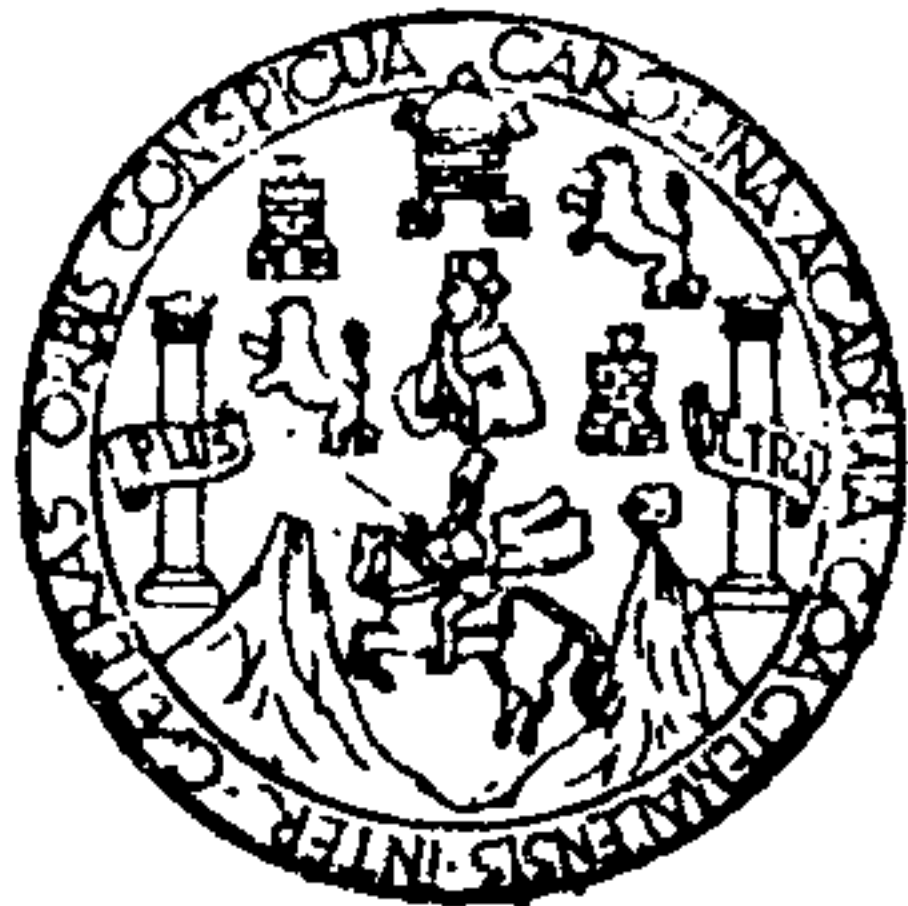


BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL

Jesús Peralta Pinna **PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO**

EL APOSTOLADO DE LA IGLESIA DE LA MERCED

Asesor: Elena Mendoza de Reyes



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Arte
Guatemala, 1993

Dh

07

T(576)

Este estudio fue presentado por
el autor como trabajo de Tesis,
requisito previo a su graduación
Guatemala, Marzo de 1993.

INDICE.

Introducción.

Capítulo I. CONTEXTO DONDE NACE EL APOSTOLADO

- a). Ambiente donde nace el apostolado de José de Valladares.
- b). La Orden de Nuestra Señora de la Merced
- c). La Iglesia de la Merced en la Antigua Guatemala.
- d). La Iglesia de la Merced en la Nueva Guatemala.

Capítulo II. LOS APOSTOLADOS Y JOSÉ DE VALLADARES.

- a). Los apostolados en la Historia del Arte.
- b). Los apostolados en Guatemala.
- c). José de Valladares y sus obras.
- d). El apostolado de José de Valladares.
- e). Descripción iconográfica del Apostolado.
 - e.1). Metodologías I.
 - e.2). Metodología II.
- f). Análisis de cada uno de los cuadros del Apostolado.

1.FELIPE.

2.ANDRÉS

3.TOMÁS.

4.MATÍAS.

5.SANTIAGO EL MAYOR.

6.SANTIAGO EL MENOR.

7.PEDRO.

8.PABLO.

9.JUAN.

10.BARTOLOMÉ.

11.LUCAS.

12.MATEO.

13.SIMÓN.

14.MAGDALENA.

15.MARCOS.

16.MADRE DE DIOS.

i

i

1

4

4

12

15

16

21

21

22

24

27

31

31

39

40

42

45

49

52

54

56

59

65

68

72

76

79

82

85

87

91

17.JESÚS.	95
18.TADEO.	98
Capítulo III. CONCLUSIONES.	102
Bibliografía.	105
Ilustraciones.	110

INTRODUCCIÓN.

Al conocer la iglesia de la Merced en la Nueva Guatemala me impresionó la cantidad de obras de arte que en ella se guardan. En todas vi que había, encerrada, toda una historia. Lo primero que me atrajo fue conocer la vida artística, el arte, el ambiente en que se produjeron todas estas joyas del arte colonial. Comencé a preguntar: ¿quién pintó este cuadro?; ¿quién talló esta imagen?. La respuesta de siempre fue, "un anónimo" o "se le atribuye a tal artista". Di los primeros pasos y me encontré con que no había mucho. Lo poco que encontré era bueno y mostraba un esfuerzo de verdaderos titanes de la intelectualidad. Un trabajo arduo de estudios e investigaciones de muchos años, dentro de los archivos, que en su mayoría están desordenados e incompletos, sin procesar. Los procesos para recoger información tiene que hacerlo uno mismo. El interesado tiene que hacer de historiador, de paleógrafo, de investigador migratorio, pasar de un archivo a otro. Verdaderamente se pide mucho ánimo y cariño para este trabajo.

Al seguir conociendo este templo, la obra que más me sedujo y me persuadió fue el conjunto de cuadros de los apóstoles, que conforman el Apostolado de la Merced. En ellos vi algo de simbolismo y me interesé por descubrir la intencionalidad del artista. La tarea era muy grande y de mucho tiempo. Sí había información sobre quién los pintó, las fuentes son de toda seriedad intelectual; el Arzobispo Francisco de Paula García Pelaez¹; Fr. José Zaporta²; P. Isidro Iriarte S.J.³; P. Antonio Gallo S.J.⁴; Luis Luján Muñoz⁵; Juan

¹. GARCIA Pelaez, Francisco de Paula. Memorias para la historia del antiguo Reino de Guatemala. Tomo II, 2da. edic. Edit. Tipografía Nacional. Guatemala 1943, pág. 225.

². ZAPORTA Pallarés, fray José. Historia y vida del convento de la Merced en la Antigua Guatemala. Edit. José de Pineda Ibarra-CENATEX. Guatemala 1980, pág.15. (en el prologo del Dr. Luis Lujan Muñoz).

³. IRIARTE S.J., Isidro. "El arte en el templo de la Merced", en revista Cultura de Guatemala. Año I. V I. Universidad Rafael Landívar (URL). Guatemala 1980, pág. 76.

⁴. GALLO, Antonio. "Pintura Guatemalteca del Siglo XVIII. José Balladares (ca. 1710-1775)" en revista Cultura de Guatemala. Año II. V. III. URL. Guatemala 1981.

⁵. LUJAN Muñoz, Luis . Ver nota 2.

Haroldo Antonio Rodas Estrada⁶; y otros. El cuadro principal el que cierra la colección del apostolado, "Jesucristo", como apóstol está firmado y con fecha, hay otro de la serie que tiene nombre y fecha (S.Andrés). Por lo cual ya tenía un camino. Pero no era suficiente para disminuir la tarea y para satisfacer la primera intención.

En el transcurso de la investigación bibliográfica me encontré con un método para analizar una obra de arte en el aspecto formal; me gustó, y aconsejado por una de mis profesoras, vi como tarea posible, hacer un análisis iconográfico del Apostolado de Valladares. Bueno, "manos a la obra", me puse a trabajar sobre el método publicado por Justo Villafañe, en su libro "Introducción a la Teoría de la Imagen". (Ed. Pirámide, 1987.Madrid). Después trabajé un buen tiempo en el Archivo General de Centro América (AGCA), en el Archivo Mercedario de Guatemala (AMERGUA), y en el Archivo del Arzobispado, para conseguir información sobre José de Valladares⁷. Esta tarea dio buen fruto. En AGCA encontré un documento que indica el estado civil de José de Valladares; en AMERGUA encontré un inventario en el que aparece la colección del Apostolado; y en un libro de registro de gastos de la Cofradía de los Nazarenos me encontré que se le paga a nuestro artista para que renueve una placa de impresión, por estar la anterior inutilizable.

Con los pasos seguidos me sentí con mayor seguridad para determinar una hipótesis de trabajo: que la obra pictórica de José de Valladares era más antigua de lo que se ha sostenido hasta ahora. Seguí la investigación y encontré unas reproducciones de unos grabados del pintor veneciano Juan Bautista Piazzetta (1682-1754). Fuente de inspiración, los modelos en que, Valladares, se había inspirado para darle nacimiento a sus apóstoles. Ya tenía concretada la hipótesis y, más cuando terminé todo el recorrido analítico que realicé en cada una de las pinturas: El Apostolado de Valladares tiene unidad, fue producto de una misma idea, realizado en un taller, terminados por una sola persona o por seguidores de su idea.

El procedimiento como expongo esta tesis, es el siguiente: después de esta introducción, en la que indico los motivos, algunos caminos que seguí y pequeñas experiencias, entraríamos al segundo tema, que es el primer capítulo, el título: CONTEXTO DONDE NACE EL APOSTOLADO, en el que trato de

⁶. RODAS Estrada, Juan Haroldo Antonio. Pintura y escultura Hispánica en Guatemala. Edit. Dirección General de Investigaciones y Escuela de Historia. USAC. Guatemala 1992, pág. 60.

⁷. El apellido del maestro pintor, aparece indistintamente en algunos documentos y algunos autores lo reconocen como Balladares y otros como Valladares. En esta tesis usaremos una forma la de Valladares ya que sus firmas en las pinturas se asemejan más a ésta.

manifestar el ambiente que le tocó vivir a este pintor: una ubicación geográfica, histórica, social, cultural, política y religiosa. Para tener informe, en un aspecto general de las posibles influencias en este Maestro. El capítulo está dividido en cuatro puntos: a). El ambiente donde nace el apostolado de José de Valladares; b). La orden de los Mercedarios; La Iglesia de la Merced en la Antigua Guatemala; y c) La Iglesia de la Merced en la Nueva Guatemala. El tercer tema es el más amplio, lo titulo como **LOS APOSTOLADOS Y JOSÉ DE Valladares**. Todo este tema integra el segundo capítulo. Aquí nos acercamos más al personaje y su obra. Es el tema principal, está subdividido en seis puntos y dos apartes. Los puntos son: a). Los apostolados en la Historia del Arte; b). Los apostolados en Guatemala; c). José de Valladares y sus obras. d). El apostolado de José de Valladares; e). Descripción iconográfica del Apostolado. Este punto lo subdivido en dos apartes, e.1). Metodología I y e.2). Metodología II. Y el sexto punto de este capítulo: f). Análisis de cada uno de los cuadros del Apostolado (son diez y ocho pinturas). El último tema es el tercer capítulo, lleva el título de **CONCLUSIONES**. En él indico a lo que he llegado con esta tesis.

CAPITULO I. CONTEXTO DONDE NACE EL APOSTOLADO.

a). Ambiente donde nace el apostolado de José de Valladares.

Estamos en el siglo XVIII, en el valle llamado Panchoy o del Tuerto⁸, con 62 pueblos de indios en el año 1740, y después de catorce años los cronistas indican que el valle está rodeado por 72 pueblos de indios. En 1773 la capital eclesiástica, política y real, cuenta con un territorio de 600 leguas, las que integran 3 obispados, 11 ciudades, con 23 gobiernos y alcaldías mayores. Para entonces la población se calcula entre 60,000 y 70,000 habitantes.⁹

El panorama del valle lo describen los cronistas como: "ameno, rodeado por cerros, fértil, de temperatura agradable de continua primavera, ni calor ni frío"¹⁰. La ciudad está rodeada por poblados o barrios de artesanos: albañiles, canteros, panaderos, carniceros, tejedores. Severo Martínez Peláez en su libro "La patria del criollo", hace referencia de unas 30 villas, nacidas por el esfuerzo privado de los ladinos, éstos estaban entremezclados con indios. Las villas o poblados de ladinos servían como núcleo de trabajadores libres para los señores propietarios de las haciendas.¹¹

La ciudad de Santiago de Guatemala, considerada como el "corazón de la patria criolla"¹², en los años de 1773 contaba con edificios suntuosos de los que se destacan: La casa del gobernador considerada como el Real Palacio del Gobernador; el Arzobispado; las casas consistoriales del Ayuntamiento y Moneda; La Real Aduana. En números las edificaciones: tenemos 16 hospitales, 38 templos, 3 parroquias, 16 iglesias y varias ermitas, conventos, beaterios, cárceles, depósitos de pólvora y para otros menesteres, edificaciones militares-¹³. La capital de la Capitanía era realmente una ciudad española, construida según las técnicas importadas de España, se comprueba hoy al observar las

⁸. GALL, Francis. (Compilación, crítica). Diccionario Geográfico de Guatemala. Tomo I. 2da. Edc. Instituto Geográfico Nacional. Guatemala 1976, pág. 127.

⁹. Op.cit. pág.119.

¹⁰. Op.cit. pág.128.

¹¹. MARTINEZ Peláez, Severo . La Patria del Criollo. 2da.ed. Edit. EDUCA. Costa Rica 1981, pág. 421.

¹². Op.cit. pág.418.

¹³. GALL.Op.cit.pág.127.

ruinas de la Antigua. Fue construida para los españoles. En 1740 se tenían 1802 casas grandes y pequeñas con tejado, con una población de 2240 españoles peninsulares¹⁴. Después de 84 años, un funcionario español informa sobre la población: "... 600,000 indios, 300,000 mulatos, negros y castas, y de cuarenta a cincuenta mil blancos o españoles y criollos; siendo muy corto el número de los Europeos o Chapetones, que forman una sola clase del país..."¹⁵. En esta metrópoli se contaba con centros culturales o instituciones como colegios Mayores y Menores. Los que se conocen de esa época los "colegios", San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, San Lucas, el Tridentino, San Borja, el Seminario de Nuestra Señora de la Asunción y el centro de estudios superiores la Real y Pontificia Universidad de San Carlos de Guatemala. En cuanto urbanismo, las calles eran adornadas con fuentes y manantiales, las espaciosas calles de trazo recto. Los constructores fueron europeos en su mayoría, los trabajadores ladinos y la mayoría de los obreros mestizos e indios. Estos últimos "bajo la presión del repartimiento para obras de la ciudad y otras obligaciones serviles, los mestizos bajo la presión de la miseria y la desocupación creciente, eran los que proporcionaban mano de obra barata."¹⁶

La ciudad de Santiago de Guatemala se trasladó del valle Almolonga al de Panchoy, oficialmente el 10 de marzo de 1543, que vendría a ser el tercer asiento de la capital de Guatemala, el título que toma es el de Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala. Permaneció en este valle hasta el año 1775 en que las autoridades de la Capitanía General de Guatemala deciden su traslado al valle de la Ermita. Por su importancia esta ciudad toma categoría entre las dos más importantes de las colonias españolas en América, tercer lugar después de México y de Lima. Fue la tercera ciudad que contó con una imprenta, procedente de Puebla de los Angeles (México), se instaló en 1660, obra de obispo Payo de Ribera y Enríquez. En esta línea también Guatemala fue pionera del periodismo centroamericano ya que se comenzó en noviembre de 1729 a publicar la **Gaceta de Goathemala**.¹⁷

¹⁴. MARTÍNEZ. Op.cit.págs. 339,351 (nota no.218 pág.719).

