelo dado. Usualmente el imaginero, con la anuencia de la persona que encarga la obra, selecciona el modelo, a partir del cual recrea la imagen. Este puede provenir de otra obra pictórica o escultórica a la que se hace referencia a través de estampas-reproducciones litográficas y fotografías; o bien, directamente de otra imagen, empleándose en algunas ocasiones modelos de yeso-usualmente del rostro-obtenidos mediante el empleo de mascarilla de cera².

4.2.1.1 Empleo de dibujos y modelación

Al planear la imagen, algunos maestros realizan dibujos en los que definen proporciones y rasgos generales en uno o más puntos de vista. Esta práctica fue observada en dos talleres, el del maestro Francisco Castillo y en el del maestro Valladares. Este último acostumbra hacer bocetos y dibujos al tamaño de la imagen a realizar, particularmente cuando se trata de sus propias creaciones.

Otra práctica, menos frecuente, es la modelación de la imagen en dimensiones reducidas empleando barro o plastilina, la que se observó solamente en el taller del maestro Huberto Solís, quien posee un maniquí de madera, de aproximadamente 30 centímetros de altura, que le sirve para la base y sobre ella definir con plastilina

los rasgos de la obra proyectada.

En la realización de imágenes de elaboración frecuente, que siguen prototipos más o menos establecidos, como son: los "niños-dioses", crucifijos y "nazarenos", el imaginero experimentado ya no hace referencia a modelos, ya que después de marcar las proporciones generales, su práctica artesanal le permite, mediante un manejo firme y seguro de sus instrumentos, hacer surgir del trozo de madera, la figura deseada.

La generalidad de los maestros escultores manifestó que, cuando se tiene a la vista un modelo -estampa o fotografía- de la imagen a realizar, usualmente basta definir las proporciones del cuerpo y marcar sobre la madera los perfiles que delimitan el volúmen y, en la labor de esculpir, se van calculando, con la ayuda de compases, los "targos y gruesos" de las distintas partes del cuerpo a partir de medidas estereotipadas. Tanto es así, que es un decir común entre los maestros escultores que "las medidas son las que mandan"³.

4.2.1.2 Las Proporciones y medidas de la imagen

En la elaboración del proyecto, así como en la labor de la talla, el imaginero maneja medidas antropométricas estereotipadas, a partir de un módulo básico que es la altura de la cabeza. Este módulo se repite un número determinado de veces según la edad del personaje representado: de 8 a 9 veces en un adulto, 5 en los ángeles mancos, 3 en los "niños" recién nacidos.

La localización de los módulos o "cabezas" define el lugar y la proporción del tronco y los miembros superiores e inferiores. A partir del módulo, se establecen las medidas de las partes específicas del cuerpo, como el ancho de los hombros, el largo del pie y otras que se incluyen en la siguiente lista de medidas proporcionada por el maestro Román Garrido, las que corresponden a un cuerpo de ocho cabezas:

<u>Parte del cuerpo</u>	<u>Medida</u>
El ancho de los hombros	dos cabezas
largo del brazo	dos cabezas
largo de la mano	3/4 de cabeza
ancho de la mano	1/2 de cabeza
ancho de la cintura	1 cabeza
ancho de la cadera	2 cabezas
ancho de la rodilla	1/2 de cabeza
grueso de la pantorrilla	1/3 de cabeza
largo del pie	una cabeza y "un poquito más"
ancho de la pantorrilla	1/4 de cabeza
largo de la oreja	1/3 de cabeza

Tanto el maestro Garrido como el maestro Huberto Solís han señalado que, en la actualidad, se desconoce buena parte de las medidas completas -largo, ancho y grueso- de todas las partes del cuerpo, que manejaban los escultores del siglo pasado y ún algunos de principios de siglo⁴. La observancia de estas proporciones y medidas no es totalmente rígida y puede ser objeto de algunas variantes, cuando así lo considera conveniente el escultor.

4.2.2 La talla

Esta fase consiste en dar, sobre la madera, forma, volúmen y --textura a la imágen. Comprende: selección de materiales, preparación de las piezas de madera, elaboración de un boceto sobre dichas piezas, el desbaste de la figura y la definición y acabado de rasgos y detalles de la misma. Una etapa complementaria es la colocación de ojos, cuando a la imágen se le incorporan estos aditamentos postizos.

4.2.2.1 Selección de materiales para la talla

La Madera. La que usualmente se utiliza es el cedro (Cedrela mexicana), preferentemente la raíz de este árbol para la elaboración de rostros, manos, pies e imágenes completas de pequeñas dimensiones.

El cedro ha sido llamado por los escultores de Guatemala "la - madera de los santos", en lengua maya se dice "Kuché", que quiere decir árbol bueno, y en lengua quiché se dice "teosché", que significa madera de los dioses o de hacer dioses. Esto se debe a las ventajas plásticas que presenta para la talla: suavidad, porosidad fina, ausencia de nudos duros, no presentar fibras, no ser astilloso, tener un color parejo, ser de gran dimensión, ser abundante en nuestros bosques y contar con un aroma agradable⁵, además de ser resistente a las termitas.

Hace algunas décadas, campesinos indígenas proveían regularmente a los escultores con raíces de cedro, de muy buena calidad, cortadas con los procedimientos tradicionales que toman en cuenta la madurez del árbol, la época del año y el estado de la luna cuando se efectúa el corte.

En la actualidad, los imagineros deben escoger sus tablas de cedro en los aserraderos, y esta madera ya no reúne la calidad y cualidades deseables, resultando la labor de la talla sumamente difícil.

El maestro Huberto Solís indica que trabajando este tipo de madera se emplea el doble de tiempo necesario y, aún pulidas las imágenes, es visible su poro, lo que él soluciona cubriendo la superficie con dos imprimaciones de cola, mientras que antes una sola aplicación era suficiente.

Ante la escasez de tablas de cedro gruesas y adecuadas, los imagineros recurren al empleo de la caoba (Switenia macrophylla), madera más dura que el cedro y que ofrece mayor dificultad para trabajarla.

Además del cedro se ha usado para la elaboración de crucifijos la madera de naranjo (Citrus sinensis) de mayor dureza, pero sumamente fino y de un color parejo, que permite prescindir del encarnado, dejándose la superficie únicamente pulida. El marfil y otros materiales pétreos, como el alabastro, ya no se trabajan en la actualidad.

La Cola. En esta fase, se emplea como pegamento la llamada

"cola de carpintero" o "cola negra", de origen animal, procesada en el país, la cual se compra en el comercio. Para prepararla se deja remojar una noche y al día siguiente se cuece con agua, pudiéndose agregar algún preservativo para retardar su descomposición como el ácido bórico, el "ocote" -madera resinosa de pino- y el aguarrás. Actualmente este tipo de pegamento se ha sustituido, en la generalidad de los talleres, por la "cola blanca" preparada a base de resinas sintéticas que ya viene listo para usarse.

4.2.2.2 Preparación de la madera

Las tablas adquiridas en el aserradero, así como los troncos y raíces, se dejan secar a la sombra hasta que estén desprovistos de humedad⁶.

Para las imágenes que no se tallan en piezas sólidas, se prepara una pieza compuesta comúnmente llamada "cajón"⁷. Este se forma con cinco o más fragmentos de madera cortados de acuerdo con el volumen y forma de la imagen proyectada, estos ensamblan entre sí y se pegan con cola, colocándose provisionalmente sobre una pieza que sirve de núcleo, el cual al quitarse forma un hueco, aligerándose así el peso de la obra escultórica. Para los brazos y piernas de la imagen se preparan piezas separadas. Para la cabeza se adecúa un bloque que puede ser de una pieza o compuesto, preferentemente de raíz de cedro.

En la preparación de todas estas piezas se emplean herramientas del taller de carpintería como serruchos, formones, cepillos, etc.

4.2.2.3 El boceto a lápiz sobre la madera

Preparadas las piezas que van a constituir el volumen total de la imagen, se procede a trazar sobre la madera, con lápiz, la altura total subdividida en un número determinado de "cabezas" -módulos- y se esbozan sus contornos y rasgos. En esta etapa, como en las siguientes, el maestro se ayuda con compases curvos para medir grosores y calcular distancias, hace referencia al modelo, salvo en la elaboración de imágenes estereotipadas cuyos rasgos conoce de memoria.

4.2.2.4 El desbaste

Efectuado el boceto a lápiz sobre las piezas de madera, se procede a desbastar, es decir, esculpir someramente los contornos generales de la figura y sus rasgos específicos, empleando para el efecto formones y gubias de distintas formas y tamaños⁸. Ya no se usa la azuela, especie de hacha que se utilizó antiguamente en la etapa inicial del desbaste, en particular cuando la figura se esculpía directamente en un tronco. Algunos maestros recurren en la labor inicial a la sierra eléctrica de cinta, con la que cortan los contornos previamente trazados a lápiz⁹.

4.2.2.5 Definición de rasgos y detalles

Ya desbastada la figura se procede a la labor llamada "acierto", procedimiento mediante el cual se terminan de esculpir los rasgos y detalles minuciosos, utilizándose instrumentos especiales como son las "patas de cabra" gubias y pulidores.

4.2.2.6 El acabado de la talla

Cuando la figura no se ha trabajado en una sola pieza de madera, se procede a ensamblar las distintas partes que la componen. En esta etapa se observó el empleo de cuñas y tornillos para ajustar y fijar éstas, las que se pegan ya sea con "cola de carpintero" o con el pegamento sintético: "cola blanca".

Además, se eliminan nudos y partes resinosas y se rellenan los agujeros con una masilla que puede hacerse de aserrín con cola, o bien, de una mezcla de Blanco de España¹⁰ y cola, denominada plaste¹¹.

No se observó el uso de telas encoladas, sin embargo, los escultores señalaron que éstas se han empleado ocasionalmente en aquellos casos en que no se pueden hacer agregados de madera, como por ejemplo, en el extremo de un pliego del ropaje.

La etapa final del acabado es el "pulido", que consiste en alisar perfectamente la superficie. En esta labor se emplean pulidores,

escofinas de formas variadas, instrumentos que se adecúan a los distintos contornos de la talla y además, papel lija.

4.2.2.7 Colocación de ojos

Cuando a la imagen se le incorporan ojos de vidrio¹², su colocación se efectúa al final del acabado de la talla. Si el rostro se ha elaborado en una pieza independiente, la colocación se lleva a cabo antes de ensamblarla al cuerpo de la imagen. Para el efecto, se hace un corte a la cabeza por la mitad, en sentido vertical. En la parte posterior de la mascarilla que se desprende, se hacen los orificios -que en la parte anterior dejan ver los límites del párpado- en donde se fijan los ojos.

Se encontraron dos procedimientos: uno consiste en preparar una mezcla de cera y brea derretidas, a la que se agrega polvo de ladrillo cocido, con la cual se fijan los ojos después de haberlos centrado con la ayuda de unas gotas de cera. Otro, en centrar los ojos con la ayuda de la cera y luego fijar los mismos con capas de brea derretida rociadas de aserrín, que forman una mezcla compacta.

4.2.3 El aparejo

Esta fase, previa a la policromía, consiste en la preparación de la superficie de la madera. Comprende la aplicación de varias manos de una mezcla cubriente -los aparejos- que cierran el poro de la madera, hacen desaparecer las irregularidades de la talla y proporcionan el fondo adecuado para recibir la pintura.

Los "aparejos" se preparan y se aplican teniendo en cuenta la clase de madera empleada, el acabado de la talla, el clima en el que se trabaja y el tipo de policromía que se va a emplear, ya sea pintura al óleo, oro bruñido, oro mate u otro.

El primer aparejo consiste en una mano de cola, por lo que los imagineros llaman a su aplicación "encolado". Los siguientes corresponden a una mezcla de cola y blanco de España. Este último es comúnmente llamado "yeso" por lo que a su aplicación se -

denomina "enyesado".

Una etapa final de esta fase es el "repasado" que consiste en - conseguir una superficie lisa, contornos adecuados y detalles perfectamente acabados, quedando la imagen pendiente únicamente de una ulterior imprimación antes de recibir el color.

4.2.3.1 El "encolado"

El "encolado" corresponde al primer aparejo a base de cola, - cierra el poro de la madera y constituye el mordiente para la primera mano de "yeso".

Usualmente se emplea la cola "de carpintero" elaborada en el país, la cual se cuece controlando su fortaleza o temple de manera - que no resulte ni "dura" ni "floja".

Con un pincel se aplica la cola; si una mano es suficiente se - acostumbra aplicar otra más; así como también es posible agregar a - este primer aparejo una mínima cantidad de blanco de España -"ye - so"- para que recubra mejor el poro.

4.2.3.2 El "enyesado"

Para los siguientes aparejos de blanco de España y cola -que- constituyen el "enyesado"-, se encontraron en uso tres tipos de este último material: la cola de "carpintero", llamada también "cola negra"; la "cola perla" de origen animal, importada, la cual es más refinada y resistente a la descomposición; y la "cola blanca para do - rar", también de origen animal e importada, la que por su fortaleza se emplea de base al dorado bruñido. Esta última variedad ya no se vende en el comercio local, sin embargo, los maestros Santiago Ro - jas y Miguel Angel Ramírez aún conservan este material.