¹⁵. MARTINEZ de Pereda, Guillermo. "Descripción de la ciudad de Guatemala" en Boletín del Arquivo General del Gobierno de Guatemala. Tomo I. No. 1, pág. 7.

¹⁶. MARTÍNEZ. Op.cit. pág.419.

¹⁷. GALL. Op.cit. pág.119.

En el siglo en que nos ubicamos le tocó ser el centro del poder español de todas las regiones comprendidas entre Chiapas y Panamá¹⁸. En toda América se tuvieron cuatro virreinos: el de la Plata (Argentina); Nueva Granada (Colombia), Perú y, Nueva España (México) y cuatro capitanías generales: la de Guatemala, Cuba, Venezuela y la de Chile. El jefe mayor de una capitanía tenía cuatro títulos, el de Gobernador del Reino, Presidente de la Real Audiencia; Capitán General de los Reales Ejércitos y Vice Patrono Real, y no eran las únicas funciones. Una de importancia fue el de sostener económicamente a la Iglesia y repartir los fondos acumulados por el cobro del diezmo y por otros ingresos a las instituciones religiosas, esta función la ejercía bajo el poder que le daba el título de Vice Patrono Real. Dentro del tiempo que nos ocupamos los Capitanes Generales son: Alonso de Arcos y Moreno; Alonso Fernández de Heredia; Martín de Mayorga y Matías de Gálvez, quienes gobernaron del 1754 al 1783.¹⁹

La ciudad de Santiago, sufrió varios terremotos, los más severos fueron dos, sucedieron en el siglo XVIII, al primero se le llama San Miguel, acaecido el 29 de setiembre de 1717, del que nos cuenta Francis Gall, que a raíz de este fenómeno telúrico el obispo fray Juan Bautista Alvarez de Toledo (primer obispo nacido en este territorio, y quien consagró la imagen del Nazareno de la Iglesia de la Merced) hizo trámites para trasladar la capital a Zacuaipa, en el Quiche por preferencia²⁰. La segunda catástrofe fue el terremoto de Santa Marta del 29 de julio de 1773, del que se dice que no fue tan destructivo como algunos anteriores que sufrió esta ciudad. Es el que dio la razón para que se trasladara la capital de la Capitanía a su cuarta ciudad. La decisión nace del poder civil, con oposición del clero, de esto surge un conflicto, creándose dos partidos en franca oposición, los traslacionistas y los terronistas éste partido encabezado por el tercer arzobispo de Guatemala Pedro Cortez y Larraz. El fundamento principal del traslado y no traslado estaba en un problema económico, la deuda de grandes capitales, que tenían comprometido con el clero, los propietarios, de bienes que

¹⁸. PINTO Soria, J.C. El valle Central de Guatemala (1524-1821). Un análisis acerca del origen histórico económico del regionalismo en Centroamérica. Editorial Universitaria. USAC. Guatemala 1988, pág. 6.

¹⁹. POLO Sifontes, Francis. Historia de Guatemala. Editorial Evergraficas, S.A. España 1988, pág. 130.

²⁰. PARDO, J. Joaquín; Pedro Zamora; Luis Luján Muñoz; Laminar: Francis Gall. Guía de Antigua Guatemala. 3er. ed. Editorial José Pineda Ibarra. Guatemala 1969, pág.21.

los tenían puestos a censo con las instituciones religiosas²¹.

Para conocer el ambiente o la situación económica a que había llegado Goathemala al siglo XVIII, hay que considerar que para dominar un territorio tan extenso con poblaciones de nativos muy grandes, se tenía que contar con un número grande de personal para poder someter territorio y población. La Corona española no contaban con tropa para atender todo el territorio en que se habían infiltrado²².

Al principio los españoles se repartieron el territorio sin ninguna regulación. La corona interviene para regular el pillaje, decreta que no se entregara más de tres caballerías a los colonos. Con esto vemos que el latifundio no se aparece de la noche a la mañana, fue todo un proceso²³. La Iglesia sería la que con un método bien usado o mal aplicado complementaría la falta de personal para atender las poblaciones de aborígenes. El método: las reducciones, con las cuales a los habitantes de estas regiones, los tenían agrupados en pueblos para custodiarlos más de cerca. Se implantan nuevas formas de trabajo, las tierras comunales, los obrajes, etc. Con buenos tratos humanos y regalos, en lo poco fueron aceptando a los misioneros y a los funcionarios del gobierno implantado. Los misioneros desaparecen y se institucionalizan las parroquias y todas las autoridades civiles con sus representantes. Ya sometidos los poblados, las tierras se habían otorgado a sus nuevos dueños, con el criterio de prerrogativas especiales. La Iglesia con su neutralización ante la explotación de los colonos criollos -en casos muy aislados en oposición-también se fue apoderando de extensos territorios²⁴. Los criollos y las instituciones religiosas con sus latifundios fueron los que dieron los pasos necesarios para que se implantara una "economía de tipo feudal" para el modo de extracción agropecuaria mayormente, creando algunos "focos" feudales en todo el istmo invadido, y establecidos con poblaciones únicas con ciudades donde vivían los propietarios (algunas destacadas).

²¹. BATRES Jáuregui, Antonio. José Batres Montúfar su tiempo y sus obras, 1809-1909. Editorial Talleres Sánchez y de Guise. Guatemala 1910.(citado por Francis Polo Sifontes en "Historia de Guatemala. Op. cit. pág. 147).

²². GONZALES Davison, Fernando. Guatemala 1500-1970, Reflexiones sobre su desarrollo histórico. Editorial Universitaria USAC. Guatemala 1986, pág. 9.

²³. MARTINEZ. Op. cit.págs.143-161.

²⁴. GONZÁLEZ.Op.cip. pág 10. y J.C.Pinto Soria Op.cit. pág 9.

La producción generalizada en todo el territorio se centraba en la producción de ganado y sus derivados (cueros,grasa,colas,carne y otros), el añil, metales preciosos, textiles, cacao, caña de azúcar y sus productos (panela,dulces ,etc.). Para la mitad del siglo XVIII, tenemos en toda la región, que dominaba la Capitanía General de Guatemala, varios polos urbanos con sus amplias regiones económicas, que por la elaboración, producción y comercialización de los productos mencionados anteriormente, enriquecían a estos centros urbanos. El añil donde más se produjo,fue en la provincia de El Salvador; se explotó este producto también en Chiapas y en Nicaragua. La ganadería y sus derivados están presentes en todo el istmo centroamericano, como en Nicaragua con sus centros de comercialización en Granada y León, en Costa Rica también se dedican a esta actividad teniendo como lugares de comercialización Cartago y San José. En Honduras lo más importante fue los metales preciosos, aquí los puntos urbanos de importancia para el comercio fueron Tegucigalpa y Comayagua. El cacao se cultiva en Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Chiapas. Se podría decir que este producto se explota en todo Centroamérica. Los productos textiles los encontramos en Guatemala y Chiapas. Todo este inicio de producción local da paso al latifundio de tamaño territorial, que daría lugar a un sistema común de explotación en esta colonia.

En este incipiente sistema común de explotación se da un inicio de comercialización o interrelación económica en todo el territorio de la Capitanía General. Donde la provincia de Guatemala viene a ser la beligerante en todas las gestiones de esta índole. La capital, Santiago de Guatemala, el lugar donde viven los mayores propietarios y comerciantes de todo el Reino. Las circunstancias, tierras aptas para los productos españoles: trigo, hortalizas, pastoreo de ganado bovino y ovino, el clima y la población indígena suficiente para el obraje y para el campo. Estas fueron las condiciones aptas para que el Valle Central con sus regiones como de Chimaltenango, Sacatepéquez y Guatemala fuera el centro económico administrativo de toda la región.

Aquí tenemos poderosos criollos que monopolizaban los productos de todas las provincias. Con lo cual se fueron concentrando en esta ciudad los productos para la misma exportación directa como el cacao de El Salvador y los que no pasaban por esta capital los controlaban funcionarios reales encargados del cobro de los impuestos. Cuando las colonias comienzan a comerciar entre ellas y se abre el comercio a otros países, en Santiago de Guatemala se tiene una gran concentración de capital en pocas manos y en todo el siglo XVIII se incrementará. Son los ricos, las familias de los criollos algunos nobles reales, que se enriquecieron de las actividades lucrativas de la administración del comercio. Todos estos formaron una clase privilegiada de comerciantes y terratenientes.

Las órdenes religiosas también entraban entre los poderosos propietarios de extensos territorios y de lucrativos obrajes. Los dominicos eran propietarios de tres ingenios considerados de gran producción y equipados con una gran fuerza laboral de esclavos y con buena cantidad de indígenas. Los ingenios los tenían en las Mesas y en el Corregimiento de Escuintepeque. Los jesuitas, tenían los más grandes del Valle Central, se conoce uno en San Juan Amatitlán que era atendido por 108 esclavos negros y 220 indígenas, llamada "La Compañía". En el Corregimiento de Escuintepeque se conoce de un ingenio perteneciente a la orden de la Merced con 84 esclavos y 21 indígenas. Se habla de otros ingenios que sus dueños eran instituciones religiosas²⁵.

Para su organización institucional la Iglesia se divide en territorios, lugares donde realizan su misión, estos territorios son llamados provincias eclesiásticas u obispados. Las provincias eclesiásticas están integradas por parroquias. Antes de 1743, la jurisdicción del Obispado de Guatemala comprendía todo el actual territorio de la República de Guatemala, menos el Petén, que pertenecía al Obispado de Yucatán, y hay que restarle también los territorios de Chiapas, El Salvador, y de Honduras. Al transcurrir los años se fueron eligiendo los obispados de todo el Istmo Centroamericano, y al elevar a la dignidad de Arzobispado el Obispado de Guatemala, todos estos obispados dejarán de depender de los Arzobispados de México, Santo Domingo y Perú, y pasarán al gobierno del Arzobispado de Guatemala.

En todo el período colonial la Iglesia estará protegida económicamente por la tutela real y por medio del Patronato Real el Rey ejercía su autoridad sobre la Iglesia Católica, en América, por autorización del Papa²⁶, se reservaba el derecho de proveer de obispos y otras prelaturas. El sostén de la Iglesia se hacía a través de los diezmos, que era un impuesto real, que pasaba directamente a la Iglesia, para el mantenimiento del clero, de escuelas, colegios, universidades, seminarios y hospitales. Por lo tanto esta protección real nos da una realidad: la unión de la Iglesia y el Estado. Además del diezmo la Iglesia recibía otros ingresos económicos: las mandas piadosas para Misas perpetuas, eran dineros que podían ser colocados a renta o interés; una segunda clase de donativos fueron todos los artículos de valor que se donaban a las instituciones religiosas,

²⁵ . PINTO. Op.cit. pág. 18-32.

²⁶ . DIEZ de Arriba, Luis. Historia de la Iglesia Católica en Guatemala. Tomo I. Período Colonial. Edit. Arzobispado Metropolitano de Guatemala 1988, pág. 48.

ZAPORTA P, José. Vida eclesial en Guatemala a fines del siglo XVII (1683-1701). Tesis para la licenciatura en Teología, Diciembre 1983. Universidad Francisco Morroquín. Guatemala 1984, pág. 41.

objetos de plata, oro, obras de arte. Se puede hablar de una tercera clase de beneficio económico, voluntario, que recibían éstas instituciones, las donaciones de propiedades, como tierras, casas, haciendas o labores, esclavos. Había otros ingresos económicos de carácter obligatorio, semejantes al diezmo, era la obligación que tenía los encomenderos de pagar a los doctrineros por sus servicios en los pueblos de encomiendas. Desde el año 1575 estuvieron luchando por este derecho los religiosos y después de ochenta y cinco años ganaron el pleito y con retribución por los años que no se les pagaron. Los propietarios de las encomiendas, comprobaron al transcurrir los años que la doctrina que se les daba a los nativos, los mantenía mansos y obedientes y en ciertos casos resignados²⁷.

En el siglo que nos ubicamos, es la época en que llegó a su mayor esplendor la ciudad de Santiago. En lo cultural se comienza a publicar el primer periódico, la Gaceta de Goathemala, termina su nuevo edificio la Universidad de San Carlos (1731); en lo social la sublevación general de los indígenas talamacos (1709); en lo que respecta a la administración política, la creación de las intendencias en el reinado de Carlos III (1759-1788), en lo económico, la casa francesa que reinaba, dicta varias leyes para organizar las finanzas de las colonias, nacieron los tribunales de cuentas, se comienzan a abrir los puertos al comercio exterior, ya no es solamente con España, se inicia el comercio entre las colonias y luego con algunos otros reinos. La creación de la Sociedad Económica de Amigos del País, da la oportunidad para que sus miembros impulsen el avance de las artes, las ciencias, la industria y el comercio.

En lo que respecta a la vida de la iglesia, se le ve participando en la mayoría de las actividades de la sociedad. Las instituciones religiosas entran en la sociedad como propietarias de bienes y raíces, las que retienen la cultura y participan con considerable influencia en administración de las colonias. Las ideas liberales en las cortes de los reyes de España traen consecuencias, como las de suprimir la tutela de la iglesia. Esto no es bien recibido en los grupos conservadores de los dominios de ultramar. Una muestra de la influencia de las nuevas ideas es la expulsión de los jesuitas de todos los dominios del reino de España, ya que se oponían a las normas liberales de los Borbones. Aun que se estableció esta nueva forma de administrar la política de las colonias, la Iglesia perdía su poder adquirido desde mucho tiempo atrás, pero sus privilegios no los perdía.

Una muestra del auge del siglo XVIII es que la ciudad de Goathemala sufrió en este siglo la gran catástrofe, el terremoto de San Miguel (29 de

²⁷ . MARTÍNEZ. Op. cit.pág. 97-99.

setiembre de 1717) y un segundo de menor efecto destructor en Marzo de 1751, y a pesar de lo sucedido no quedo derruida, más bien fue la época en que aumentaron las construcciones además de las reparaciones y reconstrucciones²⁸. Entre los años 1730 al 1757 se reconstruye la mayor parte de los edificios y el palacio de los Capitanes se termina totalmente en el año de 1760; la Casa de la Moneda (1738), la Real Aduana (1765) y el Ayuntamiento se inauguran en 1743. En las construcciones de los religiosos que son la mayoría, alrededor de los años citados, los edificios importantes que se reconstruyen, se aumentan o se inauguran por ser de creación nueva tenemos: La Catedral en 1743 estrena una capilla nueva, se termina la casa del Sacristán Mayor y se da por finalizado el Palacio Episcopal. Los monasterios: Santo Domingo estrena la Iglesia (1702); la Compañía de Jesús termina sus construcciones en 1767; el Hospital de S. Pedro Apóstol (1739); el Hospital de San Lázaro (1743) y la Recolectión (1708,1715); San Felipe Neri ó Escuela de Cristo (1730). Conventos importantes: La Concepción (1773); Santa Teresa de Jesús (1687,1740); Las Capuchinas (tres fechas importantes en sus construcciones 1726, 1736 y 1779); Santa Clara(después de 1734). Se podría seguir mencionando más obras religiosas en cuanto su construcción, su acabado en lo general, el mobiliario que en los templos se convertían en verdaderas salas de exposiciones del arte. En esta época de mayor esplendor, la ciudad contaba con 38 templos de notable magnificencia no sólo por sus bellos edificios sino por la gran cantidad de obras de arte que guardaban sus naves. A este número de templos hay que agregar unos 15 oratorios y un buen grupo de ermitas.

Toda esta muestra de esplendor nos da referencia de como vivía una clase social, burguesa, española, criollos ricos y terratenientes, que eran unos pocos en comparación a los habitantes que vivían alrededor de la suntuosa ciudad. Gente que mantenía las necesidades de los ricos, en todo orden, de Santiago de Guatemala. Se les llamaba con el nombre de plebe²⁹, de estos es donde salían los artistas, artesanos, agricultores, siervos de las casonas y de los conventos.

Con estos pequeños datos repasados en los documentos de buenos estudiosos de la sociedad colonial, podemos imaginarnos en que ambiente se producen las pinturas en estudio, la vida que le toca vivir a nuestro pintor del Apostolado.

²⁸. ANNIS, Verle L. La arquitectura de la Antigua Guatemala 1543-1773. Editorial Universitaria USAC. Guatemala 1968, pág. 12.

²⁹. MARTINEZ. Op. cit. pág. 287-300.

Paso seguido daré referencia sobre el Templo de la Merced en la Antigua, con algunos datos sobre la Orden de los Mercedarios para los que trabajó el artista José de Valladares un tiempo considerable. Es necesario que conozcamos también el nuevo templo de la Nueva Guatemala, y dar una introducción de nuestro supuesto autor de la colección de pinturas en estudio, sobre su vida de lo poco que se conoce de ella, y su obra.

b). La orden de Nuestra Señora de la Merced.

Para poder referirse a una orden religiosa de tal altura y entrega por el bien universal, siempre hay que comenzar por el origen que le dio el primer impulso y el carácter: Su fundador. La orden fue fundada el 10 de agosto de 1218 por San Pedro Nolasco en la catedral de Barcelona. Recibe la institución canónica del Obispo Berenguer y la cívico-militar del Rey Jaime I. El fin de la institución fue la de rescatar a los esclavos cristianos. S. Pedro Nolasco procede de familia noble; Nolasco del Languedoc, nació en el año de 1189. A los quince años recibe la herencia de su padre. Al tener edad de casarse tomó en consideración la vanidad de la riqueza material. Después de larga meditación consagra su castidad, y su riquezas en el bien de los pobres. En la antigua historia consideran a San Pedro participando en una campaña contra los albigenses en las fechas de 1209 a 1229, tendría unos veinticinco años de edad. Actualmente los historiadores no lo admiten ya que no hay pruebas suficientes³⁰.

Por este tiempo los islámicos tienen bajo su dominio la mayor parte de la península Ibérica, y una buena cantidad de cristianos estaban esclavizados al régimen árabe. Predicaciones y el cariño por los pobres, movió a otros para dar ayuda para el rescate de los cristianos. Nolasco pensó en fundar una institución religiosa, y como siempre se presentaron dificultades. Por revelación divina a Nolasco, al Rey de Aragón y a San Raimundo de Peñafort, la Madre de Dios animó a crear la orden. El nuevo hábito le fue impuesto, a San Pedro Nolasco, por San Raimundo de Peñafort. El Papa Gregorio IX es el que confirma la erección del instituto y las reglas.

Después que el Rey Jaime conquista el Reino de Valencia, se fundaron algunas casas mercedarias, y en la capital, San Pedro comenzó sus prácticas piadosas.

El doble carácter militar y clerical dio lugar a que en el primer siglo de su vida participaran caballeros con títulos de señores. Por esto, al principio el gobierno de la orden estuvo en manos de los militares, la situación cambia

³⁰. BUTLER, Vida de los Santos. Tomo I. Edit. Collier's International - John W. Clute, S.A. México 1965, pág. 180.

cuando aumenta el número de clérigos.

Después de cuatro siglos de favores recibidos de la orden, el mundo cristiano se muestra agradecido por el carisma que aun se mantiene en sus miembros dando santos y grandes pensadores, en estos cuatrocientos años. Viene a coronar el siglo XVII su esplendor en la cultura. Estamos en el Siglo de Oro de la orden. En este siglo no se deja de considerar la herencia de sus antecesores, artífices de la cultura; algunos nombres: Pedro de Oña; Fr. Hernando de Santiago; Fr. Cristóbal González; P. Juan Falconí. Todos y otros dan impulso a esta época de auge cultural. En la literatura los que representan al Siglo de Oro son: Fr. Alonso Remón y Fr. Gabriel Téllez, los dos dramaturgos, poetas, novelistas, hagiógrafos e historiadores. Miguel de Cervantes Saavedra nos pondera a Remón y lo pone a la altura de Lope de Vega. Quevedo le atribuye una abundante producción.

Le sigue en España, en las mismas actividades Fr. Gabriel Téllez, más conocido por Tirso de Molina. Es la máxima representación de la calidad literaria que ha dado la orden mercedaria a la literatura universal. De este pensador y creador, que rivaliza con Lope de la Vega en producción y en calidad, se puede decir mucho. Sus obras de teatro son alrededor de noventa como mínimo. Algunas conocidas: "El burlador de Sevilla"; "El condenado por desconfiado"; "La prudencia de la mujer". Comedias como: "La Santa Juana"; "El melancólico"; "Los hermanos parecidos"; "Los cigarrales de Toledo".

En el siglo XVIII tenemos a un gran crítico en lo histórico, el Maestro Fr. Juan Interián de Ayala, que se destaca también como poeta en la lengua clásica, traductor, historiador del Arte y otras disciplinas intelectuales. Tenemos un célebre representante del estudio del latín en Fr. Alonso López de Rubiños.

Así llegamos al siglo en que nace nuestro apostolado en la iglesia de la Merced de Santiago de Guatemala. Es de interés apreciar verdaderas obras de arte como lo muestra actualmente la iglesia de la Merced de la Nueva Guatemala.³¹

La orden de la Merced llega a Guatemala antes de 1536. Viene a ser la primera orden religiosa que manda a sus hijos a estas tierras. Comienzan a fundar sus casas y a instruir a los nativos. Su primera edificación fue en el valle de Almolonga. Como este monasterio no se destruyó con el aluvión de la madrugada del 10 de setiembre de 1541, su traslado fue retrasado, con respecto a los que sufrieron una destrucción total. El obispo Francisco Marroquín interviene para que se trasladen los religiosos mercedarios a la tercera capital de

³¹. DALMAU y Jover, S.A. Enciclopedia de la Religión Católica. Tomo V. Edit. Dalmau y Jover S.A. Barcelona 1950, págs 306-326.

Guatemala, y consigue que un vecino, Alonso Alvarez, ceda un sitio en el límite septentrional de Santiago.

En 1563 los mercedarios de Guatemala conformaban una de las primeras provincias de la orden en el Continente Americano. Su gobierno comprendía: El Salvador, Honduras, Chiapas y Nicaragua. El número de religiosos era grande, contando con los novicios y los hermanos.³²

Su expansión por toda la provincia, levantando edificios que le servían para cumplir con sus misiones, fue considerable. Por los años 1607-1687 sus edificaciones se habían extendido por Chiapas, Honduras y Nicaragua³³. El convento y la iglesia en la ciudad de Santiago había conseguido más espacio para sus ampliaciones. En años anteriores habían tomado a su cargo los pueblos de los Cuchumatanes y parte de Chiantla, con Aguacatán y Huehuetenango.³⁴

Un punto de partida, 12 de mayo de 1677, para dar inicio a los momentos gloriosos de una buena administración de la iglesia del reino de Guatemala, cuando el Consejo de Indias propuso a don Fray Andrés de las Navas y Quevedo para obispo de Nicaragua. Consagrado en la iglesia de la Merced, el 30 de noviembre de 1678, por el obispo de Guatemala, Alonso Ortiz (secular). Después de cuatro años, el 27 de diciembre de 1683 toma formalmente la diócesis de este reino, dejando una buena obra en el obispado de León y Nicaragua. Dentro de las más importantes: La institución de las cátedras de gramática para la educación de la juventud nicaragüense y otra para los presbiteros para que aprendieran las lenguas nativas. Esto en el Colegio Seminario. Además construyó la primera casa episcopal de Nicaragua.³⁵

La preocupación por la formación de vocaciones nativas y el aprendizaje de la lenguas lo confirman los mandatos capitulares de la orden de la Merced, que abarcan desde 1671 a 1700.³⁶

³². ZAPORTA. Hist. y Vida... Op. cit. pág. 54.

³³. ZUÑIGA, Fray Ignacio. La orden de la Merced en Centroamérica. Edt. Biblioteca Mercedaria. Roma 1989, pág. 43.

³⁴. XIMENEZ, Fray Francisco. Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores. Libros I y II. Volumen XXVIII. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala 1977, pág. 223.

³⁵. ESTRADA Monroy, Agustín. Datos para la Historia de la Iglesia de Guatemala. Ed. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala 1972, págs. 345-369.

³⁶. ZAPORTA. Vida eclesial.... Op.cit.pág 86 y 139.

En un informe sobre los "religiosos y conventos Mercedarios en el obispado de Guatemala en 1689", tomado de la tesis de licenciatura de Fray José Zaporta³⁷, nos podemos dar cuenta del momento de gran trascendencia de los mercedarios en esta "patria del criollo".

Una pequeña revisión sobre la información anterior: Convento de Guatemala, Casa Capitular; en ella se tienen lecturas de Arte y de Teología, tiene hacienda y dos ingenios; ocho conventos y un noviciado (en 1686 se estaba terminando su construcción). Convento de Ostuncalco; atiende a pueblos de indios, su administración llega a doce pueblos. Convento de Sacatepéquez; tiene entre tres a cuatro religiosos. Convento de Tejutla; administra indios. Convento de Chiantla; casa de devoción. Convento de San Pedro Soloma; siete pueblos en su administración. Convento de Jacaltenango; tiene un pueblo para su administración y unos tres religiosos. Todas son casas ubicadas en tierras altas la mayoría, les llaman conventos de Sierra.

Mercedarios que se destacan en el ambiente intelectual: fray Roque Nuñez de León recoge en su "Diario célebre" (1673) la crónicas de costumbres. Fray Diego Reinoso experto en lengua (1644). José Monroy; Roque Nuñez; Diego de Rivas; Esteban de Acuña contribuyen a la educación y la biografías piadosas, para los que se formaban en la vida religiosa en el siglo XVIII³⁸.

c). La iglesia de la Merced de Santiago de Guatemala.³⁹

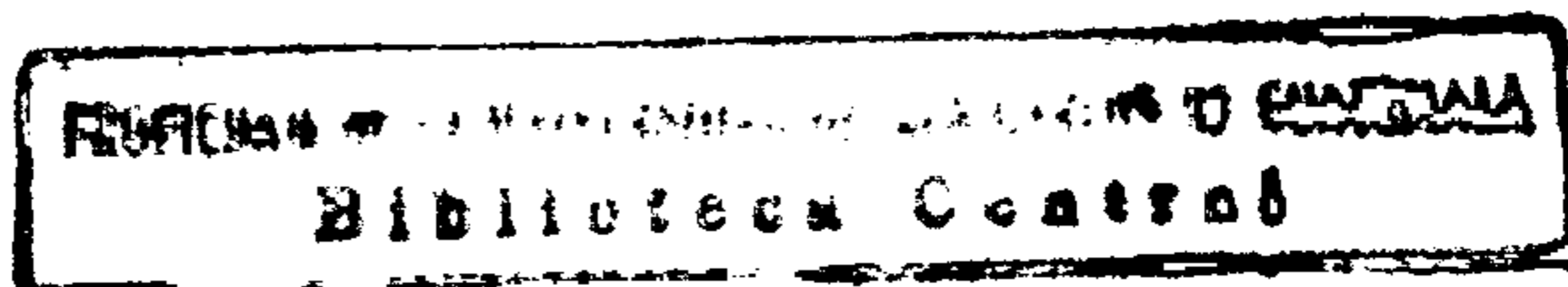
El majestuoso edificio que hoy se ve en esta noble ciudad de Santiago de los Caballero, fue inaugurado el 10 de octubre de 1767, el obispo Miguel de Cilleza y Velasco presidió la ceremonia de consagración del templo. Al parecer esta iglesia estuvo al servicio del pueblo unos años antes. Su construcción fue muy noble ya que con el terremoto de julio de 1773 sufrió unos pequeños daños de poca consideración, y los años siguientes siguió prestando servicios. Es un templo de tres naves con arcos bastante grandes, se alza una cúpula por encima del crucero, exteriormente está adornada por unos leones hechos de barro cocido y vidriado. El arquitecto Juan de Dios Estrada se encargó de la construcción de este edificio.

Lo primero que impresiona es su fachada recargada de adornos en estuco de estilo barroco. Los temas de este decorado son vegetales, con algunos adornos geométricos. Tenemos dos torres campanarios adyacentes a

³⁷. Idem. pág. 167.

³⁸. Idem. pág. 24.

³⁹. ZAPORTA. Historia y vida ... Op.cit.



las dos calles laterales. Las tres calles se definen con columnas sobrepuestas, son tres cuerpos, el inferior tiene columnas ricamente adornadas; las del segundo cuerpo son jónicas; y el remate que forma el tercer cuerpo. En las hornacinas tenemos santos mercedarios: María de Cervelló; Pedro Armengol, en el primer cuerpo, el segundo lo corona la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, está acompañada por dos santos de la orden: Pedro Pascual y Ramón Nonato. El remate lo ocupa una hornacina que guarda una estatua de San Pedro Nolasco, fundador de la Orden Mercedaria.

Toda la fachada muestra un conjunto artístico original bello y fino del arte barroco.

El interior del templo tiene 74.60 metros de largo, medido por la parte interna del camarín hasta la puerta, y 25 metros de ancho, los brazos del crucero terminan en dos capillas, las naves divididas por las pilastras. Las cuatro que sostienen el coro son más robustas. En las naves laterales se ven altares que ahora ocupan los lugares que quedaron vacíos al trasladar los originales a la Nueva Guatemala, así como las demás obras de arte y enseres. Cuatro cúpulas techan las dos naves laterales, la cúpula mayor en el medio del crucero, descansando en cuatro arcos torales. Las cuatro pechinas que se forman en estos descansos de la cúpula lucen pinturas de los cuatro evangelistas. La nave central esta cubierta por bóvedas. En el presbiterio tenemos el altar principal; podemos ver la base de los balcones laterales. Por una puerta a la izquierda del presbiterio entramos a la antesacristía, este recinto mide 6.15 por 5.80 metros. En una hornacina está la virgen de la Merced. Para llegar a la sacristía, hay que pasar por un pequeño pasillo, ésta es dos veces más grande que la antesacristía. El coro era para servicio privado del convento, en este espacio se tenía un altar; para llegar a aquel se pasa por una sala pequeña, que se repite lateralmente al coro: es el antecoro.