Preparación del "yeso"

El blanco de España se deshace con un poco de agua, luego - se le agrega la cola ya preparada. Esta mezcla se suele calentar en "baño de maría" teniendo cuidado de no dejarla hervir para que no

se formen burbujas, las que provocarían irregularidades en la superficie.

La cola que comúnmente se emplea es la de "carpintero" que se utiliza en el "encolado". Esta ha sustituido a la "cola blanca para dorar" que ya no se puede adquirir en el mercado.

Solamente el maestro Julio Herrarte ha sustituido la "cola de carpintero" por la "perla" -variedad importada que por su mayor refinamiento no se descompone con tanta facilidad como la primera-.

Para controlar el temple del "yeso" el maestro José Luis Cruz hace las siguientes observaciones: el "yeso" está templado cuando al aplicarlo a la madera seca en unos tres segundos y va perdiendo parte de su brillo poco a poco; estará "duro" -o sea con mucha cola- si mantiene todo su brillo y no se vuelve mate al secar y estará "flojo" -con poca cola- cuando sin que se le de aire, se absorbe instantáneamente y pierde su brillo.

Aplicación del "yeso".

La primera mano de "yeso" se da más o menos rala y se aplica de manera "picada" -empleando el pincel en forma vertical- para lograr una superficie rugosa que sirva de mordiente a una segunda aplicación, la que se realiza después de haber transcurrido por lo menos medio día. En esta segunda mano, el "yeso" se aplica más espeso y en forma "corrida" -utilizándose el pincel en su posición usual- para lograr un acabado liso. Estando seca esta aplicación se puede lijar la superficie antes de proceder a aplicar las siguientes manos de "yeso" que sean necesarias según la fortaleza del aparejo y el acabado de la superficie que se deseen conseguir.

4.2.3.3 El repasado

Después de completado el "enyesado", se alisa perfectamente la superficie y se repasan los detalles minuciosos empleándose lija y algunos instrumentos que se usaron en el pulido y acabado de la madera, como las escofinas y pulidores.

4.2.4 La policromía

Esta fase comprende la aplicación del color en sus diversos aspectos:

A. Aplicación de colores lisos:

- | | | |
|-----------------|-------|--|
| a) No metálicos | a.i | Pintura sobre las partes visibles - de la piel: "encarnado". |
| | a.ii | Pintura sobre el ropaje y complementos. |
| | a.iii | Recubrimiento de "pañó" sobre el ropaje |
| b) Metálicos | | Dorado y plateado "a brillo" y mate. |

B. El Estofado, imitación de telas con diseños bordados y resaltados.

4.2.4.2 El encarnado

La policromía de las "comes" o encarnado, se aplica sobre la superficie de la madera aparejada, a la que se da una mano de imprimación que sirve de mordiente a la primera mano de pintura.

Materiales para la Imprimación

- Aceite de linaza (Linum usitatissimum), elaborado en el país.
- Albayalde -carbonato de Plomo- producto de importación, pigmento blanco¹³.

En este procedimiento el albayalde se emplea "quemado" como secante, para lo cual se pone al fuego hasta que adquiere un color ocre, consiguiéndose así el litargirio o proto-óxido de plomo.

Preparación y aplicación de la imprimación

En el aceite de linaza se disuelve una pequeña cantidad de seccante (albayalde "quemado") y la mezcla se cuele en una tela muy fina. Luego ésta se aplica con un pincel o una brocha pequeña sobre la superficie aparejada, dejándose secar de un día para otro.

Según indicación del maestro Miguel Angel Ramírez, para un acabado más fino la imprimación se puede vejigar, es decir, frotar con la vejiga de carnero que se emplea al aplicar la pintura del encarnado con el fin de borrar la huella del pincel.

Materiales para la pintura

- Aceite de Linaza (Linum usitatissimum). Se emplea tanto puro como "graso". En esta última presentación se prepara usualmente así: el aceite, en un recipiente que se cubre con vidrio, se pone al sol durante ocho o más días y luego se cuele.
- Aceite de Chan (Salvia hispánica)¹⁴. Se extrae de esta especie de salvia rica en aceite. Lo elabora un último fabricante de la Antigua Guatemala, quien, hasta hace aproximadamente cinco años, proveía regularmente a los escultores de la ciudad. En la actualidad se dificulta conseguirlo. Algunos maestros conservan una poca cantidad que han guardado por varios años.
- Albayalde (Carbonato de Plomo) de importación.
- Pintura al óleo en tubos, de importación.
- Pigmentos en polvo, la mayoría de importación y otros de elaboración casera, como el negro proveniente del hollín y la "sombra pelo" que se prepara quemando caoba, según informó el maestro Huberto Solís.

Preparación de la pintura

Se mezcla el albayalde molido "al agua" con aceite. Generalmente se emplea el aceite de linaza para las primeras manos y pa-

ra la última el aceite de chan. El maestro Solís usa preferentemente el de chan desde la primera a la última mano de pintura. A esta mezcla se agrega la pintura al óleo o pigmentos, preparando varios colores correspondientes a la "carne", a los "frescores" -rosados más encendidos para las mejillas, las palmas de las manos y otras partes de la piel- y a las "medias tintas" -sombras que se aplican en el mentón y barbilla de las figuras masculinas, en las venas que resaltan y otros detalles del rostro y resto del cuerpo-.

Por otra parte, se prepara el aceite graso de linaza agregándole una pequeña cantidad de albayalde quemado como secante.

Aplicación de la pintura

Se aplican por lo menos cuatro manos de pintura, de la siguiente manera¹⁵:

En la primera mano, llamada comúnmente "lustre", se aplica una mezcla de la pintura ya preparada y aceite graso. Se usa en las tonalidades correspondientes a "la carne", los "frescores" y las "medias tintas", borrándose las huellas del pincel con la vejiga de camero que se ha mantenido en agua por lo menos dos días. Antes de cada pasada de la vejiga por la superficie pintada, el pintor humedece ésta con su propia saliva, aunque algunos prefieren no hacerlo para evitar posibles efectos tóxicos del albayalde. Esta primera mano queda lustrosa y debe dejarse secar por un día. La segunda se llama "medio lustre" y se aplica de manera similar, solamente rebajando la cantidad de aceite graso. Al preparar los colores se debe tener cuidado de que las tonalidades de "las carnes", "frescores" y "medias tintas" sean iguales.

Cuando ya se ha secado el "medio lustre", se aplica de igual forma la tercera mano que se llama "de plata" o "penúltima", en la que se disminuye, aún más, la cantidad de aceite graso, aumentando se únicamente la cantidad de aceite de linaza, que si se desea, puede sustituirse o combinarse con el aceite de chan.

La cuarta mano, llamada "de perla" o "última", es mate y se prepara solamente con aceite de chan al que se le puede agregar -

una pequeña cantidad de secante.

El "retoque"

Es la última etapa del encarnado, en la que se terminan de pintar los detalles que realzan la apariencia real de la imagen y que contribuyen a lograr su volúmen, como son la boca, cejas, venas, sombras de los párpados y de otras partes del cuerpo.

4.2.4.2 Pintura sobre el ropaje y complementos

Al igual que en el "encarnado", la superficie aparejada se imprime con una mano de aceite de linaza mezclado con albayalde quemado, que actúa como secante. Sobre esta imprimación se aplica la pintura que se prepara con una mezcla de pigmentos, albayalde, aceite de linaza y albayalde quemado, pudiéndose utilizar, también, pinturas al óleo para componer los colores. Se hacen necesarias dos o tres manos de pintura para cubrir la superficie.

4.2.4.3 Recubrimiento de paño sobre el ropaje

Para policromar el ropaje se ha empleado el "paño", polvillo de paño de lana de diversos colores. Actualmente este recubrimiento se emplea con muy poca frecuencia.

El "paño" se puede preparar dentro del taller, picando con tijera la tela de lana del color deseado y tamizando los retazos hasta lograr un polvillo muy fino. Hasta hace unas tres décadas también se podía conseguir en el comercio "paño" importado.

Este material se aplica sobre la superficie de la imagen previamente cubierta con una mezcla mordiente llamada "sisá". Esta se prepara con aceite de linaza "graso", albayalde, una pequeña cantidad de albayalde quemado que actúa como secante y la pintura al óleo o los pigmentos secos con los que se da a la preparación el color del paño.

4.2.4.4 Aplicación de colores metálicos: "el dorado"

En la imaginería se han aplicado, con procedimientos similares, láminas de oro y plata, predominando el empleo de las primeras, por lo que se hace referencia al "dorado" de manera general. La superficie dorada puede quedar brillante o mate, de acuerdo con el procedimiento empleado.

A. Dorado "a brillo"

También llamado "bruñido" y "al agua". Se aplica sobre el apa-rejo fuerte que se ha preparado especialmente para resistir la acción del bruñir. Antes de aplicar las láminas de oro se da un apa-rejo adicional a base de bol, arcilla que sirve de mordiente y de color de fondo.

Materiales para la preparación del bol

- Bol. Arcilla libre de impurezas, finamente molida. Para fondos que van a recibir recubrimiento de oro se emplea una variedad color rojizo que contiene óxido de hierro y para fondos que reciben plata se seleccionan arcillas grises o blancas. Esta arcilla se puede adquirir en el comercio, importada de casas comerciales que elaboran pigmentos. También ha sido preparada en los talleres locales empleando arcillas de calidad y colores adecuados, que se encuentran en gran variedad entre los recursos naturales del país. Se han mencionado los departamentos de Alta Verapaz y Huehuetenango como regiones sumamente ricas en arcillas bastante puras.

El maestro Cruz Montúfar indicó que una pequeña cantidad -- puede encontrarse en la orilla de riachuelos o en charcos que se forman alrededor de chorros públicos, ya que el barro sedimentado deja sobre la superficie una arcilla que se recoje y se decanta para librarla de impurezas.

Entre los imagineros actuales, han preparado bol, el maestro Cruz y el maestro Julio Herrarte. Este último indica que en el refinamiento casero no se pueden eliminar completamente --

todas las impurezas minerales. El ha empleado imanes para extraer las partículas de hierro, pero, aún así, no logra con su preparado una superficie completamente lisa, por lo que prefiere adquirir en el comercio el bol de importación, que por su preparación resulta ser de mejor calidad.

- Plombagina o grafito. Llamada comúnmente "plomagina". Se adquiere pulverizada en el comercio y también se puede conseguir moliendo minas de lápices. Su empleo es opcional. Por su efecto lubricante suaviza el bol y facilita la acción de bruñir.
- Cola o Celatina de Pez. Preparado importado de origen animal, que se adquiere en las farmacias.

Preparación del bol

El bol se muele hasta que queda completamente pulverizado y para templarlo se le agrega la gelatina disuelta en agua caliente. Para que el temple resulte adecuado, esta última solución debe quedar algo "flaja", es decir, que no debe contener mucho gelatina, de lo contrario el bol se quebranta y se cae, según indicación del maestro Ramiro Inungoroy.

A esta mezcla se le puede agregar una pequeña cantidad de plomagina, para que al bruñir el oro los pulidores se deslicen con mayor facilidad.

El maestro Ramírez acostumbra moler el bol, la gelatina y la plomagina, pudiendo agregar una pequeña cantidad de cardenillo (carbónato de cobre) que actúa como mordiente. A esta mezcla añade agua hasta formar una pasta fina que coloca en un vaso con agua.

Aplicación del bol

Con un pincel se dan los toques necesarios de la mencionada preparación para suavizar la superficie. Se deja secar este preparado por lo menos de un día para otro, antes de aplicar las láminas de oro.

Aplicación de las hojas metálicas

El pintor efectúa esta labor manipulando las láminas de oro sobre una almohadilla para dorar, de unos 18 por 20 centímetros de lado, comúnmente llamada "badana" por ser precisamente de este material - piel curtida muy fina que puede ser de camero u oveja. Esta almohadilla se puede agregar a un banquillo de madera que el dorador se coloca sobre las piernas cuando está sentado efectuando su labor. Esta se desarrolla de la siguiente manera: si es necesario, corta en secciones las láminas metálicas con un cuchillo sin filo, que previamente engrasa pasándolo por el cabello. Luego, con la ayuda de un algodón, que pasa sobre su frente para que retenga materia grasa de la piel, toma el oro. Luego coloca la lámina de oro sobre la superficie con otro algodón humedecido con agua.

Después de haber cubierto la totalidad de la superficie con las láminas metálicas, y estando el agua totalmente evaporada, procede a bruñir con bruñidores especiales de piedra, comúnmente de ágata

B. Dorado mate o "a sisa"

Este tipo de dorado, sin mucho brillo, usualmente se emplea en combinación con el bruñido en ciertas áreas del vestuario que se desean contrastar por la textura y tonalidad. En particular, se asocia al estofado en la elaboración de diseños realzados que imitan bordados de hilo metálico.

El oro se aplica, con la ayuda de un algodón, sobre la "sisa", preparación mordiente formada por una mezcla de aceite de linaza "graso", albayalde, albayalde quemado, que actúa como secante, y pigmentos o pintura al óleo ocre para dar color de fondo.