En este templo estuvieron las pinturas que se encuentran actualmente en la Iglesia de la Merced de la Nueva Guatemala. Las pilastras de este templo sostuvieron la colección de los cuadros que estudiamos, y la sacristía fue engalanada por la majestuosa pintura de la Exaltación de la Orden Mercedaria.

d). La Iglesia de la Merced en la Nueva Guatemala.

Los datos más antiguos que tenemos como referencia para saber en que fecha se iniciaron las construcciones de este templo son los que tomamos del libro "La Orden de la Merced en Centroamérica" del P. Ignacio Zúñiga. Nos indica que el P. Provincial Fr. Luis García presentó unos planos al Ayuntamiento, el 16 de junio de 1802, luego dice: "El frontón y primer cuerpo de torres se ha conformado con ideas y cálculos del Teniente Coronel Don José Sierra ... las

decoraciones son obra del Maestro Joaquín Vázquez ...⁴⁰. Aunque más adelante nos hace la salvedad que las obras se habían iniciado antes de la fecha de la presentación de los planos. El 25 de noviembre de 1802 la Real Junta aprobó los planos. En esta fecha el nuevo Provincial es Fr. Manuel Bendaña. En el trascurso de la construcción de la iglesia, se da inicio a la del convento. El P. Luis García se hace acompañar por el Comendador el P. Miguel Martínez y quien pide y presenta los planos al Presidente de la Junta Suprema es el P. Teodoro Cueto⁴¹. El templo se terminó en el año 1812, pero las celebraciones de su inauguración fueron los días 29, 30, 31, en el mes de enero de 1813.⁴²

El edificio responde al estilo artístico de su época, es de carácter neoclásico. Consta de tres naves y un crucero. Sostiene las bóvedas que cubren estos espacios fuertes muros y pilares. Están contruidos de mezcla y ladrillo. El terremoto del año 1976, causó graves daños, por lo cual en su reconstrucción se contó con estudios para resguardar al templo de otros posible movimientos telúricos. El material que se ha utilizado es concreto armado.

La gran cúpula que ahora vemos no es la original. La primitiva se desplomó con los terremotos de 1917-1918, como también parte de la bóveda de la nave central.

En la fachada se destaca un escudo de la Merced sostenido por dos ninfas, esta escena corona el tímpano curvo del frontispicio, y descansa en un friso transversal. Sostenido todo el conjunto por columnas adosadas. Son dos grupos de dos columnas y una pilastra a cada lado, del orden compuesto; el fuste es estriado en dos estilos, esculpidas en piedra. Encierra este conjunto de columnas un arco donde una ventana da luz al coro; debajo de este vano tenemos la obra de un artista del cincel; un medallón en alto relieve representa el bautismo de Nuestro Señor Jesucristo por San Juan Bautista; otros dos medallones en las dos puertas laterales, representan flores. La escena del Bautismo corona la entrada principal del templo. En el ala sur tenemos una entrada a la nave (da a la 5ta calle), su fachada presenta un frontón artístico, las columnas que dan espacio a la entrada son de orden jónico.

Las medidas interiores son (aproximadas): 65.89 metros de largo, contando desde la puerta hasta la pared del abside; y 22.50 metros de ancho de pared a pared (de las naves laterales). Los arcos de la nave central están sostenido por robustos pilares, adornados por dos pilastras de capitel compues-

⁴⁰. ZÚÑIGA. La orden ... Op.cit. pág.74.

⁴¹. Idem. pág.74.

⁴². Idem. pág.77.

to, miran a la nave central. El presbiterio termina con dos pares de esbeltas columnas esculpidas finamente en piedra, de fustes estriados en los dos estilos clásicos; dan fin al presbiterio e inician el abside de la iglesia. Interrumpe este avance de la nave central, el altar mayor (de reciente factura) no corresponde a la arquitectura y al arte que guarda este digno museo del arte colonial, de Guatemala, cuya calidad no es de un nivel regional sino de categoría continental y en cuanto a sus esculturas, universal.

La sacristía, su planta es de forma de escuadra. El espacio donde se reviste el sacerdote mide (aproximadamente): 16 por 8.50 metros y el segundo espacio, el que completa la escuadra es de 16 por 7.50 metros.

En cuanto a pinturas la iglesia cuenta con una verdadera colección de obras de arte, en la sacristía tenemos el cuadro quizás más valioso de la pintura guatemalteca: "La Apoteosis de la Orden de la Merced", firmado por José de Valladares(1759). La parte agregada, se puede suponer, que se debe a que la sacristía en que estuvo anteriormente es más baja. En una leyenda, al pie del cuadro, el pintor Juan José Rosales se declara discípulo de José de Valladares.

En este recinto tenemos dos cuadros grandes que se atribuyen a Valladares⁴³: "La Huida de Egipto" y "La Muerte de San José". La sacristía de este templo es una pinacoteca con una buena cantidad de obras de arte.

Dentro de el templo también hay un buen número de cuadros, llama la atención una colección de 10 cuadros grandes en los que se representan a los fundadores de las principales ordenes religiosas. Esta colección esta en estudio.

El Apostolado, está a los dos lados de la nave central y en el crucero, dos en el presbiterio (ver ilustraciones). Los 18 cuadros de la serie cuelgan de las pilastras, enmarcados en artística talla dorada. Las pinturas miden 1.39 por 0.98 metros.

Considerando las pinturas en todo el templo hay unas 300.

Los retablos son muestras de la calidad de los ensambladores de Santiago de Guatemala. Diez y siete retablos de diferentes tamaños, dos majestuosos, que ocupan los extremos del crucero en este templo del arte de América. Los artistas que dieron vida a estos retablos son: Vicente de la Parra y Francisco Javier Gálvez⁴⁴.

⁴³. IRIARTE, Isidro. "El arte en el templo de la Merced", en la revista Cultura de Guatemala. Año I. Vol. I. 1980. Ed. URL. pág.76.

⁴⁴. BERLIN, Heinrich. Historia de la Imaginería colonial en Guatemala. Editorial del Ministerio de Educación Pública. 1952. Para Vicente Parra, págs. 145-149, y para Francisco Javier Gálvez, págs. 115-116.

La imaginería es la máxima prueba de la calidad estética a que llegó el arte guatemalteco. El tesoro que guarda la iglesia de la Merced, ofrece un buen conjunto de imágenes que pueden ser consideradas como obras del arte mundial. Muestra de esta calidad: la "Virgen de la Merced"; La imagen de "Jesús Nazareno" de Mateo Zúñiga⁴⁵. Otras, también obras de arte; "San Nicolás", "San Eloy", "Santa Ifigenia", "San Lorenzo", el conjunto de la "Sagrada Familia", "San Antonio", "La Beata María de Jesús", "San Serapio", "Las Dolorosas" y otras más. Hay excelente colección de imágenes domésticas.

En el amplio coro todavía se conserva el órgano que fue hecho en los talleres de los López, probable que Nicolás, fue restaurado en el año 1811 por Mariano López⁴⁶. La sillería actualmente esta totalmente desmontada en espera de ser restaurada en su lugar. De esta obra se tiene el documento en el que se obligan ambas partes la orden mercedaria y la parte contratante Francisco de Marta y Juan Antonio Cameros, el primero ensamblador y el segundo carpintero. El compromiso es del 26 de febrero de 1682.

De los personajes del arte colonial que participaron en hacer de la iglesia de la Merced un templo del arte, encontramos algunos nombres en el libro **Historia de la imaginería colonial en Guatemala** de Heinrich Berlín: a Juan Agustín Astorga (pág.98): Antonio de Bonifacio y Nicolás de España (pág.99); Nicolás de la Cruz (pág.108); Francisco Javier de Gálvez (pág.115); Pedro Lorenzo (pág.130); Vicente de la Parra (pág.147); y Mateo de Zúñiga (pág. 171).

En el Archivo de la Orden de la Merced en Guatemala (AMERGUA) se encuentra un "Libro de cargos y descargos de la Cofradía de Jesús el Nazareno. Este libro se menciona varios encargos a diferentes artistas de la época, de estos menciono a los siguientes:

En el folio 2: Blas de Abila. Se le vende una Dolorosa . Año 1762.

En el folio 7: Joachin de Arebalo.Imprime estampas . Año 1763.

En el folio 9: Vicente Gálvez. Un añadido al retablo del Señor. Año 1764.

En el folio 11: Mathias Garzona. Dora retablo del Señor que se estreno el 12-1-1766 y también el "Repisón" de S. Pedro y del S.Bapt.. Año. 1765.

En el folio 11:Mathias. Desbarata a "S. Pedro para ponerlo hincado y 74ps. al mtro Pedro para encarnarlo y estofarlo. Año 1765.

En el folio 19: Juan Xeres (Jeres). Pone trono de Max. Señor. Año. 1769.

En el folio 55: Manuel (Perulixa) Perulera. estofado de la S.M. de Dolores por los "Hojos" y manos nuevas que se le hicieron. Año 1790.

⁴⁵. Idem. pág.170.

⁴⁶. CHINCHILLA Aguilar, Ernesto. Historia del Arte en Guatemala, 1524-1962. Arquitectura, pintura y escultura. Edit. "José de Pineda Ibarra". Guatemala 1963, pág. 68.

En el folio 68 y 91: Manuel Antonio Avila. Como platero. Año. 1792.

En el folio 72: Dn.Juan Rosales. "Por la lamina que hizo para estampas por haver reventado y perdido la antigua..." Año. 1793.

Y aparecen mucho más verdaderos artistas , ya que vemos la obras que nos han dejado.

Capítulo II. LOS APOSTOLADOS Y JOSÉ DE VALLADARES.

a). Los apostolados en la Historia del Arte.⁴⁷

Se llama "apostolado" a la colección de las representaciones de los doce Apóstoles. Las imágenes de los Apóstoles se han representado en el arte cristiano, por medio de todas las disciplinas artísticas (escultura, pintura, bordados, grabados, etc.).

En las paredes y en los sarcófagos antes del S.III, ya aparecen los apóstoles; en el S.IV y S.V no se distinguen claramente entre sí. Muestras tenemos en los mosaicos de las catacumbas de Santa Prudencia de Roma y en las de San Aquilino en Milán (entre los S. IV-V). El aspecto general es de jóvenes que visten túnica y "pallium"; entre esta misma época la presentación real desaparece por la representación simbólica: corderos y palomas. En los monumentos de Ravenna, como San Vital y el Baptisterio de los Arrianos, muestran en sus mosaicos a nuestros personajes bien diferenciados, con caracteres individuales a partir de aquí. En el arte bizantino se fija el tipo que le pertenece a Pedro, Andrés y el de Juan. Así en el S.VI aparecen escenas de su vida como la comunión de los Apóstoles en unas patenas de plata, una es del S.VII, pertenecen a la colección Kalebjan, en el museo de Constantinopla.

Es característico el adornar las fachadas, las puertas y los presbiterios con esculturas de los apóstoles en el arte románico y gótico. Ejemplo de esto lo tenemos en la representación de un apostolado en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, esculpido por el maestro Mateo. Ya en la edad media se les ve a los compañeros de Jesucristo con sus instrumentos de su martirio y con algo que se refiere a su vida. (S. Andrés con la cruz latina, Bartolomé con un cuchillo, a Santiago el Mayor como peregrino, etc. En el capítulo II cuando analizo cada uno de los cuadros del apostolado amplio los atributos de los apóstoles). Casos de esto los tenemos en la catedral de Reims, en la de Amiens y en la de Albi.

En el arte de las reproducciones pictóricas, se comienzan a ver los apostolados en los temas como los de la Ascensión, en el Colegio Apostólico y en la Asunción de la Virgen. El Museo del Prado guarda dos hermosas colecciones de los apostolados, una es de Ribera y el otro de Rubens. El Greco

⁴⁷. EDICIONES GARRIGA, S.A. Enciclopedia de la Biblia. (6 volúmenes) T.I. Ed. Exito, S.A. Barcelona. 1963, págs. 604-611.

ESPASA-CALPE, S.A. Enciclopedia Universal Ilustrada. Europa-América (52 volúmenes, más suplementos). Bilbao-España. 1953, págs. 1053-1058.

DALMAU Y JOVER, S.A. Enciclopedia de la Religión Católica. T.I. Edit. Dalmau y Jover, S.A. Barcelona 1950, págs. 823-825.

es uno de los pintores que ha producido varios apostolados, se conservan algunos completos: en Oviedo, el del marqués de San Félix; A Henke de Sevilla; en Toledo, en el museo provincial y en la sacristía de la catedral.

En las otras artes tenemos: unas cántaras que ofrecen relieves de las figuras de los apóstoles, es cerámica de Creusser (Baviera) se les encuentra en los museos de Louvre, Británico y Museo Germánico de Nuremberg. No se puede dejar de referirse a los medallones de loza vidriada de Lucas della Robbia en la Iglesia de la Santa Cruz de Florencia. Y los esmaltes de Limoges que estuvieron en el palacio de Anet y se conservan en la Iglesia de S. Pedro de Chartres.

b). Los apostolados en Guatemala.

Comenzamos con los que pueden ser los más antiguos, serán los que se encuentran en la Basílica de Nuestra Señora del Rosario. Fueron catorce, actualmente hay once, en el interior del templo, cuelgan de los pilares. Estos son:

1. San Andrés, atribuido al Maestro Merlo
2. San Bartolomé, pintado por Juan José Rosales
3. Jesús El Salvador idem.
4. La Virgen María idem.
5. Santiago el Mayor, atribuido a Francisco Zurbarán
6. San Juan, este cuadro se perdió y fue reemplazado, se atribuye al pincel de Pedro Ramírez
7. San Matías, atribuido a Zurbarán
8. San Simón, idem.
9. San Mateo, idem.
10. San Tadeo, idem.
11. San Tomás, idem.

Los otros que faltan los robaron, para ocultarlos a los ojos de los que admiran el arte, escondidos entre las fortunas adquiridas de la misma forma. Estos son: San Pedro; San Pablo; y san Felipe. Con estos tres últimos completamos la colección. De los tres que fueron substraídos, el que se manifiesta auténticamente del taller de Francisco Zurbarán (1598-1664) es el San Pedro; en él se veía lo propio del Maestro, el tenebrismo, la influencia de Caravaggio con influencia de Ribera. Manifiesta lo propio del barroco: una mirada al cielo en un estado de éxtasis. El formato es de ratio corto, la base es más pequeña que la altura, aunque la diferencia no es muy grande. Todos los cuadros que forman este apostolado son del mismo tamaño. Juan Rosales intervino en toda la obra para su restauración en el año 1804. Esta serie bien se puede

relacionar con los apostolados de Zurbarán que están en Lisboa y los del convento franciscano de Lima.⁴⁸

En la ciudad de la Antigua Guatemala en su Catedral y en el Museo de Arte Colonial de esta misma ciudad encontramos once cuadros, ocho en la Catedral y tres en el Museo, pertenecen al apostolado que Juan Correa pintó por encargo para la Catedral. Los cuadros que se encuentran en la Catedral son:

1. San Pedro
2. San Juan
3. San Simón
4. Santiago el Menor
5. Santiago el Mayor
6. San Bartolomé
7. San Pablo
8. San Matías

Los que están en el Museo de Arte Colonial (edificio de la Universidad de San Carlos de Borromeo) son los siguientes:

9. Santo Tomás
10. San Judas Tadeo
11. Nuestro Señor Jesucristo.

Los fondos presentan vegetaciones que dan color y vida a los cuadros. Esta es una característica de Nicolás y de Juan Correa. Son cuadros con vida y luz, y no dejan de representar la misticidad del barroco.⁴⁹

La Iglesia de San Francisco de la Nueva Guatemala, cuenta con tres cuadros de los apóstoles, al parecer son del siglo XIX y le atribuyen a Juan José Rosales⁵⁰, comparándolos con los apóstoles de Santo Domingo, se aprecia que son copias. Muestran colores muy claros y representan a:

1. Santo Tomás
2. San Pedro
3. San Mateo.

Los apostolados estaban destinados sobre todo a las sacristías, los tenemos en los siglos XVII y XVIII, después comienza desaparecer su

⁴⁸. RODRÍGUEZ Cabal, Fray Juan y Fray Luis María Estrada Paetau, O.P. Historia de la Iglesia Santo Domingo de Guatemala. Ed. Convento Santo Domingo. Guatemala, 1987.

⁴⁹. VARGAS LUGO, Elisa y José Guadalupe Victoria. Juan Correa y su vida y su obra. Tomo II. Ed. UNAM, 1985.

⁵⁰. RODAS Estrada, Haroldo. Arte e historia del templo y convento de San Francisco de Guatemala. Ed. Dirección General de Antropología e Historia. Guatemala, 1981, pág. 175.

producción en nuestro continente.

Estaban destinados a despertar la devoción y llamarnos a ésta y conmovernos sensiblemente. Lo más importante de las colecciones de "Los Doce" en la época del barroco era la persuasión. Servirse de las imágenes para explicar lo sobrenatural.⁵¹

Se supone que existieron otros apostolados ya que en algunos documentos se indica su presencia en templos y en colecciones particulares. Diversas circunstancias como los terremotos, el pillaje y el tiempo participaron en su destrucción, encubrimiento, y desaparición.

c). José de Valladares y sus obras.

Sobre este maestro del arte de la pintura se ha escrito en varios libros sus autores no logran encontrar hasta ahora unas fechas que indiquen con precisión los años en que vivió. De los datos que he conseguido, el más remoto hace referencia a los cuadros de los apóstoles, en un inventario de 1705 de la Merced, en la Antigua Guatemala; en él se registran la existencia de catorce cuadros grandes de los apóstoles incluyendo a Jesús y la Virgen María. Dice: "...el apostolado grande ..."⁵², no indica el autor. Es muy probable que sean las pinturas que estudiamos, ya que están en el templo de los mercedarios y una de las características es que se incluye a dos personajes, Jesús y María, que es característico del apostolado atribuido a Valladares.

Otra fecha que alude a nuestro artista es la de una pintura del decimocuarto obispo de Guatemala Fray Juan Bautista Alvarez de Toledo ("Juan Alvarez de Quiroga del Castillo y Vargas"⁵³), realizada con motivo de la consagración de la imagen de Jesús Nazareno, que presidió este obispo. La fecha de la solemne ceremonia: 15 de agosto de 1717. El cuadro está⁵⁴ firmado con una rúbrica muy característica de Valladares, es el perfil de un rostro; esta rúbrica la realiza en la misma forma en otra pintura, pero en ésta sí aparece el

⁵¹. CHECA Cremades, Fernando y José Miguel Morán Turina. El Barroco. Ed. ISTMO. Madrid, 1989, pág. 213.

⁵². AMERGUA. Inventario de la sacristía de la Merced (1688-1709). Folios 33, 34 y 48 en el que se indican que fueron entregados al R.P. Juan Galindo firma con otros testigos, fecha 17 de junio de 1705.

⁵³. ESTRADA. Op.cip. Tl, pág. 409.

⁵⁴. Este cuadro se encuentra en la sacristía de la Iglesia de la Merced en la Nueva Guatemala. El P. Gallo, hace referencia de él, en el artículo citado anteriormente. Ver nota 4 e ilustración.

nombre de Valladares, en la del primer obispo de Comayagua, Fray Francisco José de Palencia; una inscripción indica que tomó el cargo en 1773⁵⁵.

Las dos rubricas de estos cuadros nos hacen pensar que el autor pudo tener mas años de los que se le atribuyen. Si los cuadros inventariados son los mismo que estudiamos y son obra del maestro Valladares, podemos imaginarnos a nuestro artista con dotes de precocidad y de considerable longevidad.

El 29 de noviembre de 1751, encontramos a José de Valladares ante un notario por una "... obligación, que son 20 p. ...", en este escrito aparece casado con María de los Dolores Consuegra⁵⁶; este amplía el margen de vida con respecto al que le supon J. Haroldo Rodas E. y Antonio Gallo. De este escrito también podemos deducir que la familia del pintor vivía en el barrio "El Tortuguero", parte desde donde se comenzó a extender la ciudad de la Antigua Guatemala. El escribano indica la propiedad de una casa en este barrio.

Uno de los datos más fehacientes de su existencia y que era considerado como maestro de la pintura es la solicitud para tasar una obra de arte. En esta información, conseguida por Heinrich Berlín, encontramos la firma de Valladares y nos sirve para compararla con la de los cuadros, el documento notarial esta fechado en 1766.⁵⁷

Siguiendo los pasos de nuestro personaje a través de sus obras que tienen fecha o firma, o ambas, lo encontramos como grabador en 1747, es un grabado sobre la "Descripción de las Reales Fiestas por la Elección de Fernando VI" (Antiguo-Museo del Libro. Imprenta Sebastián Arévalo. En :Villacorta⁵⁸). En la colección del Apostolado, de dieciocho pinturas, el que representa a Jesús tiene fecha y firma, hay que considerar la suposición del Profesor Gallo, que el nombre y la fecha fue añadido del pintor Juan José Rosales⁵⁹. Esta conjetura podría servir para darle más antigüedad a las pintura, la fecha que se encuentra en el cuadro de "Jesús Apóstol" es de 1756.

Las obras que sí tienen una fecha o firma de José de Valladares están los tómulos de los años 1759-1767, son cuatro grabados sobre alegorías a los

⁵⁵. Cuadro que se encuentra en el museo del Obispado de la Ciudad de Comayagua en Honduras.

⁵⁶. A.G.D.C.A. A 1.20. Leg.971. Exp.9465. Año 1747.

⁵⁷. A.G.D.C.A. A1.15. Leg. 971 Exp. 33359. Año 1776.

⁵⁸. GALLO. Op. cit. pág.101.

⁵⁹. GALLO. Op.cip. pág.111.

sepelios de distinguidos personajes⁶⁰. El arzobispo Francisco de Paula García Peláez hace una descripción de uno de estos grabados (Túmulo de la Reina María Bárbara de Portugal, 1759. Library of Congress, Washington), y seguidamente indica que grabó "también imágenes de santos" y que su "principal ocupación fue la pintura". Que el apostolado de la Merced es obra de su pincel. Nos sorprende cuando dice que sus dos hijas "... se aplicaron a la pintura ..."⁶¹

Dentro de la misma línea del arte del grabado se encuentra en el "Libro de Cargo, y data de la Cofradía de Jesús Nazareno de la Merced, que comenzó el año 1761 ...", en el folio 7 con la fecha de 11 de abril de 1764, y continua "13 ps al Matro Jph Bayadares por Lamina nueva que abreo del S. para imprimir estampas por estar ya antigua inservible ..."⁶². Por lo visto nuestro pintor, además de ser considerado por los obispos para que los retrate, se le busca por la confianza en sus conocimientos de las artes gráficas.

Dentro de este margen de fechas aparece su obra más conocida "La apoteosis de la Orden Mercedaria". En esta monumental pintura se muestra la firma del pintor, y la fecha en una leyenda en que Rosales se declara discípulo del Maestro⁶³. La sacristía de la iglesia de Santa Teresa en esta capital conserva un cuadro de San Juan Nepomuceno, es una obra de calidad, en el que claramente el pintor se declara aficionado a los rosas. Esta obra esta firmada⁶⁴.

Hasta aquí las obras y hechos en que tenemos mayor seguridad sobre la referencia a Valladares.

Hay otras obras y relativos que nos hablan del artista . Los catorce cuadritos del Vía Crucis que se le atribuyen a su temprana producción⁶⁵. Al suponer que fue alumno de Merlo participa en su obra dentro de los años 1737-

⁶⁰ . BERLIN-LUJAN. Op. cit. pág.32, 35, y 48.

⁶¹ . GARCÍA P.,F. Op.cip. pág. 225.

⁶² . AMERGUA. Libro de Cargo,y data de la Cofradía de Jesús Nazareno de la Merced, que comenzó el año 1761. Folio 7. (11 de abril de 1764).

⁶³ . Ver ilustraciones.

⁶⁴ . Idem.

⁶⁵ . GALLO. Op. cit. pág.100.

1740 (me baso en lo que dice Victor Miguel Díaz⁶⁶ y A.Gallo) terminó la obra inconclusa de Tomás de Merlo. El investigador Heinrich Berlín, en su libro **Ensayos sobre Historia del Arte en Guatemala y México**, en una nota bibliográfica da referencia,(en la Semana Católica) mencionan que hay dos lienzos de Valladares en la iglesia Santa Catalina. Antonio Gallo nos indica que los dos cuadros⁶⁷ de forma triangular, uno complemento del otro, que representan a Pedro Nolasco con un coro de ángeles, están en la sacristía de la iglesia de la Merced, se les atribuyen a Valladares, no nos da referencia. Dos cuadros grandes de una belleza extraordinaria: "La muerte de San José" y "La huida a Egipto" son otras obras también atribuidas a nuestro autor⁶⁸

Este recorrido por su obra presenta a José de Valladares, produciendo ya en los primeros años del siglo XVIII, que es conocido, notable, que sirve de evaluador ante un notario, algo sobre su vida familiar, que esta casado y que luego tiene dos hijas. Haciendo conjeturas se podría decir que son las que prolongan su producción o su influencia. El dominio del dibujo que se palpa en su cuadros se debe al del grabado; como sabemos para ser grabador hay que dominar el dibujo y la composición. El camino recorrido por las huellas que ha dejado este artista nos ha mostrado algo, aunque poco, pero nos da más luz de la que teníamos anteriormente.

d). El apostolado de José de Valladares.

Como lo he indicado anteriormente, considero que la obra es de Valladares, como lo indican hasta ahora: J.Haroldo Rodas E., Victor Miguel Díaz, Ernesto Chinchilla Aguilar, y la firma con fecha en el cuadro principal del Apostolado, "Jesús Apóstol".

José de Valladares se inspira en la escuela barroca italiana, sus apóstoles son héroes. Hay en todos una actitud de representar, actuar, de mostrar el heroísmo⁶⁹; al ver a San Felipe en una forma o pose como si estuviera frente al público; la misma acción la tenemos en Pablo que reta al espectador. Lucas

⁶⁶ . DÍAZ,Victor Miguel. Las Bellas Artes en Guatemala. Ed.Tipografía Nacional. Diario de Centro América. Guatemala, 1934, pág. 243.

GALLO. Op. cit. pág. 97.

⁶⁷ . GALLO. Op. cit. pág. 105.

⁶⁸ . Ver nota 42.

⁶⁹ . ARELLANO S.J.,Fernando. Apuntes de Arte Hispanoamericano. Tomo II (El Barroco).Ed. Escuela de Letras. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas 1975, pág. 38.

que muestra lo que escribe, y así todos dan un sentido de heroización de la forma. Muy distante a la pintura española que manifiesta un *naturalismo discreto*, sus manifestaciones tienden más a la intimidad y al recato.

Nuestro artista no deja de manifestar la atmósfera barroca en que vive, sus personajes no dejan de contagiarse del misticismo y de la ascética muy propia de la mentalidad religiosa de la España de los siglos XVII-XVIII.

Las imágenes nos deben servir sólo para la contemplación, como lo recomienda S. Ignacio : " ... ver con la vista imaginativa ..."⁷⁰. Ver los misterios divinos como se contempla un objeto para motivar, y excitando el gozo de la voluntad en lo real que se representa. Con esto se trata de disuadir a no caer en lo mágico. En esto se fundamenta la influencia del espíritu jesuítico en el arte barroco⁷¹. Es una respuesta al posible peligro en que puede caer la exageración desviada del misticismo. La Magdalena del Apostolado de Valladares manifiesta una clara atmósfera mística en su actitud de entrega total, con la mirada perdida en su "Amado Señor". La Madre de Dios es un ejemplo de misticismo.

Si buscamos lo erótico muy poco encontramos, algo tiene la pintura de Magdalena, fuera de esta representación no encontramos una sensualidad manifiesta. Mas bien existe una sutil delicadeza, que nos lleva al refinamiento del manierismo, son muestras de esta apreciación: María Madre de Dios; San Bartolomé y Jesucristo.

El dolor, propio de las escuelas italianas, en la obra en estudio, no es el tema principal, más bien esta reabsorbido por la fuerza que se ha puesto en la representación.

Si nos acercamos más a la identidad del autor del apostolado, en su pintura se ve una identificación con la pintura veneciana setecentista.

Cuando se tenía agotada la corriente creativa de la manifestación del Renacimiento veneciano por las grandes producciones como la de un Bassano del Ponte, de un Verones y de un Tintoretto, se le había sentenciado a Venecia a la desaparición del mundo del arte; pero bien fue lo contrario: mientras las otras escuelas se quedaron repitiendo y relamiendo del Renacimiento, Venecia se hace más original en lo barroco que en las tendencias anteriores. Por la presión de Bolonia y Mantua; por Padua y Mantua, que venían todavía contagiados por el tenebrismo de Caravaggio. Con José María Crespi de Bolonia, se dan los pasos para que Juan Bautista Piazzetta rompiera con el silencio que

⁷⁰. ROOTHAAN S.J., P. Juan. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. Ed. Hechos y Dichos. Zaragoza, España 1953, pág. 126 (91).

⁷¹ CHECA-MORAN. Op. cit. pág 212.

había vivido la escuela veneciana, y vendrá a ser el que manifieste lo natural y propio de su patria. No sigue a sus antecesores, crea en sus cuadros una "expresión que revela el carácter en la fisonomía de sus personajes"⁷². Esto nos lleva a que hay un interés por la representación, actuación por el gesto, costumbre muy propia del veneciano. Esta escuela pictórica formará una escuela de "escenas callejeras"⁷³. Dentro de las características de esta pintura: los colores brillantes; impregna un aire de juventud; la importancia al sfumado; el juego de claridades y manchas oscuras; gran libertad en la composición; la importancia a la gama de los rosas (ver en nuestros cuadros a San Felipe; S. Pablo; S. Bartolomé; San Lucas; S. Simón; Jesucristo y, otros); en el paisaje, en los encarnados, en las telas. Las sombras transparentes y graduadas, en los vestidos, masas vibrantes y contrastadas sobre fondos límpidos y luminosos.

Repasando las características de esta escuela del barroco veneciano, nos remonta cada vez más a la pintura de Valladares y cuando acercamos la mirada a la obra de Juan Bautista Piazzetta ya no podemos dudar que José de Valladares se inspiró en la obra de Juan Bautista.