4.2.4.5 El estofado

De acuerdo con la tradición hispana, el estofado consiste en imitar, por medio de dibujo, relieve y esgrafiado, "la estofa". Esta es una tela usualmente polícroma con diseños florales resaltados, bordados con hilos metálicos y estofados de algodón. Entre los materiales

que se emplean actualmente están los siguientes:

- Pintura al óleo ya preparadas.
- Pinturas al temple que el pintor prepara con pigmentos mezclados con cola.
- Láminas de oro que se aplican sobre la "sisa".

Etapas en la elaboración del estofado

a) El esbozo y aplicación de la pintura

Sobre la superficie dorada "a brillo" se esbozan a pincel los diseños florales, listas, cenefas y otros adornos de la vestimenta. Se emplea usualmente una mezcla de pigmentos y agua, que más tarde se elimina con facilidad.

Seguidamente se aplica pintura sobre las áreas que van coloreadas. Cuando se pintan las flores y hojas de una manera bastante ágil, sin delimitar bordes, el pintor se refiere al "manchado". Se utiliza pintura, ya sea al óleo -con la que se puede imitar el esmalte al agregarle barniz- o bien, al temple -cuando las áreas coloreadas se van a esgrafiar-.

b) El esgrafiado

Consiste en rascar el color superpuesto para que se deje ver el fondo dorado. Se hace empleando instrumentos especiales que comúnmente el pintor llama "cincales", por lo que la labor se denomina "cincelado". Se observó una variedad de "cincales" que incluye pequeños punzones de una sola punta redonda, de varias puntas en hileras, hasta ejemplares que permiten esgrafiar pequeños círculos, rombos y rosetas.

c) El realzado

Cuando el pintor desea imitar los diseños estofados y bordados -

con hilos metálicos, efectúa el "realzado", que consiste en dibujar éstos a pincel con la "sisa". Esta produce el relieve en el que se aplica el oro. Finalmente, el pintor, si desea hacer notar aún más los dibujos y realces, los puede perfilar, a pincel, con pintura de color oscuro.

4.2.4.6 Aplicación de postizos

En la realización de esta fase participan, tanto los maestros imagineros y pintores, como otras personas que se dedican a elaborar diversos complementos que se agregan a la imagen.

Las pestañas usualmente son elaboradas de cerdas de pata de res, por el maestro que realiza la policromía.

Las cabelleras son ejecutadas por personas especializadas, quienes emplean pelo natural que ensortijan con ayuda de tusas.

Las coronas de espinas naturales son preparadas en el taller del escultor.

Las coronas y resplandores de metal son preparados por orfebres, si son de plata u oro; y por hojalateros especializados si son de hojalata. Así como la indumentaria de las imágenes es confeccionada y ornamentada por otras personas que se dedican a esas labores.

NOTAS

- 1) Ver el capítulo "Influencia de la tecnología en la policromía de imágenes".
- 2) Por medio de una mascarilla de cera se registran, en forma más o menos precisa, los rasgos de interés de la imagen escultórica y de ésta se obtiene el modelo de yeso.

Procedimiento: Con aceite se embadurna la parte de la imagen que se va a trasladar a molde y luego con un pincel se -

aplica cera envejecida -la que se ha puesto a calentar previamente- hasta lograr un grosor adecuado que resista el peso del yeso calcinado que se hace penetrar en la mascarilla lograda.

Por ese procedimiento se obtuvieron en la primera mitad de este siglo modelos de importantes imágenes de devoción que se utilizaron frecuentemente en algunos talleres, entre los que se ha mencionado en particular, el del maestro Julio Dubois, "El Arte Cristiano".

El maestro Román Garrido Pineda (1885-), el más anciano de los imagineros de la Ciudad -quien por razones de salud ya no se dedica a su antigua ocupación-, informó haber introducido al taller del maestro Dubois dicho procedimiento, el cual aprendió a principios de siglo en el taller de su propio maestro, José María Larave.

El maestro Huberto Solís indicó haberlo aprendido en el mencionado taller "El Arte Cristiano", habiéndolo practicado en el suyo propio.

- 3) Ocasionalmente el escultor hace referencia a rasgos de su propio cuerpo como son sus brazos y manos. Así también, para lograr de talleres del ropaje puede colgar lienzos de tela y estudiar sus pliegues.

Se observó que la mayoría de los escultores poseen laminarios - con estampas de devoción y fotografías de imágenes, tanto obras propias como ajenas, material gráfico que utilizan ocasionalmente como modelo. Con igual fin, el maestro Francisco Castillo posee un devocionario con numerosas láminas: CROISSET J. "Año Cristiano o Ejercicios Devotos para todos los días del año". Tomo I, París: Imprenta de Régnier y Bouteau, 1856.

El maestro Castillo informó que, antiguamente, era muy común entre los escultores hacer referencia a este tipo de libro que contiene las imágenes de los santos que se conmemoran cada uno de los días del año litúrgico.

- 4) Para facilitar el manejo de las medidas algunos escultores, durante la primera mitad de este siglo, utilizaron escantillones o reglas en las que se marcaban los módulos y sus subdivisiones correspondientes a las alturas de imágenes más comunes, en cuartas y tercias de vara española, según el uso antiguo. Estas reglas han caído en desuso debido a que las medidas españolas que aparecen señaladas están siendo desplazadas por el empleo del sistema métrico decimal.

Se observaron dos ejemplares de escantillones: uno, en el taller de Francisco Castillo, en el cual están marcados los módulos y sus subdivisiones para figuras de edad adulta, así como también los largos de las manos derivadas de dichos módulos. El otro, en el taller de Rigoberto Rodríguez, el que contiene las medidas para la elaboración de niños dioses de diversos tamaños.

- 5) Guillermo Grajeda Mena. Cristos tratados por escultores de Guatemala. (Guatemala: 1969) p. 9.
- 6) Los imagineros contemporáneos no tienen ningún conocimiento sobre el procedimiento para "desaflemar" la madera que menciona Víctor Miguel Díaz, en relación a la práctica de la imaginería colonial guatemalteca, según el cual la madera se dejaba en agua durante 4 años, y luego se secaba al sol 2 más. (Díaz, Las Bellas Artes en Guatemala, (Guatemala: -- 1934) p. 219).
- 7) En la tradición hispana granadina esta pieza compuesta se conoce con el nombre de "embón". (Domingo Sánchez Meza M. Técnica de la Escultura policromada granadina (Granada: -- 1972) p. 30).
- 8) Los imagineros contemporáneos llaman "boceto" a la figura desbastada.
- 9) Las piezas se llevan a un taller de carpintería donde se emplea este tipo de sierra.

- 10) Carbonato de calcio. Producto natural que ya refinado se vende en el comercio.
- 11) La acción de aplicar el plasta se denomina plastecer.
- 12) Los ojos de vidrio se importan de Europa. Se observaron dos tipos de ojo: uno esférico y otro en forma alargada y de poco grosor. A este último se le llama corrientemente "de cucharita".
- 13) Se tiene conocimiento de que, desde principios de siglo, la generalidad de los maestros pintores han empleado albayalde importado. No obstante, este material se fabricó en forma casera todavía en las tres primeras décadas de este siglo. Entre los últimos talleres que lo fabricaron se mencionan los de Manuel Antonio Montúfar, Enrique Acuña y los hermanos Castro. El albayalde casero era mucho más tóxico que el importado, por lo que los pintores que lo empleaban usualmente padecían de saturnismo, llamado comúnmente "cólico del pintor".
- 14) El chan es nativo en algunos lugares del país. (Paul C. Standley y Louis O. Williams, Flora of Guatemala (Chicago:1973) - p. 285).
- 15) El procedimiento que se describe fue informado por el maestro José Luis Cruz Montúfar.

CAPITULO V

INFLUENCIA DE LA TECNOLOGIA EN LA POLICROMIA DE IMAGENES.

5.1 Empleo de Pinturas Preparadas

El maestro José Luis Cruz Montúfar ha señalado que, en la policromía de imágenes algunos maestros imagineros, desde aproximadamente 1925, han usado pinturas preparadas aplicables a madera, metal y otros materiales. Inicialmente se emplearon esmaltes y pinturas de aceite en la policromía de imágenes de yeso, que por su bajo costo no podían ser pintadas mediante la técnica tradicional; luego, su empleo se hizo extensivo a las imágenes de madera de baja calidad y producción artesanal.

La utilización de preparados comerciales se ha ido generalizando, especialmente después de la introducción al mercado de una extensa variedad de pinturas sintéticas, tanto que, actualmente en los talleres donde todavía se emplea la técnica tradicional de la policromía, se encontraron en uso pinturas sintéticas de mesurada brillantez, que mezcladas con pigmentos secos y al óleo, se emplean particularmente en la policromía de ropaje.

5.2 Pinturas sintéticas aplicadas a soplete

A la técnica que emplea pinturas preparadas se introdujo, en la década de 1940, la utilización de fondos y esmaltes sintéticos aplicables a soplete -pistola pulverizadora accionada por aire comprimida que proporciona un compresor eléctrico-. Esta nueva técnica, que se derivó de la pintura automotriz, fue utilizada inicialmente por el maestro José Luis Cruz Montúfar en el taller de la Librería Ortodoxa¹, en donde se fabricaban imágenes de yeso y se retocaban imágenes importadas, de yeso y pasta, pintadas a soplete, que venían averiadas.

Con el fin de lograr un acabado similar y, además, pensando en las conveniencias de una técnica más rápida y sencilla, se experimentó el empleo de los nuevos materiales y del soplete. Esta técnica se difundió inicialmente en los talleres que ya utilizaban pintu -

ras preparadas y tiende a generalizarse, al grado que, en la actualidad, sólo cuatro de los maestros de la ciudad de Guatemala no la han utilizado: Huberto Solís, Julio Borrayo, Juan Vega y Ramiro Irungaray. Los demás imagineros que pintan sus obras, generalmente recurren al empleo de la nueva técnica, salvo que la persona que encarge el trabajo exprese su preferencia por el procedimiento tradicional.

5.2.1 El aparejo

Este procedimiento se observó en los talleres del maestro Francisco Caravantes y del maestro Florentín Valladares con algunas variantes particulares.

Materiales y su preparación

Al blanco de España se incorpora un fondo sintético, usado en la pintura de automóviles, preparado que tiene un período de secamiento rápido y proporciona un acabado perfectamente liso.

El maestro Valladares ha empleado tanto el blanco de España como el yeso refinado. Y el maestro Caravantes usualmente agrega a la mezcla "cola blanca" -pegamento sintético-.

Aplicación

La mezcla de estos materiales se aplica directamente sobre la madera pulida, generalmente con pincel o brocha, si bien, cuando se emplea el fondo sin ningún otro ingrediente, se puede aplicar a soplete, como lo ha efectuado el maestro Valladares.

Si es necesario, antes de aplicar los aparejos, se plastecen las irregularidades de la talla. Para esto último el maestro Valladares emplea el "plaste" tradicional a base de blanco de España y cola corriente; mientras que el maestro Caravantes ha experimentado y utilizado una mezcla de yeso París -variedad refinada empleada para modelar y moldear- y el pegamento sintético llamado "cola blanca".

Al igual que en el procedimiento tradicional, después de que se ca cada mano de aparejo, se pule la superficie empleando lija. Los aparejos secan en aproximadamente seis horas, aunque como indica el maestro Valladares, la superficie está apta para ser pulido - consumo cuidado- después de transcurrida una hora, pudiéndose completar el proceso de aplicación en medio día. Seguidamente se da el "repasado".

5.2.2 El encamado

Materiales

Fondo blanco para imprimir, esmaltes, colores al óleo, thiner como solvente.

Preparación de la pintura

La pintura se prepara según el procedimiento de cada imaginero. La generalidad hace una mezcla de esmaltes de distintos colores y el fondo que se usa para imprimir, pudiéndose mezclar colores "al óleo" para lograr los matices deseados.

El maestro Caravantes agrega blanco de España a los materiales ya señalados cuando desea aplicar, a pincel, una mezcla con más cuerpo y de apariencia similar a la lograda con el albayalde en el sistema tradicional.

Aplicación de la pintura

La pintura ya preparada se aplica a soplete sobre la superficie, aparejada en la fase anterior, ya sea siguiendo el procedimiento tradicional a base de blanco de España, o bien empleando un preparado a base de fondo sintético como en el aparejo "moderno".

Inicialmente se da el color de la carne aplicando una o dos manos de pintura. Ya seca esa pintura, se dan los "frescos" y las "medias tintas". Finalmente se procede a efectuar el "retoque", a pincel. Cuando se hacen a soplete algunos detalles como las cejas, el maestro delimita la superficie a pintar con cinta engomada.

5.2.3 Algunas opiniones de maestros imagineros sobre el empleo de pinturas sintéticas aplicadas a soplete

El maestro Cruz Montúfar -introducido de la nueva técnica a la - imaginería guatemalteca-, manifestó que las pinturas sintéticas aplicadas con soplete pueden imitar, pero jamás igualar el procedimiento tradicional. Particularmente en el encarnado, las diversas manos de pintura, aplicadas en un complejo proceso, llegan a cristalizar con una textura, dureza, transparencia, y hasta olor no imitables. Además, el tiempo hace que su color adquiera un tono y un brillo que realza sus cualidades, lo que no se consigue con la aplicación de una sola capa de pintura sintética, sujeta fácilmente al deterioro.

El maestro Alberto Chacón señaló que la pintura sintética, si bien es aparentemente sólida, es más perecedera que la tradicional, ya que es más superficial y se disuelve fácilmente con su solvente que es el thiner.

Por su parte, el maestro Florentín Valladares indicó que la calidad del sistema tradicional no se logra con los materiales sintéticos. Sin embargo, él ha observado que estos últimos resultan más efectivos para las imágenes que están destinadas a la región costera, pues ha encontrado que los materiales tradicionales son atacados fácilmente por el salitre que levanta la capa de pintura; no obstante, agrega, que es posible que esto último se deba a una falla en la preparación y aplicación de la policromía tradicional.

Una ventaja del nuevo proceso en consideración, ha sido el tiempo mínimo que se requiere para policromar una imagen. El maestro Francisco Caravantes expresó que el uso de los nuevos materiales le abrió un nuevo panorama a su ocupación, pues dadas las condiciones actuales -escasa demanda y pocos recursos económicos de los clientes-, empleando solamente el sistema tradicional, no habría podido sostener su taller; en cambio con la aplicación de fondos y pinturas sintéticos a soplete se acelera el trabajo y en una hora se pueden aplicar hasta tres manos de pintura a una imagen de medianas dimensiones.

Asimismo, el maestro Mauricio Chacón -quien ha empleado desde hace más de 20 años el nuevo procedimiento en una producción artesanal destinada a personas de escasos recursos- aprecia la ventaja - anteriormente señalada y considera que el "sistema antiguo es inadecuado e inoperante en su taller porque no se ajusta a los medios en que uno vive".

NOTA

- I) Establecimiento dedicado a la venta de objetos religiosos que estuvo abierto al público hasta aproximadamente 1960.

CONCLUSIONES

1. Los antecedentes de la imaginería española pueden encontrarse en la escultura cristiana medieval.
2. Durante el siglo XVI la imaginería española fue impulsada por el incremento de difusión religiosa que siguió a la reconquista de -- Granada y a la conquista y colonización del Nuevo Mundo.
3. Un factor determinante en la rica producción de imaginería hispana, en la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII, es la importancia que cobró el culto a las imágenes durante el movimiento de la Contrareforma religiosa.
4. Desde los inicios de la colonización, con los recursos naturales y humanos al alcance, los religiosos españoles inician incipientes -- manifestaciones locales de imaginería en las que participan artesanos indígenas.
5. Durante el siglo XVI la importación de esculturas religiosas peninsulares es usual, lo mismo que la realización de obras por artistas españoles que emigran o llegan de paso a las diversas colonias -- del Nuevo Mundo.
6. En la producción de imaginería hispanoamericana se entemezclan, en alguna medida, tradiciones escultóricas y pictóricas hispanas e indígenas, dando paso a un mestizaje.
7. En la segunda mitad del siglo XVI se definen varios focos de imaginería siendo los más importantes las ciudades de Guatemala, -- Quito, Lima y México.
8. Se pueden considerar tres diferentes tipos de imaginería guatemalteca que se desarrollan en forma paralela en la época colonial:
 - a) Escultura de los talleres de la ciudad de Guatemala;
 - b) Escultura que se deriva y mantiene un nexo con la imaginería -- de la Ciudad;

- c) Escultura de acentuado carácter popular que proviene de imagineros que no tienen relación directa con los talleres capitalinos y cuya obra revela despreocupación por seguir prototipos ideales y lograr un refinamiento técnico.
- 9) La actividad de los talleres de imaginería de la ciudad de Guatemala, que estuvo regida por una institución gremial, llegó a su mayor auge y desarrollo durante el siglo XVII y primera mitad de - XVIII.
10. Una de las causas que provocó un decaimiento de la imaginería hispana e hispanoamericana, en el siglo XVIII, fue la difusión del arte cortesano clasicista que impulsaron las academias oficiales.
11. Entre los factores que intervienen inicialmente en la decadencia - de la imaginería guatemalteca en el siglo XVIII, puede citarse: - la desorganización de la institución gremial a raíz de cambios en la política económica de la Corona Española y la desorganización de los talleres como consecuencia del traslado de la capital, del - Valle de Panchoy al de la Ermita, después de los terremotos de - 1773.
12. El traslado de la ciudad capital al Valle de la Ermita determinó el desarrollo de dos focos de producción de imaginería en Guatemala: el de la Antigua Guatemala y el de la Nueva Guatemala de - la Asunción.
13. Es importante resaltar el interés que mostró la Sociedad Económica de Amigos del País por el desarrollo de las artes y artesanías, en - especial de la escultura.
14. Por medio de la Escuela de Dibujo, la Sociedad Económica de Guatemala trató de incorporar la formación académica al aprendizaje - tradicional en el taller y estimuló al artista mediante exposiciones y concursos que se organizaron en su seno periódicamente.
15. La construcción de iglesias en la nueva Guatemala es un factor favorable al desenvolvimiento de la imaginería, ya que gracias a - ella se elaboran imágenes que ya siguen el patrón neoclásico.

16. Entre los maestros imagineros más conocidos del siglo XIX están - Buenaventura Ramírez, Santiago Ganuza y sus hijos Mariano y -- Juan Ganuza, Cirilo Lara y Pedro Castillo.
17. A la primera generación de imagineros en este siglo pertenecen - los maestros Pedro Castillo, Narciso Castillo Sáenz, Paulino Ceballos, Cipriano Dardón y el Presbítero Arcadio Escobar y Escobar, - quienes laboran desde la segunda mitad del siglo anterior.
18. Son importantes imagineros de la primera mitad del presente siglo: el pintor y dorador Enrique Acuña Orantes, el pintor y escultor - Manuel Antonio Montúfar y el escultor Julio Dubois.
19. El taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois fue el más conocido y de mayor actividad en este siglo. En éste, la elaboración de - imágenes se apegó a la tradición hasta la década de 1940, cuando parte de su producción se mecanizó con el uso de una máquina copiadora.
20. Entre los años 1920 y 1940 hubo un buen número de talleres de -- imaginería en la Ciudad.
21. A partir de la década de 1940 diversos factores contribuyen a la decadencia de la producción de imágenes en los talleres de la - Ciudad, entre ellos: la creciente importación y fabricación local de imágenes de yeso y pasta y la decreciente demanda de obras - de imaginería.
22. La mayoría de los talleres de imaginería contemporánea son domésticos y se ubican en distintos barrios de la Ciudad.
23. Entre los imagineros contemporáneos destaca el maestro Huberto Solís, cuya obra muestra un apego a los lineamientos tradicionales con una calidad excepcional, tanto en lo escultórico como - en lo pictórico.
24. En los talleres de imaginería se elaboran imágenes religiosas y - también se "retocan" y restauran las mismas.

25. El taller de imaginería era un centro docente por excelencia, - pero actualmente esta labor aparenta desaparecer.
26. Las fases del proceso técnico de la imaginería son: el proyecto, la talla, el aparejo, la policromía y la aplicación de postizos.
27. En la actualidad, se realiza una considerable producción de - imágenes estereotipadas como "niños" y "nazarenos" para los - cuales el imaginero no necesita de un modelo, ya que retiene- las formas de memoria.
28. Las proporciones y medidas antropométricas que maneja el ima- ginero se basan en un módulo que es la altura de la cabeza.
29. La madera que más se ha empleado en la imaginería guatemal- teca es el cedro; su raíz se ha preferido para la elaboración de rostros, manos y pies de las imágenes.
30. En la elaboración de imágenes, que no se tallan en piezas sólidas de madera, se emplea una pieza compuesta llamada común- mente "cajón".
31. El aparejo tradicional consta de tres etapas: el "encolado", el "enyesado" y el "repasado".
32. Cuando los imagineros siguen los lineamientos de la técnica - tradicional, en la preparación de la pintura para encarnar usan albayalde, pigmentos en polvo y al óleo, aceite de linaza, acei- te de chan y como secante el litargirio.
33. En el encarnado se dan por lo menos cuatro aplicaciones de pin- tura, éstas son llamadas comúnmente: "lustre", "medio lustre", - "de plata" o "penúltima" y "de perla" o "última".
34. El dorado en la técnica tradicional puede ser "a brillo" o bruñi- do y "a sisa" o mate.

35. El estofado consiste en imitar por medio de dibujo, pintura, relieve dorado y esgrafiado la "estofa".
36. La técnica "moderna", en la que se emplea pintura preparada - - aplicada a soplete, tiende a desplazar el uso de materiales y procedimientos tradicionales.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

- ALONSO DE RODRIGUEZ, Josefina, et al. Arte Contemporáneo Occidente-Guatemala. Guatemala: Imprenta Universitaria, 1966. (Colección Cultura Nacional No. 1. Departamento de Publicaciones, - Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala - la).
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego. Historia del Arte Hispanoamericano. 3 - Tomos. Tomos II y III, Barcelona: Salvat Editores, 1950 y 1956.
- CONTCE. J. Técnicas y Secretos de la pintura. 6a. Ed., Barcelona: - L.E.D.A., 1967.
- CARO BAROJA, Julio. Estudios sobre la vida tradicional española. -- Barcelona: Ediciones Península, 1968. (Historia, ciencia y sociedad, 23).
- CASTEDO, Leopoldo. A history of Latin American art and architecture, from pre-colombian times to the present. New York: Præger Publishers, 1969.
- DIAZ, Víctor Miguel. Las Bellas Artes en Guatemala. Folletín del Diario de Centro América. Guatemala: Tipografía Nacional. 1934.
- BATRES, Alfredo, et al. "El arte en Guatemala desde la independencia hasta la época actual". Trabajo de investigación presentado por los alumnos del curso Arte Guatemalteco Contemporáneo, Junio-Agosto-1973. Facultad de Humanidades, USAC (Mimeografiado).
- BERLIN, Heinrich. Historia de la Imaginería colonial en Guatemala. -- Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.
- DIAZ CASTILLO, Roberto. Folklore y Artes Populares. Guatemala: Editorial Universitaria, 1968. (Colección problemas y documentos, I. -- Publicación del Centro de Estudios Folkloricos, Universidad de San - Carlos de Guatemala).

- GOMEZ-TABANERA, José Manuel. Editor. El Folklore Español. Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.
- GRAJEDA MENA, Guillermo. Cristos tratados por escultores de Guatemala. Guatemala: Tipografía Nacional, 1969. (Publicación Especial No. 4, Instituto de Antropología e Historia).
- "Guía de Forasteros en Guatemala para el año bisiesto de 1856". -- Guatemala: Imprenta de la Paz, 1856.
- HAUSER, Arnold. Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. 4a. Ed., Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975. - (En ediciones anteriores publicado con el título de Introducción a la historia del arte).
- KELEMEN, Pál. Baroque and Rococo in Latin América. 2 Vols., Nueva York: Dover Publications, 1967.
- LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo. Qué es la escultura. Buenos Aires: Editorial Columva, 1967. (Colección Esquemas, 69).
- LOZOYA, Marquez de. El arte gótico en España. Arquitectura, Escultura, Pintura. 2a. Ed., Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- Historia del arte hispánico. Barcelona: Salvat Editores S.A., - 1970.
- MARTIN GONZALEZ, J. J. Historia de la escultura. 2a. Ed., Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- MORA DE JARAMILLO, Yolanda. Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia. Bogotá: Imprenta Nacional. - Ministerio de Educación Nacional, 1967.
- MUNFORD, Lewis. Arte y técnica. 3a. Ed., Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961.

MALE, Emile. El arte Religioso. 2a. Ed., México: Fondo de cultura-Económica, 1966 (Breviarios, 59).

MARTI, José. Guatemala. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952 (Biblioteca de Cultura Popular 20 de Octubre, 36).

NUÑEZ DE RODAS, Edna. El Grabado en Guatemala. Guatemala: Talleres Litográficos del Instituto Geográfico Nacional, 1970.

. Reseña Histórica de la Escuela de Artes Plásticas. Guatemala: Editorial "José de Pineda Ibarra", 1970). (Publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes).

PEREZ VALENZUELA, Pedro, La nueva Guatemala de la Asunción. - 2 tomos. Guatemala: Centro Editorial, "José de Pineda Ibarra", - 1964 (Colección 15 de septiembre, 77).

PIJOAN, J. Historia del arte. 10 tomos, 5, 6 y 7. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1972.

RODRIGUEZ DEMORIZI, Edmilio. España y los comienzos de la pintura y la escultura en América. Madrid: Gráficas Reunidas S.A., 1966.

RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F. Arte Popular Mexicano. México: Fondo de Cultura Económica, 1974 (Archivo del fondo 19 - 20).

SALAZAR, Ramón A. Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala. 3 tomos; Tomo III, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública. (Biblioteca de Cultura Popular "20 de Octubre", 12).

SALVANI, Roberto. La Escultura Románica en Europa. México: - UTEHA, 1962 (Manuales Uteha, 91/92 a.).

SAMAYOA GUEVARA, Héctor Humberto. Gremios Guatemalenses. - Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1961. (Colección 15 de Septiembre, 45).