Piazzetta nace en Pietrarossa cerca de Treviso ciudad de Venecia en el año 1682 y muere en su Venecia el año de 1754. Su padre quería que su hijo continuara su oficio de escultor. Después de conocer otros talleres regresa en 1711 a su patria para nunca más abandonarla. He aquí un comparativo de la cronología de Piazzetta y de Valladares. Sirve este cuadro para ver la posibilidad que tuvo Valladares para conocer la obra del veneciano.

PIAZZETTA.

1682 Nace en Pietrarosa, Venecia

1703 Trabajó en el taller de Giuseppe María Crespi

1711 Regresa a Venecia.

1717 "Martirio de S. Jacobo" (Venecia, iglesia de S. Stae)

1725 "La aparición de la Virgen a S. Felipe Neri" (Venecia, iglesia de Santa María della Fava; esbozo en el Museum of Art de Filadelfia)

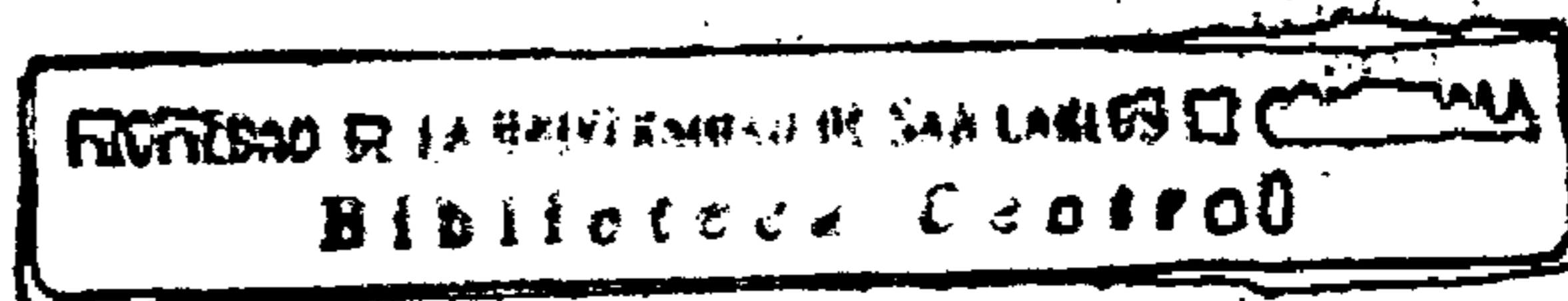
"La Gloria de Santo Domingo (Venecia, bóveda de la iglesia S. Juan y S. Pablo)

1727 Es elegido como miembro de la Academia Clementina de Bolonia

1735 "Extasis de S. Francisco" (Museo de Vicenza)

⁷². PIJOAN, Joan. Summa Artis. La pintura veneciana setecentista. Vol. XVI. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1961, pág. 389.

⁷³. Idem. pág. 390.



- 1739 La composición: S. Vicente, Santa Jacinta y, San Luis Beltrán (retablo en la iglesia de los jesuitas de Venecia)
- 1740 "La adivina"(es la obra más famosa de Piazzetta, Venecia Academia)
- 1750 "Muerte de Darío" (Venecia Ca Rezzonico)
- 1750 Director de la Academia Veneciana.
- 1754 Su muerte, en Venecia. Pobre y sin auxilio económico.
Valladares.
- 1705 Catorce cuadros grandes (inventario AMERGUAT)
- 1717 Retrato del Obispo Fr. Juan Bautista Alvarez de Toledo (1712-1724)
- 1747 "Descripción de las Reales Fiestas por la Elección de Fernando VI (grabado). Ver Gallo.
- 1751 José Valladares casado con María de los Dolores Consuegra (AGDCA A1.20 Exp.9465 Lej.972)
- 1756 "El Apostolado de la Merced". Dieciocho pinturas, firma y fecha.
- 1759 "La apoteosis de la Orden Mercedaria (iglesia de la Merced nueva Guatemala) firmado y con fecha.
Túmulo de la Reina María
Bárbara de Portugal, grabado. (Library of Congress, Washington).
- 1760 Túmulo de Fernando VI (Real Academia de Historia, Madrid)
- 1766 Avalúa un trabajo de arte con otros maestros del ramo (AGDCA).
- 1767 Túmulo de la Reina Isabel de Farnesio (The British Museum Library, Londres).
- 1773 Francisco José de Palencia Obispo de Comayagua. Toma el cargo en 1773 (cuadro en Museo del Obispado de Comayagua).

Es aquí donde doy referencia sobre la conservación y la restauración de la colección de los cuadros de los apóstoles, ya que esta tarea se ha dado por terminada. Este apostolado ha tenido tres intervenciones: En 1812, Juan José Rosales opera una restauración, esto lo indica una nota al pie del cuadro de San Andrés: "Este apostolado se lavó, reparó en Diz b.de 1812". La segunda intervención la realizó Eduardo Madrid en 1952. Por el estado en que encontró el I.G.A.C. la obra, se podría decir que en vez de "haber sacado a la vida... las ... pinturas ..." ⁷⁴, las estropeó. El personal de expertos que intervino últimamente, sometió a un riguroso estudio toda la obra, levanto un inventario de los daños y del estado en que se encontraba cada uno de los cuadros, se abrió un archivo clínico de cada una de las pinturas; siguieron todas las reglas y técni-

⁷⁴ Iriarte, Isidro. "El arte, en el templo de la Merced", en la revista: Cultura de Guatemala, URG, Año 1-Vol.1, Enero-Junio 1980, pág.71.

cas que dicta la UNESCO para estos casos. La tarea la comenzaron el año de 1981 y terminaron con esta gran obra en 1983. La situación en que se encontraban las pinturas era desastrosa: Los bastidores en la mayoría eran los originales estaban rotos y picados, de madera muy delgada. La tela, en todas las faltaba la orilla y algo más, los lavaron con jabón "casero" y otras sustancias y los arrancaron de su soporte. Estaban sujetas al bastidor por clavos y pegamentos.

En las partes que no cubría todo el bastidor la pintura, de retoque, se había aplicado sobre la madera. Algunas telas estaban cortadas, la de mayor consideración tenía un corte circular, como sucedió con el cuadro de San Andrés. Las capas de pintura se desprendían fácilmente, por craqueladuras de diferentes tipos, las más frecuentes son las del tipo de "cups" (tazas). Se descubrieron otros accidentes provocados por el tiempo, por el terremoto de 1976 y por la intervención deficiente en técnica de 1952.

José de Valladares utiliza un solo tipo de tela para sus lienzos, es de lino y con la densidad de 11 por 12 hilos por centímetro cuadrado. Esta misma tela la encontramos en: "La apoteosis de la Orden de la Merced", "La Muerte de San José", "La Huída a Egipto", "El coro de Angeles y S. Pedro Nolasco". Esta tela presenta un defecto o un accidente, que se repite regularmente, a una determinada medida, por ciclos, son una serie de perforaciones, que bien podrían ser de un clavo o algún insecto. Para los cuadros de los apóstoles faltó tela, ya que se ven algunos parches en ellos. Con esta labor de consolidar, conservar y restaurar el Apostolado y todos los cuadros de la Iglesia de la Merced se ha participado en conservar parte del arte colonial. Es una tarea terminada para el servicio de la cultura de Guatemala.

e). Descripción iconográfica del Apostolado.

e.1). Metodología. I

El propósito de hacer un análisis del apostolado que se encuentra en la Iglesia de la Merced, es el de profundizar en una obra que está atribuida a un pintor casi desconocido.

El análisis que se hace aquí es un estudio de aspecto formal⁷⁵. Lo que se quiere es entrar en lo más profundo de la obra, desarmándola y luego reagrupándola en su unidad, composición y en la organización que se nos presenta como original. En resumen se quiere conocer sobre ella sin ninguna subjetividad.

⁷⁵. VILLAFANE, Justo. Introducción a la teoría de la imagen. 2da. edic. Edit. Ediciones Pirámide. S.A. Madrid, 1987, págs. 25 y 49.

Este análisis nos llevará a describir, explicar, la estructura de la obra, en la cual lograré definir esta tesis.

En esta descripción me ocuparé del título o nombre de cada cuadro; presento luego un apunte sobre la biografía del personaje en relación a la descripción. Analizaré la estructura de cada una de las pinturas⁷⁶, su composición; el análisis de la escena mostrará el dramatismo de la obra y termino con la definición de la obra en conjunto.

Algunas definiciones de los elementos y términos usados en el análisis del Apostolado: De primero he de considerar los elementos que son útiles para la representación, dentro de éstos están: los espaciales, temporales y los escalares. Como se puede apreciar no nos restringimos a un número fijo de elementos, lo que si haremos es el recurrir a elementos plásticos: materiales (espaciales, temporales, escalares) y formales (relación, equilibrio, significación, etc.).

Comencemos con los elementos espaciales: punto, línea, plano, textura, color, forma.

El punto, en este trabajo se le considera como el elemento plástico más simple⁷⁷, es el único capaz de ser representado con claridad. Va más allá de la materialidad del medio y no necesita estar representado. Es el elemento que nos pone en contacto con modalidades sensoriales.

Las propiedades que distinguen al punto son la dimensión, forma y color. Lo más importante que lo caracteriza es su naturaleza dinámica. Otras características más generales serían: que crea tensiones visuales; que puede darle energía a la composición al producir fuertes contrastes con el color y como último que tiene en sí mismo el poder de constitución.

La línea, este elemento morfológico tiene la función de señalar y significar, además de ser un agente dinamizador. Veamos sus funciones de significación plástica⁷⁸: al crear vectores aporta actividad a la escena; divide o separa los espacios en dos zonas, como los contornos lineales que disocian valorativamente en dos superficies; las líneas dan volumen a los objetos de dos dimensiones; la pintura recurre a la línea para dar la tridimensionalidad, ejemplo de esto son los objetos lineales que aportan profundidad; las formas, proporciones, etc o cualquier objeto tiene a este elemento para darle las características estructurales. Los tipos de líneas que tenemos reconocidos son:

⁷⁶. Idem. pág.49.

⁷⁷. Op.cit. pág. 98.

⁷⁸. Idem. pág. 103.

el objetual, la que dibuja al objeto de una dimensión; la línea de sombreado que nos forma las tramas para dar el volumen y profundidad al espacio en que se representa; línea de contorno, algunas imágenes están definidas formalmente por ésta. En la pintura primitiva la línea de contorno no es importante, en el prerrenacimiento aparece como elemento de seguridad y en el Renacimiento aparece como sfumatto. La línea de corte es la más palpable, se ve claramente y le da más definición a las imágenes.

El plano tiene varias significaciones: es el espacio material que se identifica con el soporte de la imagen, es donde se construye el espacio plástico⁷⁹. Considerando lo estructural, es la estructura espacial de la imagen, que está constituyendo un parámetro del objeto representado. Elemento que da forma, se le limita por líneas y por otros planos. Entre sus funciones esta la de compartimentar, fragmentar y sugiere la tridimensionalidad. Clases son muchas, se pueden distinguir por la función que cumplen: tenemos plano de representación, plano original, de encuadre, etc.

La textura acompañada de la luz, hacen el elemento visual necesario para la percepción espacial y es hecho principal, del que depende la tridimensionalidad (visión en profundidad, que es el producto de la conjunción de dos imágenes dispares)⁸⁰. Este elemento participa en la construcción y la correlación del espacio. Tiene la propiedad de crear superficies y planos, depende mucho de la superficie del soporte que se use en la representación. Clases: las táctiles y las ópticas. Se considera táctiles las que se perciben por el sentido de la vista y las que se refieren a experiencias táctiles en la figuración. Las ópticas las que se logran por medios físicos (ilusiones ópticas). Su capacidad básica es doble: perceptiva y plástica, esto para la textura en general.

El color se considera como una 'experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas'⁸¹. Y además las siguientes interpretaciones: forma visible de energía luminosa; uno de los atributos de definición de los objetos. Una definición más física, es el resultado de la excitación de las células fotorreceptoras de la retina. En cuanto sus cualidades con respecto al que aprecia la obra tiene cualidades térmicas, de movimiento, produce experiencias de atracción y de rechazo (avance o retroceso). En la cultura en que vivimos tiene propiedades sinestésicas que se asocian colores a determinados sonidos. Dentro de estas propiedades tenemos el matiz, el brillo y la saturación. Su origen

⁷⁹. Idem. pág. 108.

⁸⁰. Idem. pág. 110.

⁸¹. Idem. pág. 111.

puede ser de la paleta (pigmentaria) o del prisma (luz). En general es un elemento morfológico y dinámico.

La forma, lo que vemos como forma es la estructura visual del contenido de la imagen⁸². Como se nos presenta, es un fenómeno visual y sensible de una cosa real o imaginada. La forma está constituida por un conjunto de características que si se modifican o cambian de lugar, posición o de orientación, cambia su estructura de percepción. Por lo cual estructura y forma se confunden, para una aclaración se está tratando con una forma-estructural. Sus características: que la forma es inmutable y permanente de los objetos; sobre las cuales reposa su identidad perceptiva y es la más importante.

En este aparte es necesario aclarar el concepto "simplicidad estructural", de primero, es ley básica de la percepción⁸³, tal nos dice: todo esquemas que motiva, tiende a ser apreciado de modo tal que la estructura de resultado sea tan simple como se puede lograr. Lo confirma el hecho que todo orden visual tiende a la simplicidad. Los estímulos están organizados en tal forma que previamente dependen de nuestros sistemas perceptivos. Para hacer un análisis de la "simplicidad estructural" tenemos que contar con los rasgos formales que la estructura formal nos presenta. Para lo cual contamos con dos métodos, el cuantitativo (la simplicidad en lo absoluto) y el método cualitativo (la simplicidad en lo relativo). Para el primero hay que hacer una estadística de los elementos que definen la estructura y que tienen valor estructural (rasgos estructurales genéricos) y para los segundos también lo mismo pero considerando los que no tienen valor estructural (rasgos de forma).

Ahora tratamos de los elementos dinámicos de la imagen. Aquí haremos lo posible de resumir las definiciones que Justo Villafañe, da a los elementos, por los cuales la imagen adquiere su naturaleza dinámica: el movimiento, la tensión, y el ritmo. Hay que considerar que la dinámica de la imagen esta relacionada con la temporalidad y ésta se relaciona con las otras dos estructuras, la de relación y la espacial, que la vimos anteriormente.

Temporalidad, este concepto se puede definir como "la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen"⁸⁴, es como modelizar la realidad. Se consideran dos tipos de imágenes: secuenciales y aisladas. Las primeras aparecen cuando la representación icónica del tiempo se presenta reconstruyendo el esquema temporal de la realidad, y dándole una interpretación

⁸². Idem. pág. 126.

⁸³. Idem.

⁸⁴. Idem. pág. 138.

que no la tiene en sí. Las aisladas se nos presentan cuando se decide por la abstracción del tiempo real. Nos referimos al "esquema temporal de la realidad", con esto nos referimos al tiempo lineal y continuo, en este tiempo o en cualquier momento temporal, que esté precedido por otro y dando paso a un tercero con igual significación y calidad que los otros.