. Los gremios artesanos de la ciudad de Guatemala. (1524-1821).
Guatemala: Editorial Universitaria, 1962.

SANCHEZ-MESAMARTIN, Domingo. Técnica de la escultura policromada granadina Granada: Imprenta de la Universidad de Granada, 1971.

SUBIAS GALTER, Juan. El arte popular en España. Barcelona: Editorial Seix Parral. 1948.

STANDLEY, Paul C. y Louis O. Williams. Flora of Guatemala. Vol. 24, Chicago: Field Museum of Natural History, 1973.

STEGMANN, Hans. La escultura en Occidente. 2a. Ed., Barcelona: Editorial Labor, 1936.

TAPIE, Víctor-Lucien. El Barroco Buenos Aires: EUDEBA, 1961 - - (lectores de Eudeba, 38).

THOMPSON, Daniel V. The materials and techniques of medieval painting. New York: Dover Publications. (s.f.).

PACHECO, Francisco. Arte de la pintura. Barcelona: L.E.D.A., - 1968.

PUBLICACIONES PERIODICAS

DIAZ CASTILLO, Roberto. "En busca de una teoría del arte popular". Universidad de San Carlos No. LXVI; mayo a agosto, 1965.

GRAJEDA MENA, Guillermo. "La evolución del Arte Plástico en Guatemala" en Artes Plásticas, No. 4; Julio-Agosto 1971, pags. 35-46.

_____. "El pintor y dorador Enrique Acuña Orantes". En Artes Plásticas No. 3; de Abril-Mayo, 1971. pags. 4-17.

"Presencia de Montañés en América". Mundo Hispánico. No. 258 - (septiembre, 1969) p. 62.

PERIODICOS:

Gaceta de Guatemala, años 1830 - 1885.

El Imparcial. Varios números.

APENDICE 1

ENCUESTA A LOS IMAGINEROS DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

I. DATOS GENERALES

A. Datos personales:

1. Nombre: _____
2. Domicilio: _____
3. Lugar y fecha de nacimiento: _____
4. Estado civil: casado () unido () soltero ()
viudo ()
5. Número de hijos: _____; edades: _____
Mas. Fem. Mas. Fem.
6. Procedencia de sus antepasados: _____
Entre sus antepasados se dedicaron a la imaginería?
Si () No ()

Si afirmativo, contestar Hoja A del anexo.
7. Nombres y direcciones de hijos y parientes que se dedican a la imaginería:

8. Religión: _____
9. Agrupaciones a que pertenece: _____
10. Escolaridad:
 - a. Alfabeto () Analfabeto ()
 - b. Primaria () inició () concluyó ()
 - c. Secundaria () inició () concluyó ()
 - d. Otros estudios y/o aprendizajes: _____
11. Tiempo que tiene de laborar en imaginería: _____
12. Nombre del taller donde labora: _____
 - a. Dirección: _____
 - b. Propietario: _____

13. Ocupaciones adicionales: _____

14. Ocupaciones anteriores: _____

B. Nivel económico:

1. La vivienda que ocupa es:

a. propia () b. alquilada () c. cedida ()

Número de habitaciones _____

Número de habitantes _____
niños adultos

2. Servicios de la vivienda:

a. Agua potable () b. Luz eléctrica ()
c. drenajes () d. Otros _____

3. Tipo de construcción:

a. formal () b. Informal ()

4. Estado de la vivienda:

a. bueno () b. regular () c. malo ()

5. La vivienda ofrece: a. comodidad () b. incomodidad ()

6. Aparatos eléctricos que posee:

a. radio () b. plancha () c. radio ()
d. tocadiscos () e. refrigeradora ()
f. televisión () g. Otros: _____

7. Ingreso familiar: Q. _____

a. aporte personal proveniente de su labor como imaginero: _____

Q. _____

b. aporte personal proveniente de otras actividades: _____

Q. _____

Observaciones del entrevistado:

Observaciones de quien entrevista:

II. APRENDIZAJE

1. Lugar donde aprendió: _____

2. Edad a que se inició: _____

3. Sus maestros; tipo de vínculo:

4. Número de años de aprendizaje: _____

5. Proceso de aprendizaje: _____

6. Relación laboral con sus maestros: _____

III. TALLER

A. Descripción:

a. Dimensiones: _____

b. Mobiliario y equipo: _____

c. Condiciones de trabajo:

Cómodas () incómodas ()

higiénicas () no higiénicas ()

B. Antigüedad:

a. Año en que se estableció: _____

b. Fundador _____

c. Desde qué fecha lo tiene usted a su cargo: _____ No. - -
años.

C. Relaciones laborales:

a. Trabaja solo Si () No ()

Si afirmativamente, indique razones: _____

b. Laborantes

Laborante	No.	Labor que desempeña	Trabajo x día, mes U.de obra	Remuneración en dinero, especie, otro	Salario

c. Contratos de trabajo de tipo a. verbal () b. escrito ()

d. Se extiende certificado al final del aprendizaje:

Si () No ()

e. Si hay 3 o más laborantes, están adscritos al Instituto Guatemalteco de Seguridad Social Si () No ()

f. Observaciones sobre las aptitudes e intereses de los laborantes:

IV. TECNICA

A. Talla:

a. Materiales e instrumentos de Trabajo,

Respóndase además hoja B de anexo

Materiales e Instrumentos	* T R	Lugar de adquisición.	** Calidad: E-B-R-M	Precio y Cantidad	Utilización

* T: tradicional

R: Reciente

** Excelente, buena, regular, mala

b. Proceso, tiempo empleado:

b.1 Preparación de materiales:

b.ii Elaboración de la talla:

b.iii Innovaciones a la técnica tradicional. Aportes personales. Observaciones del encuestado.

Observaciones:

B. Aplicación del colorido y acabado.

a. Enumeración de técnicas que utiliza: 1. _____

2. _____ 3. _____

b. Materiales e instrumentos: _____

Materiales e Instrumentos	T R	Lugar de adquisición	Calidad ** E-B-R-M	Precio y cantidad	Utilización

* T: tradicional R: reciente ** Excelente buena regular mala

c. Técnicas tradicionales muy poco empleadas actualmente. Razones. Descripción de las mismas si las practicó o conoció.

d. Técnicas tradicionales en desuso. Razones. Descripción de las -
mismas si las practicó o conoció.

e. Técnicas modernas: su iniciador. Conveniencias. Consecuen- -
cias de su empleo. Difusión.

f. Innovaciones personales. Conveniencias. Su difusión.

OBSERVACIONES:

B. Aplicación de detalles complementarios:

*

Objeto	T	Material	Calidad E-B-R-M**	Precio y cantidad	Preparación y/o proce- so de aplicación
Ojos					
Pestaña					
pestañas					
Cabellera					
resplando- res					
coronas					
vestuario					

* T: Tradicional R: Reciente ** Excelente Buena Regular Mala

V. PRODUCCION

A. Características generales de sus obras:

1. Tipos de imágenes:

a. religiosas () b. pastores () c. otras: _____

2. La mayor parte de las imágenes que le encargan son:

a. de talla completa () b. de vestir ()

3. Imágenes que tienen mayor demanda: _____

4. Modelos que sigue; creaciones originales: _____

5. Produce imágenes en serie; conveniencias o inconveniencias.

Si () No ()

B. Demanda y venta:

1. La mayor parte de su producción responde a:

a. encargo () b. iniciativa propia ()

2. Epoca del año de mayor productividad: _____

3. Adquieren la mayor parte de sus obras:

- a. compradores que llegan al taller ()
- b. revendedores ()
- c. comercios ()

4. Quiénes pagan el mejor precio? _____

5. La mayor parte de las personas que adquieren sus obras pagan:

- a. al contado ()
- b. abonos a corto plazo ()
- c. abonos a largo plazo ()
- d. llevan productos en consignación ()

6. Ingreso mensual por producto de venta de imágenes: Q. _____

7. Ingreso mensual por realización de otros trabajos: Q. _____
retoque, reparaciones, etc.

8. Ambito de su producción:

V. OBRA

1. Identificación de sus obras: con firma () sin firma ()

2. Obras de mayor importancia, y lugar donde se encuentran: y fecha de realización:

VI. EL IMAGINERO Y SU TRADICIONAL OCUPACION

1. Considera discípulos suyos a:

2. Le gusta su ocupación como imaginero? Razón.

3. Quisiera cambiar de actividad? Razón.

4. Le interesaría agrandar su taller? Razón.
Qué necesitaría para hacerlo?

5. Desean que sus hijos continúen trabajando en imaginiería?
Razón.

6. Demuestran sus hijos aptitudes e interés en continuar?

7. Ha observado en sus aprendices y ayudantes aptitud e interés?

8. Cómo piensa que se puede despertar en los jóvenes interés por la imagería?

9. Su opinión sobre el futuro de la tradición a la imagería:

10. Sugerencias para que no decaiga o se pierda la tradición:

11. Otros maestros de la imagería que conoce; su opinión sobre su obra:

OBSERVACIONES:

ANEXO

A

ANTECEDENTES

Relación de sus antecedentes familiares en el terreno de la imaginaria.

1. Desde qué generación se remonta la tradición familiar?
2. Imagineros, sus talleres y obras conocidas. (Empezar por los parientes de la generación más antigua).

ANEXO

B

Indagación sobre Instrumentos tradicionales.

Instrumentos usados en el siglo XVII *	posee y usa	conoce no usa	no conoce	término usual
barrena				
barrena gemal				
canalador				
cepillo				
compás				
formón				
garlopa				
gurbia				
juntera				
lima				
piedra de asentar				
mollejon				
quillames				
sierra				
taladro				
tenaza				
zuela				

*Nombres que aparecen en un documento de la época. (H.Berlín. Historia de la imaginería colonial de Guatemala (Guatemala:1952) p.32

N O M I N A D E I M A G I							
NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DEL MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
ACUÑA ORANTES, Enrique	1876	1946		X	X	Narciso Castillo S. Arcadio Escobar	
ALVARADO, Manuel	? 1870	? 1940	X			José María Larrave	
ALVARES PERES, Miguel Hugo	1916	1976	X	X		José Luis Domínguez	
BARILLAS CARVAJAL, Carlos Enrique	1925		X	X		José Luis Domínguez T. "E. A. C." *	
BARILLAS NISHTAL, Manuel	? 1900	? 1960	X				Guillermo Cruz Enrique Acuña T. "E. A. C." *
BELLOSO, Felix	? 1870	? 1950	X				
BORRAYO LUNA, José Julio	1908		X	X		Pedro Mendía	Salvador Posadas
BRAN, Nicolás	? 1900	? 1937		X			T. "E. A. C." *
CABALLEROS, Sinfo- roso	? 1830	? 1915		X	X		

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

NEROS DEL SIGLO XX

TALLER PROPIO AÑOS	MAESTRO DE	SU OPERARIO	OBSERVACIONES
Décadas 1910-40	Hnos. Esteban y Santiago Rojas Hnos. Augusto y Huberto Solís Francisco Antonio Zeballos	Manuel Barillas N. José Luis Domínguez Manuel Valdés Francisco A. Zeballos	Ver páginas 23 y 24.
			Nació en México, fue empleado doméstico del "Colegio de Infantes". Especialista en "niños" y vírgenes pequeñas (Inf.: Román Garrido P.)
			Fue entrevistado en febrero de 1975. Se dedicó a la elaboración de imágenes de yeso. Son obras suyas: Virgen de Guadalupe y Cristo Recucitado; Huistla.
1944 en adelante			Ver Apéndice 9.3
	Luis Ramiro Irungaray en T. "E. A. C."* Rigoberto Rodríguez en T. "E. A. C."*	Alberto Chacón C.	Recordado por sus amplios conocimientos sobre medidas y proporciones de la figura humana. Especialista en "niños" e imágenes domésticas
			De nacionalidad salvadoreña
1932 en adelante			Ver Apéndice 9.3
			Lo cita Víctor Miguel Díaz. (<u>Las Bellas Artes</u> , (Guatemala:1934) p. 488).

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
CABALLEROS, Alejandro	? 1900	? 1935	X				
CARAVANTES AREVALO, Francisco	1934		X	X		Raymundo Vielman Francisco Tánchez	Román Garrido P.
CARCAMO, David	? 1910	? 1940				Salvador Posadas	Salvador Posadas T. "E. A. C." *
CASTILLO, Pedro		? 1907	X				
CASTILLO SAENZ, Narciso		? 1925	X				
CASTILLO AVILA, Francisco	1909		X			David Cárcamo Julio Dubois	T. "E. A. C." **
CASTRO, José Genaro	? 1890	? 1940	X			Narciso Castillo S.	Alberto Chacón
CASTRO, Carlos	? 1888	? 1950		X	X		Salvador Posadas
CASTRO GAMERO, Rafael		? 1950	X				
CEBALLOS, Paulino		? 1910		X			
CHACON, Francisco	? 1890	? 1935		X			T. "E. A. C." **
CHACON CORONADO, Alberto	1909		X	X		Manuel Antonio Montúfar	Manuel Barillas N. Manuel Montúfar
CHACON, Mauricio	1922		X	X		Alberto Chacón C.	

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
CABALLEROS, Alejandro	? 1900	? 1935	X				
CARAVANTES AREVALO, Francisco	1934		X	X		Raymundo Vielman Francisco Tánchez	Román Garrido P.
CARCAMO, David	? 1910	? 1940				Salvador Posadas	Salvador Posadas T. "E. A. C."*
CASTILLO, Pedro		? 1907	X				
CASTILLO SAENZ, Narciso		? 1925	X				
CASTILLO AVILA, Francisco	1909		X			David Cárcamo Julio Dubois	T. "E. A. C."*
CASTRO, José Genaro	? 1890	? 1940	X			Narciso Castillo S.	Alberto Chacón
CASTRO, Carlos	? 1888	? 1950		X	X		Salvador Posadas
CASTRO GAMERO, Rafael		? 1950	X				
CEBALLOS, Paulino		? 1910		X			
CHACON, Francisco	? 1890	? 1935		X			T. "E. A. C."*
CHACON CORONADO, Alberto	1909		X	X		Manuel Antonio Montúfar	Manuel Barillas N. Manuel Montúfar
CHACON, Mauricio	1922		X	X		Alberto Chacón C.	

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
CHACON, Miguel	1915		X	X		Alberto Chacón C. José Genaro Castro	
CRUZ, Guillermo	? 1896	? 1941	X	X		Manuel Ant. Montufar	
CRUZ MONTUFAR, José Luis	1919		X	X		Guillermo Cruz	
DARDON, Cipriano	? 1925	? 1910		X	X		
DIAZ, José María		? 1919		X			
DOMINGUEZ, José Luis	? 1900	? 1958	X	X			Guillermo Cruz Enrique Acuña
DUBOIS, Julio	1880	1960	X			Cipriano Dardón Arcadio Escobar	
ECHVERRIA, Juan Francisco	? 1885	? 1932	X				T. "E. A. C."*
ESCOBAR Y ESCOBAR, Arcadio (Presbítero) "Padre Escobar"		? 1910			X		
FLORES, Juan José	? 1880			X		Manuel Ant. Montufar	T. "E. A. C."*
FRANCO, Rafael	1884	1976		X		Paulino Ceballos	Cipriano Dardón Dubois T. "E. A. C."*

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
CHACON, Miguel	1915		X	X		Alberto Chacón C. José Genaro Castro	
CRUZ, Guillermo	? 1896	? 1941	X	X		Manuel Ant. Montúfar	
CRUZ MONTUFAR, José Luis	1919		X	X		Guillermo Cruz	
DARDON, Cipriano	? 1925	? 1910		X	X		
DIAZ, José María		? 1919		X			
DOMINGUEZ, José Luis	? 1900	? 1958	X	X			Guillermo Cruz Enrique Acuña
DUBOIS, Julio	1880	1960	X			Cipriano Dardón Arcadio Escobar	
ECHVERRIA, Juan Francisco	? 1885	? 1932	X				T. "E. A. C." *
ESCOBAR Y ESCOBAR, Arcadio (Presbítero) "Padre Escobar"		? 1910			X		
FLORES, Juan José	? 1880			X		Manuel Ant. Montúfar	T. "E. A. C." *
FRANCO, Rafael	1884	1976		X		Paulino Ceballos	Cipriano Dardón Dubois T. "E. A. C." *

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
GALLARDO, Pedro		?	X				
		1935					
GARCIA ORTIZ, Manuel	?	?		X		Cipriano Dardón	T. "E.A.C." * Raymundo Vielman Miguel A. Ramirez Antonio Montufar
	1890	1960					
GARCIA PERALTA, José	?	?		X			T. "E.A.C." *
	1890	1930					
GARRIDO PINEDA, Román	1885		X			José María Larrave	José María Díaz Manuel Ant. Montufar T. "E.A.C." * Raymundo Vielman
GUZMAN Z., M. Alberto		?		X			Raymundo Vielman
		1952					
GUZMAN, Domingo	?	?		X	X		T. "E.A.C." *
	1880	1957					
HERRARTE GIRON, Julio	1912			X	X	Rodolfo Solórzano en T. "E.A.C." *	T. "E.A.C." *
IRUNGARAY TEJADA, Luis Ramiro	1929			X	X	Domingo Guzmán Manuel Barillas N.	T. "E.A.C." * Rigoberto Rodríguez (actualmente)
LARA, Julián	?	?	X				
	1880	1960					
LARRAVE, José María	?	?	X			Buenaventura Ramírez	
	1842	1905					
MASAYA, Alberto	?	?	X	X			
	1890	1950					

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

TALLER PROPIO AÑOS	MAESTRO DE	SU OPERARIO	OBSERVACIONES
		Francisco Caravantes Albino Morales G.	Ver Apéndice 9.3
			Se le atribuye la pintura del Cristo Yacente de la I. de la Merced, del taller de Julio Dubois. Aparece su firma en un misterio y un nazareno, esculturas de Rafael Castro Gamero; año 1932; propiedad de la familia del pintor Ramiro Irungaray.
	Ramiro Irungaray en T. "E. A. C." *		Trabajó en los trabajos de construcción del Palacio Nacional; fue jefe del taller de dorado. (Inf. Antonio Montufar)
1958 en adelante			Ver Apéndice 9.3
1970 a Febrero 1976			Ver Apéndice 9.3
Década 1920 en adelante			
	Román Garrido P.		Se le atribuye la Virgen de Dolores de la Recolectión. El maestro Garrido afirma haber acompañado al escultor Larrave a entregarla a dicha iglesia.
Década 1920 en adelante		Miguel A. Montufar S.	

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
MENDIA, Pedro		? 1927	X	X			
MENDEZ, Pedro				X			T. "E. A. C." *
MONTUFAR CASTELLANOS, Antonio	1909		X	X		Manuel Antonio Montufar (su padre)	Salvador Posadas
MONTUFAR GARCIA, Marco Antonio	1939		X	X		Antonio Montufar C. Francisco Tánchez	
MONTUFAR ORTEGA, Manuel Antonio	? 1877	? 1930	X	X		Arcadio Escobar	
MONTUFAR QUEZADA Manuel	? 1890	? 1973	X	X		Manuel Antonio Montufar O. (Su padre)	Alberto Chacón C.
MONTUFAR SOLIS, Miguel Angel		? 1940		X	X	Manuel Antonio Montufar O. (su padre)	Alberto Masaya
MORALES GARRIDO, Albino	? 1850	? 1940		X			
PANIAGUA, Gonzalo	? ?	? ?					T. "E. A. C." *
PERALTA, José	? 1900	? 1940	X				Salvador Posadas
PINEDA Y PINEDA, Francisco		? 1930	X				
POSADAS, Salvador	? 1880	? 1950	X			Davir Cárcamo Miguel Angel Ramirez	

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

TALLER PROPIO AÑOS	MAESTRO DE	SU OPERARIO	OBSERVACIONES
Décadas 1910 y 1920	José Julio Borrayo		Trabajó para el T. "E. A. C." * Lo menciona Díaz (Las bellas artes en Guatemala en Imparcial, 5 Febrero de 1927)
Década 1930 en adelante		Manuel García O. Francisco Tánchez	Ver Apéndice 9.3
1960 en adelante			Trabajó para el T. "E. A. C." Ver apéndice 9.3
Décadas 1900-20	Alberto Chacón, Guillermo Cruz, sus hijos: Miguel Angel, Manuel Antonio Montúfar; Manuel Valdés; Juan José Flores	Román Garrido P.	Ver págs. 24 y 25. Ocasionalmente trabajó para el T. "E. A. C." (Inf. José Luis Cruz Montúfar)
		Román Garrido P.	
			Fue operario del T. "E. A. C."* en la década de 1910. Murió fuera de Guatemala, en EEUU. Perteneció a la familia de músicos de su apellido. (Inf. Román Garrido P.)
			Trabajó en la construcción de la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias ("Yurrita") Autor de los relieves de la puerta principal. (Inf. José Julio Borrayo L.)
			Obra suya: Jesús de los Pobres, tamaño natural. Fernando Aragón lo donó al Cerrito del Carmen y se ignora su paradero (Inf. José Arce y Valladares)
Décadas 1910-30	David Cárcamo	José Julio Borrayo Antonio Montúfar Miguel Angel Ramírez Santiago Rojas G. Manuel Valdés José Peralta	Hondureño. Periódicamente residía en Comayagua, Honduras con uno o dos de sus operarios. Hacia 1940 fue sub-director de la academia de Bellas Artes de Comayagua. (Inf. Antonio Montúfar)

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
RAMIREZ, Miguel Angel	1897		X	X			
RIVERA GALDAMEZ, M. Trinidad	1910		X			Julio Dubois	T. "E. A. C." *
ROCA, Alberto	? 1880	? 1930	X				T. "E. A. C." *
RODRIGUEZ, Rigoberto	1934		X	X		Manuel Barillas N. en T. "E. A. C." *	T. "E. A. C." *
ROGEL, Félix	? 1850	? 1915		X	X		
ROJAS GONZALES, Esteban	1898		X			Raymundo Vielman en el taller de Salvador Posadas Enrique Acuña	Salvador Posadas Raymundo Vielman
ROJAS GONZALEZ, Santiago	1902			X	X	Carlos Castro Enrique Acuña	Salvador Posadas
ROSALES, Enrique	? 1875 1917	? 1938 1967		X X			Guillermo Cruz
ROSALES, Francisco	1875	1938	X				T. "E. A. C." * Miguel Angel Ramirez
SAENZ, Francisco	? 1885	? 1963	X				
SANCHEZ, José	? 1890	? 1960	X	X			
SOLORZANO, Rodolfo	? 1882	? 1933		X			T. "E. A. C." *
SOLIS, S. Augusto	1901	1926		X		Enrique Acuña	

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

TALLER PROPIO AÑOS	MAESTRO DE	SU OPERARIO	OBSERVACIONES
Década 1930 en adelante		Francisco Rosales José Luis Domínguez Manuel Valdés Manual García O. José Sánchez	Ver Apéndice 9.3
1952 en adelante			Ver Apéndice 9.3
			Lo menciona Díaz ("Las bellas artes de Guatemala") en <u>Imparcial</u> , 5 Febrero de 1927
1960 en adelante		Luis Ramiro Irungaray (actualmente)	Ver Apéndice 9.3
			Lo menciona Díaz ("Las bellas artes en Guatemala" en <u>Imparcial</u> , 5 de Febr. de 1927)
Década 1930 en Adelante			Ver Apéndice 9.3
1945 en adelante			Ver Apéndice 9.3
			Tuvo una pequeña tienda de víveres en la 5a. Calle entre 9a. y 10a. avenidas. Se dedicó a hacer imágenes pequeñas como actividad complementaria a su ocupación (Inf. Miguel Angel Ramírez)
1918 a 1925	Julio Herrarte G. en T. "E. A. C." *		Hermano de Huberto Solís S. Ver Página 24.

NOMBRE	AÑOS		ESPECIALIDAD			NOMBRE DE SU MAESTRO	OPERARIO DE
	n.	f.	Esc.	Pin.	Dor.		
SOLIS S., Huberto	1899		X	X		Enrique Acuña	
TANCHEZ, Francisco		? 1970	X			Antonio Montúfar	Antonio Montúfar
TOBAR, Justo	? 1880	? 1950		X			Salvador Posadas José María Díaz Francisco Tánchez
VALDES, Víctor Manuel	1904			X	X	Manuel Ant. Montúfar	Salvador Posadas Enrique Acuña Raymundo Vielman Guillermo Cruz Miguel A. Ramírez
VALLADARES VELASQUEZ, Florentin Ramiro	1935		X	X		José Luis Cruz Montúfar	
VEGA, Juan	1911			X			T. "E. A. C." *
VIELMAN, Raymundo	? 1900	? 1970					Salvador Posadas
ZEBALLOS, Francisco Antonio	1916			X		Enrique Acuña	Enrique Acuña

* Taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois.

TALLER PROPIO AÑOS	MAESTRO DE	SU OPERARIO	OBSERVACIONES
1918 en adelante			Ver página 2 y Apéndice 9.3
Década 1940 a 1960	Francisco Caravantes Marco Ant. Montúfar G.	Justo Tobar Francisco Caravantes	Es obra suya el Jesús Nazareno, tamaño natural, Parroquia Santísima Trinidad, Zona 3, Ciudad (Inf. Francisco Caravantes)
	Miguel Angel Ramírez		
			Ver Apéndice 9.3
1960 en adelante			Ver Apéndice 9.3
1828 en adelante			Ver Apéndice 9.3
Décadas 1930 a 1960	Esteban Rojas en T. Salvador Posadas Francisco Caravantes	Manuel García O. Román Garrido P. Alberto Guzmán Manuel Valdés	Se le atribuye Santa Marta de la iglesia de Santa Marta, Ciudad; Jesús de las Palmas, procesional, iglesia de Capuchinas, Ciudad
			Ver Apéndice 9.3

APENDICE 3

DATOS BIOGRAFICOS DE IMAGINEROS CONTEMPORANEOS.

MAESTROS

BARILLAS CARVAJAL, Carlos Enrique.
(1925-)
Escultor y pintor.
Taller Doméstico: 4a. Av. 14-69 Zona 3.