Las imágenes aisladas son de naturaleza descriptiva, cumplen con la función de ser expresivas, recreativas e interpretan acciones desarrolladas en un espacio cerrado. Los elementos plásticos que forman la imagen están organizados unos en función de los otros y todas las relaciones quedan dentro del cuadro. La simultaneidad, de las imágenes aisladas, se fundamenta en la dinamicidad de los elementos morfológicos, que están asociados a la temporalidad de ésta. La temporalidad de las imágenes aisladas es producida por: El formato, el ritmo, las direcciones y la forma de la representación espacial (cuando se supone un espacio óptico en profundidad).

La movilidad o las direcciones en escena depende de la ordenación de los elementos morfológicos que componen la representación, hay muchos recursos para dar movimiento a una escena, un punto de interés acercado a un extremo del espacio de la escena sirve como ejemplo.

La tensión surge o es provocada por los componentes plásticos limitados dentro de la composición, es una variable que da energía a las imágenes fijas. Hay que tener en cuenta que cuando se imita el movimiento real, no siempre se produce dinamicidad o tensión a las imágenes fijas. Los promotores que activan la tensión son: las formas irregulares, la oblicuidad, el contraste cromático, la profundidad, la proporción y otros.

El ritmo no se puede identificar, sólo se puede percibir abstractamente. Se podría decir que es el juego de repeticiones, composiciones de estructuras. En todo ritmo existen dos componentes: la periodicidad (repetición de elementos, o grupos iguales) y la estructuración (más que repeticiones).

Resumamos lo que nos dice el autor del libro *Introducción a la teoría de la imagen*⁸⁵, con respecto a los elementos escalares. La expresión plástica es producida o es producto de la relación que tiene los elementos icónicos, para que se de esta relación o interrelación se necesita de una estructura u organización que armonice el resultado visual de la imagen. La estructura u organización de la que hablamos está formada por los elementos escalares. Estos elementos tienen una constitución cuantitativa. Son: la dimensión, la escala, el formato y la proporción. La dimensión, impacta visualmente, afecta el peso visual, el gradiente de tamaños, recurso simple y más práctico para sugerir

⁸⁵ . Idem. pág.155.

profundidad, el tamaño de jerarquización.

El formato es un elemento condicionante del resultado visual de la composición, se le define por la proporción que existe entre sus lados, con lo que respecta a la composición es condicionante, en casos de imágenes descriptivas se recomienda el formato de ratio corto, para las imágenes narrativas el formato largo.

La escala, es el agente más sencillo, posibilita la modificación de los objetos representados sin que se afecte sus rasgos estructurales. Tiene una continua relación con el medio, con esto se quiere decir que pone en relación los objeto de la realidad con los representados. Proporción, es lo que existe entre un objeto y sus partes que lo constituyen, la relación cuantitativa, es de dos vías.

Nos toca hablar o referirnos sobre la síntesis icónica, que con la denominación: "coordinación icónica", nos explica más su función, se puede definir como el principio de orden dentro de la composición. Tiene como resultado: la significación plástica, a lo que pretendo llegar con este trabajo.

Las estructuras, están formadas por la articulación sintáctica de los elementos plásticos. Se da una interrelación:

orden - estructura - significación.

La gramática regular, define, la sintaxis como la unión más simple de las palabras, ahora la figurada nos permite el uso de figuras de construcción. La sintaxis gramatical regular nos dirige normativamente, y su principio básico, es tener la imagen como recurso. La sintaxis figurada, por su naturaleza creativa transgrede el orden natural por lo cual es transgresor su principio de construcción. Lo mismo se puede traducir al concepto de orden icónico, el orden de la imagen será el principio que rige su composición. Tengamos en cuenta que el orden visual de una imagen se basa en el orden visual natural, llamada comúnmente la percepción. Ahora, cuando el orden icónico asume el orden perceptivo, estamos con la composición normativa y cuando el orden icónico no asume el orden perceptivo estaremos ante la composición transgresora. Bien, cuando estamos hablando, o nos referimos al orden visual o icónico, nos referimos a grados de correspondencia. La cualificación del orden visual, se ve a través de la imagen que produce significación plástica, se reflejará en la representación, naturalizada que tiende a la transgresión total del orden visual y la representación normativa es lo contrario.

La estructura de la imagen está definida por el espacio y el tiempo en mutua relación, y el concepto de estructura icónica se basa en la impresión que produce el estímulo y la realidad. Se debe considerar que la estructura icónica nos vendrá a definir la opción elegida. Otro, para representar los parámetros de la identidad visual de realidad, tenemos las estructuras icónicas, es claro que la estructura de la imagen es una definición abstracta de la expresión: "estructura

icónica".

La representación es la suma de dos esquemas, el perceptual y el icónico⁸⁶, que es igual a la estructura de la imagen construida por: espacio, temporalidad y relación. Como lo consideramos anteriormente, en la representación hay estructuras, éstas de dos caracteres: transgresor y normativo. Por lo cual las imágenes tienen una capacidad estructural de representación y de ofrecer dos opciones, la representación regida por el orden o no orden. La elección solamente la tendrá el creador.

Para conocer la estructura de una imagen, primero tendremos que considerar un método para evaluar la simplicidad representativa. Consideremos que el criterio cuantitativo no es para evaluar la complejidad, el criterio de compensación, de equilibrio o sobriedad, si sirve para evaluar la simplicidad estructural. Tengamos presente los agentes precisos para evaluar la simplicidad: primero, elegir el medio de representación estructural más simple; segundo tener la unificación de los elementos de la representación, tercero, la utilización reducida de los elementos de representación. Para advertir la estructura de una imagen, tendremos dos pasos: primero observar qué elementos son los agentes de la identidad del objeto representado, y qué aspectos poseen un carácter de invariabilidad o permanencia. El segundo paso, se basa en el concepto de composición normativa, el que ya conocemos, "el orden visual tiende a la organización más simple de los estímulos", la representación se rige por el orden icónico, y el enunciado visual más idóneo será el más simple.

Significación plástica, en una imagen hay dos tipos de significaciones, la significación que tiene la razón o componente semántico, y la significación en sí misma. Esta significación brota de la valoración que se da a través de la imagen, del orden visual, teniendo en cuenta la influencia que la representación escenográfica, tiene sobre el sentido de la imagen. Tomemos la definición que da Villafañe: "La significación plástica es la suma de todas las relaciones producidas por los elementos icónicos organizados en estructuras según un principio de orden, al margen del sentido del que, ocasionalmente es portadora"⁸⁷.

La composición de la imagen, de acuerdo con el tema, la finalidad, la forma o el contorno esquemático que adopten los elementos principales que integran la representación, determina la estructura, o "arquitectura", o la forma de la composición, que se le puede llamar también clase o estilo. Veamos una de

⁸⁶. Idem. pág. 167.

⁸⁷. Idem. 82.

importancia: Composición normativa "es una forma de representación que asume el orden visual natural, el que impone nuestra percepción y del que deriva, en esta clase de composición, el propio orden icónico. En este sentido, la propiedad más destacada del orden de la percepción, la simplicidad, se constituye, asimismo, en la característica primordial de toda norma compositiva⁸⁸. Aclarando más, es el hecho el proceso que hace o da la posibilidad, que varios elementos pasivos adquieren actividad y dinamismo al interrelacionarse unos con los otros. Entre la composición normativa entraría la composición simétrica, que la llamamos también formal, clásica y estática. Por simetría entendemos que es la relación de medidas entre el conjunto y las partes que lo integran. Para el caso se trata de sopesar y compensar estéticamente, según el efecto visual, para lo cual recurrimos al símil de la balanza. Si en una representación un su componente tiene peso visual para sopesarlo y conseguir el equilibrio se podría situar o colocar otro elemento de un peso similar en otra parte del espacio de representación. No debemos pensar que la composición es una adición o substracción de elementos plásticos en una escena, es el resultado visual interno, propio de toda imagen que depende de su totalidad. Cuando estamos ante una simetría variable o alterada, en una composición, esto nos indica que la composición es asimétrica, llamada también informal, libre o dinámica. En ésta estamos hablando del contraste, mediante el estilo, la fuerza o debilidad de líneas, de las medidas y el valor total de las masa cromáticas y otros elementos plásticos que participan. La asimétrica se regula por el principio de la romana, la compensación se logra por peso, distancia, superficie y valor tonal de las distintas zonas.

Las fuerzas de composición se pueden normar por leyes generales y específicas o tensiones⁸⁹. Las primeras son las que tiene el creador como objetivo consciente o inconscientemente cuando ejecuta su obra, este objetivo está prefijado por la unidad y el ritmo. Las leyes específicas también llamadas tensiones son las herramientas sensibles que dan viabilidad a la composición y apoyan a cumplir con las leyes generales. El interés, la variabilidad, el resalte, y la subordinación serían los instrumentos que se relacionan con la unidad y la simetría y la intensidad serán las leyes específicas para ayudar al ritmo. Ahora las leyes específicas del equilibrio y el lenguaje visual viajan entre las leyes generales de la unidad y el ritmo.

⁸⁸. Idem. pág. 177.

⁸⁹. BIBLIOTECA PROFESIONALES EPS. La Composición en Artes gráficas. 7ta. edic. Tomo II (dos tomos). Ed. Ediciones Don Bosco. Barcelona 1974, pág. 62.

Si consideramos qué lugares de la superficie de una representación son de mayor importancia, lo único que podemos decir es que existen zonas que tienen mayor estabilidad, como el cuadrante inferior izquierdo, esta zona va perdiendo jerarquización el elemento se desplaza hacia la parte superior y hacia el margen derecho del cuadro. Hay que considerar como elemento principal, para el equilibrio de una composición: el peso visual y la dirección visual. Lo que peso visual sería: la ubicación, el tamaño, la forma y el color, como ejemplo; las formas regulares pesan más que las irregulares, los colores claros pesan más que los oscuros. La función de la dirección visual es la de ordenar los elementos de la imagen en el aspecto de escena y en el de lectura. Las direcciones de escena se pueden considerar como las representadas y las inducidas (miradas, atracción de objetos, el formato, etc.). De lectura es cuando existe un vector direccional de lectura.

La composición general de la obra del apostolado de Valladares, con sentido de análisis total no sólo entregará la valoración del equilibrio compositivo como si la obra está correctamente equilibrada (por la suma de cada obra, apóstol individualmente), sino también base para interpretar a partir de la definición de la colección, ¿qué persigue el creador del apostolado?, ¿qué nos quiere decir con esta obra pictórica?.

e.2). Metodología II.

Esquema de la metodología que seguiré para el análisis del apostolado.

Componentes de cada uno de los cuadros.

- espaciales
- temporales
- escalares.

Escalares.- también se les llama morfológicos; punto, línea, plano, textura, color, forma.

Temporales.- es una interpretación o muestra del tiempo real; el movimiento, la tensión, el ritmo.

Escalares.- los elementos que forman la estructura de relación donde se interrelacionan los elementos icónicos. Estos son: dimensión, escala, formato, proporción.

* Después de este recorrido por cada una de las obras que componen la colección, en cada cuadro se hace un "primer resumen", orden, sintaxis, etc., no definitivo.

¿Qué alternativa tomó el pintor para la representación de su obra ?.

Espacial
Temporal

En lo espacial.- se puede optar por: fija o móvil; plana o la tridimensional (perspectiva estereoscópica).

En lo temporal.- se puede elegir por: la aislada o secuencial y dinámica o estática.

* Aquí estaremos en la posibilidad de hacer otra sintaxis u orden, que podría ser la última, como en algunos de los cuadros en cuestión, pero se trata de seguir con el análisis para llegar a la definición de las pinturas, también se trata de terminar con una significación total, (en la conclusión llegaremos en lo posible a este punto).

Dentro de la obra determinamos la estructura de la imagen.- estructura espacial temporal (temporalidad) de relación (composición) en lo que respecta a la composición de toda la obra, pasando antes por la composición, en general, de cada uno de los cuadros.

Procedimiento que se ha seguido para desarrollar este esquema de la Metodología II.-

- + una observación muy detallada de cada pintura
- + una previa formulación de una hipótesis o definición.
- + aspectos definitivos de la composición o análisis plástico.

Nota: el esquema y el procedimiento, están fundamentados en el libro "Introducción a la teoría de la imagen", Justo Villafañe. Ediciones Pirámide, S.A. Madrid, 1985.

f). Análisis de cada uno de los cuadros del Apostolado.

Cada uno de los cuadros representa a los siguientes apóstoles:

- 1.FELIPE.
- 2.ANDRÉS.
- 3.TOMÁS.
- 4.MATÍAS.
- 5.SANTIAGO EL MAYOR.
- 6.SANTIAGO EL MENOR.
- 7.PEDRO.
- 8.PABLO.
- 9.JUAN.
- 10.BARTOLOMÉ.
- 11.LUCAS.

- 12.MATEO.
- 13.SIMON.
- 14.MAGDALENA.
- 15.MARCOS.
- 16.MADRE DE JESUCRISTO.
- 17.JESÚS.
- 18.TADEO.

1.FELIPE.

Felipe en griego significa "amante de los caballos"⁹⁰, en latín se escribe: Philippus. Felipe es un nombre castellanizado y lo llevan dos personajes del N.T.: Felipe el apóstol y el evangelista Felipe.

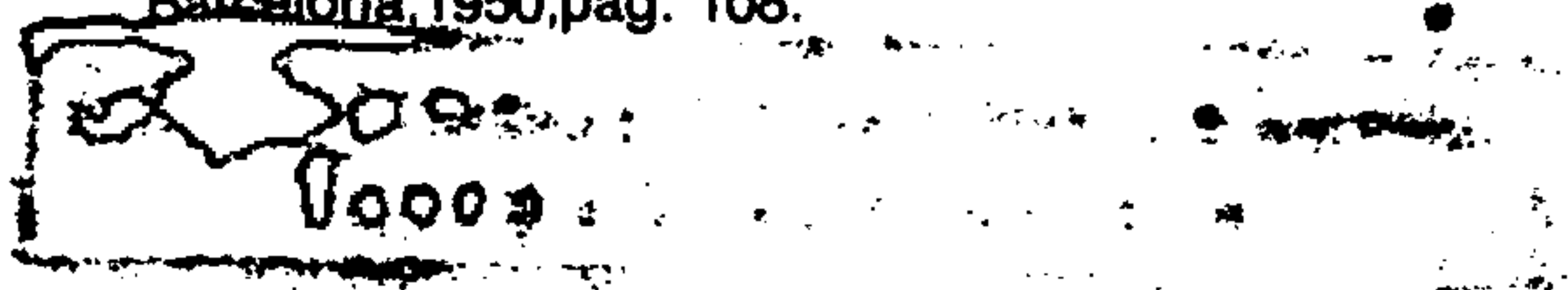
Nuestro personaje es uno de los doce apóstoles. Paisano de Pedro y de Santiago el Mayor, es de un pueblo cercano al mar de Galilea: Betsaide, ésta vecindad explica la relación con la familia de Andrés y de Juan. Es uno de los primeros de engrosar las filas del Señor. El Maestro lo halla en Betania, que queda a la otra ribera del Jordán. Como miembro del grupo de San Juan el Bautista, era amigo de Natanael, llamado también Bartolomé. Felipe le habla a Bartolomé sobre el "profeta"⁹¹ pero menos-precia lo que le dice, porque de un pueblecito como Nazaret no podía salir algo bueno. La insistencia de Felipe logra llevarlo a Jesús. Lo encontramos con el Maestro en la boda de Caná; en la multiplicación de los panes. Cristo lo interroga para que valorara la importancia del hecho. Cuando Jesús entra en Jerusalén triunfalmente, unos griegos acuden a Felipe para que le presente al Nazareno, éste lo hace por medio de Andrés (Jn.12.20-30). Al terminar la última cena, Felipe pide a Jesús, que le muestre al Padre, y le responde: " Felipe hace tanto tiempo que estoy con ustedes, ¿ y todavía no me conoces ?..."(14,9). Al final de la vida de Jesucristo se le encuentra entre los discípulos que esperan la venida del Espíritu Santo (Act.1,13;2.1-3). Los primeros que escribieron sobre Felipe no se aclaran en su referencia ya que confunden al apóstol con el diácono. Casi la mayoría de los que se refieren a su muerte aseguran que fue clavado en una cruz invertida, a la edad de los 80 años, en tiempo de Domiciano en la ciudad de Hierapolis de Frigia. Sus restos están sepultados en Roma en el Templo de los Santos Apóstoles.