Nació en la ciudad de Guatemala. Sus maestros fueron Antonio Montufar C. y José Luis Domínguez, pintor, quien trabajaba en el taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois. Siendo aprendiz de Domínguez, en el año de 1942, trabajó en pintura en ese taller. En el ramo de la escultura se considera, en parte, autodidacta. Tiene taller propio desde 1944. Desde la década de 1960 emplea casi exclusivamente la pintura sintética aplicada a soplete.

Es obra suya

Virgen de Candelaria, Capilla de la Finca "San Antonio" Escuintla, 1 metro, de vestir, 1972.

BORRAYO LUNA, José Julio
(1908-)
Escultor y pintor.
Taller Doméstico: 10a. Av. "A" 3-49 Zona 2.

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió en el taller de Pedro Mendía. En la década de 1920 trabajó como operario del taller de Salvador Posadas. Desde 1932 ha atendido su propio taller. Utiliza las técnicas tradicionales en pintura.

Entre sus obras están:

San José, con niño de la mano, Iglesia del Hospicio, Ciudad.
Tamaño natural. 1949.

Virgen del Rosario, propiedad del Dr. Ernesto Cofiño. 5/4 de -
vara. 1973.

CARAVANTES AREVALO, Francisco
(1934-)

Escultor

Taller: 13 Av. 4-87 Zona 1 (local contiguo a la --
Iglesia de San José).

Domicilio: 19a. Av. 21-62, zona 6.

Nació en la ciudad de Guatemala, aprendió en los talleres -
de Raymundo Vielman y Francisco Tánchez. Trabajó dos años con
Román Garrido P.

Emplea casi exclusivamente pintura sintética y al soplete.

Desde mayo de 1974 asiste a su taller Jorge Alberto Carías -
Ortega (1957-) en calidad de aprendiz.

Entre sus obras están:

Santa Ana, Iglesia de la Colonia Centro América, Ciudad. -
1 metro. 1965.

Dolorosa, Iglesia de San Benito, Petén. 1.30 metros, 1969.

Misterio (San José y Virgen María) propiedad del Sr. José -
Lerrena (6a. Calle 0-33 Zona 10.) 1½ cuartas de -
vara. Estofó Ramiro Irungaray. 1974.

Misterio similar al anterior, propiedad del Sr. Eduardo Andra
de (6a. Calle 0-27 zona 1) también estofado por Ra-
miro Irungaray). 1976.

CASTILLO AVILA, Francisco
(1909-)

Escultor

Taller doméstico: 6a. Calle 11-12 Zona 6

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió en el taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois. Trabajó como operario de dicho taller de 1930 a 1960. Desde este último año -en que falleció el maestro- Dubois- trabaja en su taller doméstico donde hasta la fecha ha elaborado imágenes que son policromadas y salen del taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois, nieto. (1).

Terminó varias obras que el maestro Dubois dejó inconclusas al morir, entre estas cuatro evangelistas.

CHACON CORONADO, Alberto
(1909-)

Escultor y Pintor

Taller Doméstico: 12 Calle "C" 4-55 Zona 3

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió en el taller de Manuel Antonio Montúfar. Asistió a la Academia de Bellas Artes por aproximadamente 9 años, a partir de 1928. Ha practicado el paisaje. Trabajó con varios escultores: Manuel Barillas Nishtal, José Castro y Manuel Montúfar. Posee un taller doméstico desde la década de 1930, donde aprendieron imaginaria sus hermanos Mauricio y Miguel Chacón. Actualmente trabajan en el mismo dos operarios Rigoberto Aquilino Reyes Sánchez (1946-), y José Alfonso Subuyuc Vélez (1948-).

En su taller desde la década de 1950 se ha empleado pintura sintética aplicada a soplete, la que ha venido a desplazar el procedimiento tradicional.

Entre sus obras están:

Virgen de Dolores, San Juan y Magdalena, Iglesia de Mixco.
Imágenes procesionales de tamaño natural.
1937 aproximadamente.

Jesús Nazareno, Iglesia Santo Cura de Ars, zona 5, Ciudad.
1963.

Cristo Yacente, Aldea Las Guitarras, Petén. Tamaño natural.
1972.

Dolorosa, Aldea Las Guitarras. De vestir. 1972.

San Judas, Mercado de la Colonia Florida, Ciudad. 1 metro.
1973.

Cristo de Esquipulas, Iglesia de la Colonia La Florida, Ciudad. 1.15 metros. 1974.

CHACON CORONADO, Mauricio

(1922-)

Escultor y Pintor.

Taller doméstico: 13 calle "B" 3-53 Zona 3.

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió en el taller de su hermano Alberto Chacón. En 1940 estudió en la Academia de Bellas Artes.

Se ha dedicado a la elaboración de imágenes pequeñas de niños, nazarenos y misterios pintados con soplete, técnica que viene utilizando desde la década de 1950.

En su taller trabajan dos operarios: Santizo Guerra (1935-) - pule y pinta imágenes. Francisco Ramírez (1943-), se dedica a tallar niños.

Entre sus obras están las siguientes:

Virgen de la Asunción, Oratorio de Puerto Barrios. 1.60 metros. 1955.

Señor Sepultado, Oratorio de Puerto Barrios. 1.60 metros. 1955.

Señor Sepultado, Aldea Amberes, Depto. Santa Rosa. 1977.

CHACON CORONADO, Miguel

(1915-)

Escultor

Taller Doméstico: 3a. Av. 22-49 zona 12

Nació en la ciudad de Guatemala. Su maestro fue su hermano - Alberto Chacón C., también recibió enseñanzas de Genaro Castro. - De 1936 a 1944 asistió a la Escuela de Bellas Artes. Estableció su - taller propio en el año de 1940. Su especialidad ha sido la elabora - ción de animales de diversos tamaños para nacimientos: ovejas, bue - yes, mulas. Aún cuando ocasionalmente elabora imágenes grandes, - se ha dedicado a producir niños y misterios en serie empleando la -- técnica que utiliza en pintura sintética aplicada a soplete. Colabo - ran en su taller sus hijos, Alfredo, Miguel Angel y Guillermo Cha - cón Acté.

Entre las imágenes de su taller están las siguientes:

Virgen de Candelaria, Capilla de Finca Concepción, Quiché. --
1956.

San Pedro, Capilla de Finca Tinta, Baja Verapaz.

Nazareno, Capilla de Finca Secol. Alta Verapaz.

CRUZ MONTUFAR, José Luis
(1919-)
Pintor y Escultor

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió escultura y pintura en el taller de su padre, Guillermo Cruz Gálvez. Es nieto de Ma -- nuel Antonio Montúfar. Durante 7 años estudió artes plásticas en la Universidad Popular. Ocasionalmente practica la pintura de caba - llete y modelación. Se ha dedicado a la escultura y pintura tradi - cional, aún cuando no siempre ha tenido taller formalmente estable - cido.

Introdujo la técnica que emplea pintura sintética aplicada a so - plete, cuando trabajó en el taller de la Librería Ortodoxa (2), hacia 1948.

Entre sus obras están:

Misterio (Virgen y San José) 5/4 de vara. Finca "Los Tarros", -
Santa Lucía Cotzumalguapa. 1966.

Crucifijo ("Cristo de la Paz") 5/4 de vara. Por encargo del Sr.
José María Leiva Mejía.

El maestro Cruz tiene conocimiento que actualmente se venera-
esta última imagen en una capilla de la Colonia Tikal, Ciudad. 1965.

GARRIDO PINEDA, Román
(1885-)
Escultor
Domicilio: 12 Av. 20-28 Zona 1

Nació en la Ciudad de Guatemala. Aprendió escultura en el -
taller de José María Larrave. Asistió a la Escuela de Bellas Artes -
de 1902 a 1907 aproximadamente. Antes de 1915 trabajó como ope-
rario en los talleres de Manuel Antonio Montúfar y en el de Julio -
Dubois. Por algún tiempo tuvo taller, asociado con el pintor Rafael
Franco. En la década de 1950 trabajó en el taller de Raymundo - -
Vielman.

Desde su juventud hizo innumerables miniaturas talladas en se -
milla de "ojo de venado", en las cuales representó escenas religio -
sas y también paisajes regionales. Estos trabajos fueron muy admira-
dos, pero lamentablemente con el transcurso del tiempo se han dete-
riorado por el material en que fueron elaborados.

Desde el año de 1970 por razones de salud, el maestro Garrido
dejó de trabajar en escultura.

Entre sus obras están:

Angel, Iglesia de San Francisco, Ciudad. Tamaño natural. 1925
aproximadamente, lo pintó Domingo Guz--
mán (forma parte de un conjunto del cata -
falco usado en las misas de difunto junta -
mente con un ánima llorando.)

Calvario, (3), Iglesia de la Aldea El Pinalito, Depto. de Jalapa.-
Tamaño natural. 1964.

HERRARTE GIRON, Julio
(1912-)
Pintor y dorador
Taller Doméstico: 1a. Av. zona 12.

Nació en Patulul, Depto. de Suchitepéquez. Aprendió en el taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois; su maestro de pintura fue Radolfo Solórzano. Durante 26 años fue operario de dicho taller. - Asistió dos años a la Academia de Bellas Artes (1942-1943). A partir de 1958 trabaja en su taller doméstico, donde se dedica también a la escultura de imágenes en pasta y piedra artificial.

Entre las obras de su taller están:

Cristo, Iglesia de San Pedro Carchá (Alta Verapaz). Tamaño natural. 1958.

Jesús de la Columna, Iglesia de San Juan Chamelco. Tamaño natural. 1958.

Cristo Yacente, Iglesia de Tiquisate, 1 metro, 1968.

IRUNGARAY TEJADA, Luis Ramiro
(1929-)
Pintor y dorador
Domicilio: 15 Av. 1-32 Zona 1.

Nació en la ciudad de Guatemala, aprendió en el taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois, donde fueron sus maestros Domingo Guzmán y Manuel Barillas.

Trabajó como operario de dicho taller de 1948 a 1956. En la década de 1960 trabajó 3 años con el taller de Julio Dubois, nieto.

Tuvo taller doméstico desde aproximadamente 1970 al mes de febrero de 1976, cuando por el terremoto del 4 de Febrero se destruyó

su domicilio y se vió obligado a cerrarlo. Desde finales de ese año - trabaja como operario del taller "San José" de Rigoberto Rodríguez, - donde se dedica a la pintura tradicional de imágenes. Es uno de los - últimos pintores que practica el estofado tradicional.

Entre sus obras:

Estofe de Misterio (Virgen María y San José) 1½ cuartas de va - ra. Propiedad del Sr. José Llerena (6a. Calle 0-33 Zona 1). 1974. Esculturas - Caravantes.

Estofe de Misterio similar al anterior. Propiedad del Sr. Eduardo Andrade (6a. Calle 0-27 Zona 1); también es -culpido por Francisco Caravantes.

MONTUFAR CASTELLANOS, Antonio

(1907-)

Escultor y Pintor

Taller doméstico: 5a. Av. 4-68 Zona 12. Guajitos.

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió escultura y pintura en el taller de su padre, Manuel Antonio Montúfar. Frecuentó la Escuela de Bellas Artes fundada en 1920, aunque no como alumno regular. Trabajó como operario del taller de Salvador Posadas de aproximadamente 1922 a 1930. Desde la década de 1930 estableció su taller doméstico, el que estuvo, hasta 1976, en el Barrio "El Gallito" zona 3 de la Ciudad.

Se ha dedicado a elaborar imágenes para venta comercial como niños, "misterios" y "nazarenos". Desde la década de 1960 pinta casi exclusivamente con pintura sintética aplicada a soplete.

Entre sus obras:

Santísima Trinidad, Altar de la Sección de cocina de mercado - "Placita Quemada", Ciudad. 1 metro aproximadamente. 1940. Aprox.

Virgen del Rosario, altar de la sección de carnes del mercado - -
"Placita Quemada", Ciudad. 1 metro aproxi-
madamente. 1940 Aprox.

Nazareno, Iglesia de la colonia Justo Rufino Barrios, Ciudad. - -
7/4 de vara. 1977.

MONTUFAR GARCIA, Marco Antonio
(1939-)

Escultor y Pintor

Taller Doméstico: 5a. Av. 4-68 Zona 12. Guajitos.

Nació en la ciudad de Guatemala. Fueron sus maestros Antonio-
Montúfar C., su padre y Francisco Tánchez, con quienes trabajó.- -
Asímismo trabajó en su taller doméstico para el taller "El Arte Cris-
tiano" y las ventas de objetos religiosos "Librería Católica" y "Casa
Central". Se ha dedicado a elaborar imaginería doméstica para ven-
ta comercial pintada con pintura sintética aplicadas a soplete.

Son obras suyas:

San Antonio, Iglesia Nuestra Señora del Rosario, Colonia "La Flo-
rida", zona 19, Ciudad. 6/4 de vara. 1956.

Señor Sepultado, Iglesia Nuestra Señora del Rosario, Colonia "La
Florida", zona 19, Ciudad. 7/4 de vara. - -
Aprox. 1966.

RAMIREZ, Miguel Angel
(1897-)

Escultor y pintor

Taller: 9a. Av. 3-07 Zona 1

Domicilio: 3a. Calle "B" 1-14 Zona 3.

Nació en la ciudad de Guatemala. Se inició en la pintura y es-
cultura de imágenes en el taller de Salvador Posadas, donde estuvo-
laborando 5 años. Desde hace 45 años aproximadamente el maestro
Ramírez estableció su taller, que llegó a contar con 4 operarios, Ac-
tualmente trabaja solo y se dedica a la escultura. Para la policro-
mía de sus obras recurre al pintor Juan Vega.

Entre sus obras están:

Santa Lucía, Iglesia de Santa Lucía Cotzumalguapa.

Señor de Esquipulas, Iglesia de Palín, lo pintó Juan Vega.

Señor de la Buena Esperanza, Iglesia de la Recolección, Ciudad; lo pintó Juan Vega.

RIVERA GALDAMEZ, Trinidad

(1910-)

Escultor y tallador

Taller doméstico: 12 Av. 23-47 Zona 5.

Nació en la ciudad de Antigua Guatemala. Después de practicar la ebanistería y también la escultura de imágenes empíricamente en su ciudad natal, en 1940 ingresó al taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois. Después de un período de aprendizaje de aproximadamente un año, pasó a ser operario de dicho taller hasta el año de 1952, a partir del cual trabaja en su taller doméstico. Ha realizado trabajos de talla.

Entre sus obras están:

Virgen de Fátima, Iglesia de Pochuta, departamento de Chimaltenango. Tamaño casi natural; pintó Guillermo Carrillo de Antigua Guatemala. 1945 - - - aprox.

Virgen de Dolores, Iglesia de San Francisco de Antigua Guatemala. Tamaño natural de vestir; pintó el - - - maestro Juan Vega. 1955 aproximadamente.

San Martín de Porres, Parroquia María Auxiliadora, ciudad. - 6/4 de vara; pintó Juan Vega. 1955 aproximadamente.

Cruz de Nazareno, Iglesia de San José, Ciudad. Tamaño natural; pintó y doró Julio Herrarte. 1977.

RODRIGUEZ, Rigoberto
(1934-)
Escultor y Pintor
Taller "San José" 14 Av. 1-69 Zona 1

Nació en la ciudad de Guatemala. Aprendió en el taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois; Manuel Barillas fue su maestro.

Desde la década de 1960 posee su propio taller, denominado "San José", donde además de dedicarse a la imaginería, elabora imágenes y adornos de yeso.

Entre las obras que han salido de su taller están:

Virgen de Dolores, Nazareno, Jesús de Las Palmas, Cristo de Esquipulas y Paso procesional del Cirineo, Iglesia de Almolonga; realizadas entre 1968 y 1973.

Nazareno, San Judas Tadeo y San Andrés, Iglesia de San Andrés-Xecul, Quetzaltenango. Entre 1968 y 1971.

Medalla Milagrosa, Iglesia de Mixco. 1974.

ROJAS GONZALEZ, Esteban
(1898-)
Escultor
Taller Doméstico: 12 Av. "A" 3-26 Zona 2

Nació en la ciudad de Guatemala, aprendió escultura en el taller de Salvador Posadas, donde fue su maestro Raymundo Vielman. Durante la década de 1920 trabajó en el taller que estableció entonces Raymundo Vielman. A partir de 1930, aproximadamente, ha trabajado con su hermano el pintor Santiago Rojas G., en su taller doméstico, entre las obras de su taller están:

Virgen de Guadalupe, Iglesia de Amatitlán, 1.50 metros. Aprox.
Pintó Santiago Rojas. 1928.

Angel, Iglesia de Santo Domingo, Ciudad (está pendiente frente al altar mayor); pintó Santiago Rojas. - - 1930.

Virgen del Rosario, Iglesia de Zacapa, Zacapa. 1.20 metros - - aprox., pintó Santiago Rojas.

Virgen del Rosario, Iglesia de la Colonia Santa Elisa, zona 12, - Ciudad. 1.20 metros Aprox., pintó Santiago Rojas.

Virgen de Guadalupe, Santuario de Guadalupe, Ciudad. 2.80 - metros aproximadamente, pintó Enrique - Acuña. 1940.

Virgen de la Asunción, Iglesia de la Merced, Ciudad. 1.40 me - tros Aprox., pintó y estofó Santiago Ro - - jas. 1955.

Cristo de Esquipulas, Santuario de Guadalupe, Ciudad. 1 metro Aprox., pintó Santiago Rojas. (Utilizó so - - plete). 1975.

ROJAS GONZALEZ, Santiago

(1902-)

Pintor y Dorador

Taller Doméstico: 12a. Av. "A" 3-26 Zona 2.

Nació en la ciudad de Guatemala. Su maestro fue Carlos Cas - tro, a cuyo taller asistió de 1916 a 1918. También recibió enseñan - zas de Enrique Acuña. Trabajó en el taller de Salvador Posadas - - aproximadamente 20 años. Desde 1945 trabaja en su taller domésti - co, juntamente con su hermano. Uno de los últimos pintores que es - tofa imágenes. Hace aproximadamente cinco años empezó a utilizar pintura sintética aplicada al soplete, técnica que emplea en algunas de sus obras.

Entre las obras que pintó están:

Virgen de Guadalupe, Iglesia de Amatitlán, 1.50 metros Aprox.
Escultura de Esteban Rojas. 1928.

Angel, Iglesia de Santo Domingo, Ciudad (está pendiente del -
arco frente al altar mayor); escultura de -
Esteban Rojas. 1930.

Virgen de la Asunción, Iglesia de la Merced, Ciudad. 1.40 me-
tros aproximadamente; escultura de Esteban Rojas. 1955.

Virgen del Rosario, Iglesia de la colonia Santa Elisa, zona 12-
Ciudad. 1.20 metros Aprox; escultura de
Esteban Rojas. 1975.

SOLIS, Humberto
(1899-)

Escultor y Pintor

Taller doméstico: 3a. Calle 3-20 Zona 1.

Inició su aprendizaje a los 15 años en el taller "El Arte Cristiano" de Julio Dubois a donde asistió por aproximadamente dos años y medio y recibió enseñanzas del escultor José García Peralta. Obtuvo conocimientos de dibujo y pintura académica del maestro Enrique Acuña. En la década de 1920 trabajó en su taller doméstico juntamente con su hermano Augusto Solís (1901 - 1926). A la muerte de éste, siguió trabajando solo; si bien, su principal ocupación fue la de músico, habiendo pertenecido a la Sinfónica Nacional por varios años. Hasta la fecha, combina su actividad escultórica con la musical. La obra que ejecuta, sin operarios ni aprendices que colaboren para él, es producto de un singular apego a la tradición y un afán de perfeccionamiento que no se ha observado en ningún otro taller.

Algunas obras suyas:

Magdalena, Iglesia de La Recolección. Tamaño natural.

Virgen del Rosario, de la Iglesia Santa Delfina de Signé, Ciu-

dad. Tamaño natural. 1950.

Cristo crucificado, Iglesia Santa Delfina de Signé, Ciudad. Tamaño natural. 1974.

VALDEZ, Víctor Manuel
(1904-)
Pintor, dorador
Domicilio: 12 Calle "C" 7-17 Zona 3.

Nació en la ciudad de Guatemala. Inició su aprendizaje en el taller de Manuel Antonio Montúfar a la edad de 12 años. Trabajó en los talleres de Salvador Posadas, Enrique Acuña, Raymundo Vielman, Guillermo Cruz, Miguel Angel Ramírez.

Actualmente trabaja en una fábrica de muebles como dorador y ya casi no se dedica a la imaginería.

VALLADARES VELASQUEZ, Florentín Ramiro
(1935-)
Escultor y pintor
Taller Doméstico: 12 Av. 3-32 Zona 2.

Nació en la ciudad de Guatemala. Su maestro fue José Luis Cruz Montúfar con quien trabajó en el taller de la Librería Ortodoxa de 1948 a 1956. En el año de 1959, trabajó con el escultor español José Nicolás. Conoce los procedimientos tradicionales, de pintura, pero con más frecuencia emplea pintura sintética aplicada a soplete. Además de obras de imaginería, elabora imágenes moldeadas en pasta, yeso y piedra artificial.

Entre sus obras de imaginería están las siguientes:

Corazón de Jesús rodeado de niños, Iglesia de Zacapa, Zacapa.

Virgen de Marycknoll, Iglesia de colonia Castañás, Ciudad.

Virgen de Fátima, Iglesia de Estanzuela, Zacapa.

VEGA T., Juan

(1911)

Pintor

Taller Doméstico, 3a. Calle 30-47 Zona 2.

Fue aprendiz del taller "El Arte Cristiano" donde también trabajó como operario de 1919 a 1928. Desde ese año ha trabajado en su taller doméstico.

Pintó imágenes de varios escultores entre ellos: Manuel Barillas-Nisthal, José Luis Domínguez y Román Garrido Pineda. Actualmente pinta imágenes de algunos, entre ellos Miguel Angel Ramírez y Trinidad Rivera.

En el encarnado de imágenes utiliza los materiales y procedimientos tradicionales.

Entre las imágenes que ha pintado están:

Virgen de Dolores, Iglesia de San Francisco de Antigua Guatemala. Tamaño natural de vestir; escultura de Trinidad Rivera, 1955 aproximadamente.

San Martín de Porres, Parroquia María Auxiliadora, Ciudad. 6/4 de vara; escultura de Trinidad Rivera. 1955 - aproximadamente.

ZEBALLOS, Francisco Antonio

(1916)

Pintor y dorador.

Nació en la ciudad de Guatemala. Asistió al taller de Enrique Acuña de 1929 a 1936 inicialmente como aprendiz y luego como operario; de 1935 a 1947 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad, así también en México y Cuba. Se ha dedicado a la docencia de las artes plásticas.

OPERARIOS

RAMIREZ, Francisco
(1943-)

Operario del taller de Mauricio Chacón. Desde 1969 trabaja en ese taller y se dedica exclusivamente a tallar niños que pinta con so plete. No conoce las técnicas tradicionales de pintura.

REYES SANCHEZ, Rigoberto Aquilino
(1946-)

Domicilio: 1a.Calle, Lote No. 11, Manzana 3. La Brigada,
Mixco.

Operario del taller de Alberto Chacón, donde se inició a los 12 años. Después de un período de aprendizaje de 6 años pasó a ser operario del mismo. Hace exclusivamente niños. No conoce las técnicas de la pintura tradicional.

SANTIZO GUERRA, Claro
(1935-)

Domicilio: 13 Calle "B" 4-53 Zona 3

Operario del taller de Mauricio Chacón desde 1953. No tiene aprendizaje formal. Pule y pinta imágenes, casi exclusivamente niños.

SUBUYUC VELEZ, José Alfonso
(1948-)

Domicilio: 12a. Calle "A" 6-60 Zona 3

Operario del taller de Alberto Chacón, donde se inició a los 15 años. Después de un período de aprendizaje de aproximadamente 7 años, viene trabajando como operario. Se ha dedicado a tallar niños, crucifijos. No conoce las técnicas de pintura tradicional.

APRENDIZ

CARIAS ORTEGA, Jorge Alberto
(1957-)

Domicilio: 1a. Calle "B" 23-74 Zona 6.

**Nació en la Ciudad de Guatemala. Aprendiz desde mayo de - -
1974 del taller de Francisco Caravantes. Estudia secundaria en un -
instituto nocturno.**

NOTAS

- 1) A la muerte del escultor Julio Dubois heredó el taller "El Arte Cristiano" su nieto Julio Dubois, quien, al no tener conocimientos de la imaginería, orientó las actividades del taller a la producción de imágenes de yeso y pasta, pintadas con pintura sintética al soplete para la venta en su negocio, el cual lleva el antiguo nombre del taller.

Algunos encargos de imaginería elabora el escultor Francisco-Castillo y policroma, en ese taller, Cristóbal Vásquez, antiguo operario de don Julio Dubois.

- 2) Establecimiento dedicado a la venta de objetos religiosos que desapareció hacia 1960. En su taller adjunta se fabricaron imágenes de yeso y pasta.
- 3) Nombre que comúnmente se da al conjunto de San Juan, María Magdalena y la Virgen María al pie de Jesús crucificado.

FE DE ERRATAS

PÁGINA	REGION	DICE	DEBE DECIR
10	20	Siglo XVIII	Siglo XVI
12	28	Hoinrich	Heinrich
14	27	Noviembre de 1822	Noviembre de 1842
15	29	Escuela	Escuela
21	12	Noviembre de 1824	Noviembre de 1842
23	16	(1877-1930)	(¿1877-1930?)
24	21	(1877-1930?)	(¿1877-1930?)
28	30	Sustituto;	Sustituto;
32	28	13 Calle "B"	12 Calle "B"
38	14	Costalera	Costanera
41	28	Imágen	Imagen
43	12	Volúmen	Volumen
104	9	13 Calle "B"	12 Calle "B"

...Ramírez

36 Entre 32 y 33 se omitió: Desde hace nueve años se ha dedicado a elaborar niños y Santizo desde hace catorce....