Su atributo personal y definitivo es una cruz latina en la mano o una lanza⁹². Como atributo común entre los apóstoles el libro. Para nuestro caso, la cruz latina es modificada a un báculo y sí lleva el libro.

⁹⁰. ENCICLOPEDIA de la Biblia. Op.cit. vol.III,pág 506.

⁹¹. Idem.pág. 506.

⁹². FERRRANDO Roig, Juan. Iconografía de los santos. Ediciones Omega S.A. Barcelona,1950,pág. 108.



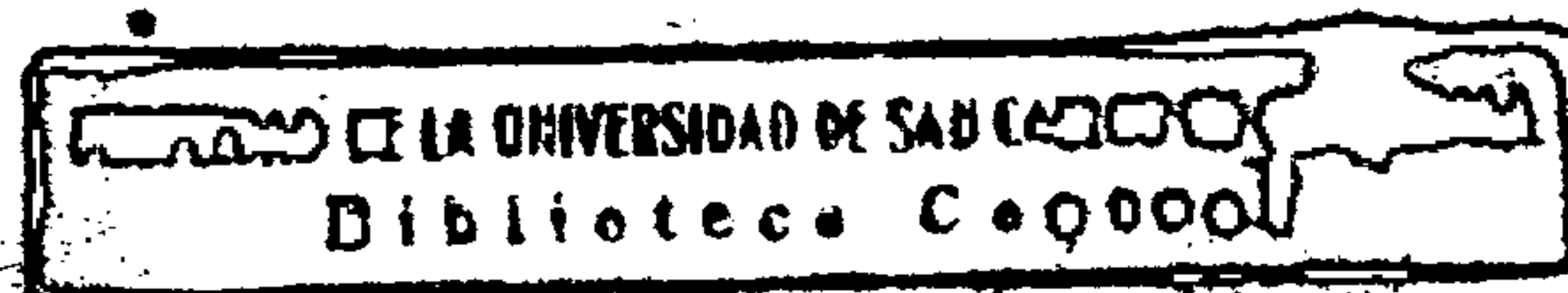
Análisis del cuadro.

Esta pieza de la colección, está estructurada según la acción que representa Felipe. En el movimiento que se le ha captado dentro del cuadro, no ocupa el centro, la majestuosa personalidad o la monumentalidad del apóstol es equilibrada por la habilidad del artista que recurre a normas generales y se auxilió de las regulaciones específicas para lograr un todo armónico.

Los elementos morfológicos en esta obra están homogeneizados en la representación, hay uno sólo muy evidente, es el "bordón" formado por una línea vertical con una débil inclinación para darle perspectiva. Los puntos de atracción, uno bastante fuerte, la exageración del pie derecho, algo deformado en su anatomía, falanges fuera del tamaño natural. El izquierdo hace escuadra con su par, pero en un tercer plano detrás de la "vara", sucede lo mismo, es desproporcionado. Están diciendo algo. Otro punto, compuesto por tres focos de atracción, las dos manos y el rostro. Los tres, subpuntos se interrelacionan para manifestar una sensación dramática. Un tercer punto, de fuerza, lo tenemos en el paisaje blanco que se pierde en el infinito.

Líneas curvas y oblicuas en abundancia en el ropaje tanto que se concentran, en un cierto desorden, entre el brazo izquierdo y el hombro. Los planos que forman la base de la composición están formados por plataformas triangulares de colores ocres verduzcos y después de blancos con sombras verdes. El telón de fondo, el cielo en verdes esmeraldas y nubes cálidas formando cúmulos, texturados, ópticamente. Más los planos que forman los pliegues de las telas, contruidos con texturas táctiles, como la tierra donde está de pie el apóstol.

Como lo hemos dicho antes, el apóstol no está en el centro del cuadro, su mayor peso se desplaza a la parte derecha. El "bordón" que tiene en la mano izquierda y que termina en cruz es el apoyo efectivo, para sostener la figura, hace de contrapeso a parte del manto que se acomoda en tierra y de puntal al peso del apóstol. El atributo-signo y las dos extremidades inferiores hacen de apoyo a la personalidad de Felipe. El nombre que aparece S. Philippus, dentro del área más oscura, dentro del barzal, en el vértice izquierdo de la base, manera muy propia de Valladares para poner los nombres. Da la sensación de un agujero. Contribuye con su contraste a sopesar las masas, de color, de la base o plataforma en que se yergue "El amante de los Caballos". La base es triangular, uno de sus vértices se oculta detrás del personaje, los lados que lo forman nos guían a un paisaje, muy de José de Valladares, de vegetación blanca con algunas tonalidades verdosas, en contrastes. Usando un cielo, tipo holandés del siglo XVIII, que a través de las nubes cálidas se dejan entrever luces frías (luces azules-verdosas claras).

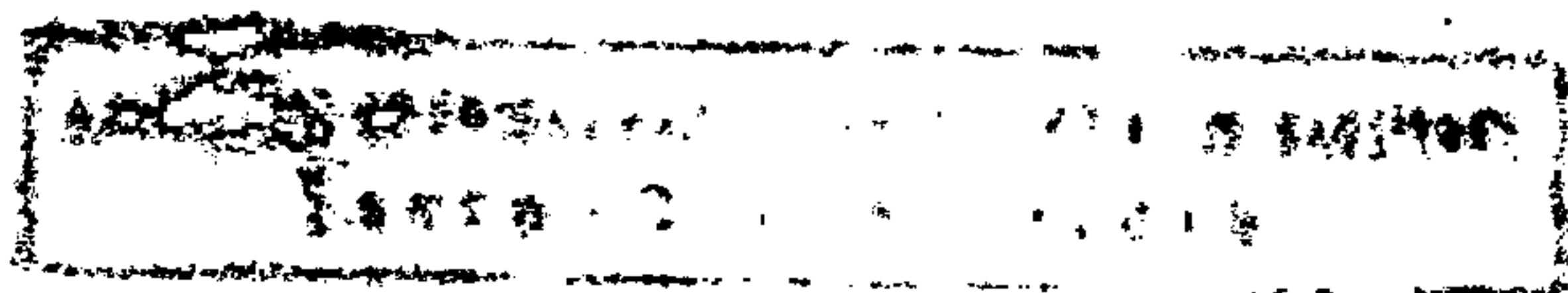


Estamos ante una imagen: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica. De esta definición lo más propio de la imagen, que estudiamos, es su ser fija-aislada. De la lectura de la obra se destacan tres características, que confirman lo declarado; tenemos un espacio único, todas las relaciones estructurales se dan en este único espacio, no se salen, ni se sugieren fuera del cuadro. La acción y la representación de la obra está encerrada dentro de los límites de la obra. Tenemos que el apóstol y todo lo figurativo permanece dentro de los márgenes de la pintura.

Los elementos morfológicos que confirman la pintura son motivados por la tensión y el ritmo, elementos icónicos que configuran la obra y de su composición correcta surgen esas relaciones plásticas responsables de esta definición que le hemos dado a la obra.

El formato de ratio corto será el primer factor que define a la imagen como aislada, condicionando principalmente su forma (compostura escénica) y ubicación (entronizando la imagen, el apóstol, como única figura en el cuadro). El ritmo, participa por medio de los elementos espaciales, es un elemento dinámico que le da temporalidad a la imagen. La forma en que se presenta es por el contraste cromático y de forma; determina partes de la escena y el gradiente de masas. Las direcciones, tercer elemento dinámico que producen temporalidad. Tenemos direcciones de escena por la ordenación de los elementos espaciales contenidos en esta pintura; el pie adelantado, el bordón, los pliegues de las telas, etc. La mirada y las mismas manos nos dan las direcciones inducidas. Por último la fórmula de representación espacial que ha adoptado el artista, la de el formato corto y en este espacio se logra una secuencialidad progresiva (el tiempo) a lo largo del eje sugerido que forma el "báculo" de la escena tridimensional. Estos cuatro factores que han puesto en acción los elementos plásticos, para dar temporalidad en un espacio tridimensional, contribuyen con la tensiones, que se forman de las relaciones de los agentes plásticos presentes en la composición, hacen de esta obra una representación dinámica.

Esta obra ha tenido que ser compuesta o estructurada según leyes generales de composición y ayudarse por leyes específicas o tensiones, se ve o se descubre, en el alarde exigido, en disposición de los elementos que participan principalmente en la postura de Felipe. De pie, con un paso o medio paso adelante, con giro hacia un lado y con las dos rodillas flexionadas, un movimiento en su mismo eje, inclinación o dobles del pecho, toda una posición difícil de dominar. Lograda, compensando energías, trazos y masas de colores entre los verdes cardenillos contrastados con las masas de ocre (piso) y los violáceos (túnica y parte de las nubes). Y prestan ayuda las tensiones que resultan de la organización de las energías, fuerzas todas con una finalidad y el ritmo logrado



en este cuadro.

La estructura del lenguaje visual se reconoce o es mostrada por dos elementos , que por sí mismos significan y comunican, el libro apretado al pecho y el "báculo" sostenido fuertemente. Nos insinúa el amor a la doctrina y a la misión del pastor. La forma en que ha utilizado los colores contrastados, muestra la capacidad de expresividad por medios cromáticos. El cuadro es frío contrastado con la representación del apóstol, que es de una exageración dramática, fuerte y ardiente.

2. ANDRÉS.

El nombre que lleva el cuadro a su izquierda en la base, Andreia, viene del griego, y significa "valor" o "fortaleza"⁹³ de ánimo. En el siglo II o III a.C., dentro de los judíos era común usar nombres griegos. Entre los griegos lo llaman "Procleto" o "El primer llamado"⁹⁴, porque fue el primer compañero de Jesús.

Andrés es uno de los doce apóstoles de Jesús, aparece en los cuatro evangelios, y está entre los cuatro preferidos. Es hijo de Jonah, o Jona, o Juan, los tres nombres como se le llama, y hermano de Simón o Pedro. Pescador, el oficio de la familia, originaria de Betsaida. Pesca en el lago de Genezaret, vive con su hermano, Simón, y su cuñado, en una misma casa en Cafarnaún. Primero es discípulo del Bautista. Después de un encuentro con el Mesías, pronto da aviso a Pedro y le conduce hacia Jesús.

Todo lo que se sabe sobre este apóstol procede de escritos apócrifos, aunque existe un documento conocido con el nombre de "Fragmento de Muratori", del siglo II⁹⁵, que menciona a Andrés.

S. Eusebio, Teodoreto, S. Gregorio Nazianceno, S. Jerónimo y otros afirman que el apóstol estuvo predicando en Grecia, no hay hasta hoy una prueba de ello. Su presencia en Bizancio y que dejó un discípulo, S. Staquis, esta dicho en un documento falso, que servía para que Constantinopla tuviera importancia.

El modo que murió, y el lugar, no se han podido confirmar. Que murió en Patras de Acaya, que fue clavado a la cruz y que era en forma de "X", todo esto se propagó poco antes del siglo IV, en tiempo del Emperador Constancio II, año 361. Sus restos fueron trasladados de Patras, según la tradición, a la

⁹³ . DALMAU. Op.cit. pág. 635.

⁹⁴ . BUTLER. Op. cit. Tomo IV. pág. 446.

⁹⁵ . Idem.pág. 447. y en Enciclopedia de la Biblia. Op.cit. volm. V. pág. 357.

Iglesia de los Apóstoles, en Constantinopla. En 1204 los cruzados toman la capital de Bizancio y tales reliquias las trasladan a la Catedral de Amalfi, en Italia. San Andrés es patrono de Rusia y de Escocia. La leyenda cuenta sus misiones en Kiev y Escocia. Por la tradición se da que murió en el año 60 de la era cristiana y su fiesta se festeja el 30 de noviembre.

El atributo principal: como es común en los apóstoles, lleva libro, lo propio de él es la cruz en aspa, antes del siglo XIV tenía una cruz en forma latina⁹⁶. En algunas representaciones se le presenta con peces o instrumentos de pesca. Pocas veces se le representa con una serpiente o dragón. Viste largas túnicas y manto o palio común a todos los apóstoles.

Análisis del cuadro.-

Se repite lo que quiere lograr el pintor con cada uno de sus cuadros; una representación de la realidad, clara y que se entienda. Que no se de nada abstracto, la identificación es suficiente, los referentes de la imagen son claros, no hay ambigüedad en las relaciones plásticas.

Este es otro de los cuadros del Apostolado en que el personaje en escena manifiesta una monumentalidad. Que se logra con un fondo, en contraste a un primerísimo plano, en el que está "Procleto". Con su cruz andresiana, de gran peso, da, al cuadro, una estructura sólida. La gama de sus tonalidades (en la cruz) no compite con la de la túnica. Más bien se integran para formar un conjunto tonal de mayor energía y más abundante.

Esta percepción espacial y la visión en profundidad son el resultado de las texturas, provocadas por la conjunción de la cruz y el personaje, dos imágenes dispares, éstas, contando con el paisaje también. Estamos ante la dimensión básica de la textura: la perceptibilidad, que es dada por el estímulo de la visión con los de la luz propia del cuadro y la proyectada. La segunda dimensión de la textura es la plástica que se nos da en la diferenciación de los materiales que participan, y más en la variedad de calidad dentro de dichas texturas. Así la calidad de telas, en los vestidos, en lo más particular y en algo más amplio la diferenciación entre la madera, de la cruz, y el piso, aunque sean trabajados en el mismo color. La construcción de los espacios de este cuadro se logran por el apoyo que da la textura. Considerando que la atracción principal o el punto central está en la mirada del apóstol, y se ve que no ocupa la parte central del cuadro. Esto por la naturaleza de la composición nos crea, obligadamente un movimiento. En este caso nos dirige al centro de la escena que está ocupada por un libro, sostenido con la mano izquierda "la doctrina", que

⁹⁶ . FERRANDO. Op.cit.pág. 40.

fundamenta su actitud o compostura. Hay una interrelación de cuatro puntos: la mano derecha, la mirada o el rostro, la mano izquierda y el pie derecho, son polos de atracción que estéticamente crean un movimiento visual armónico, y entre sus relaciones una tensión.

El juego de líneas que se entrecruzan en una competencia se denota en los paños. Juego de dobleces del manto que forma aspas, algunas más largas, a la izquierda, que suben al encuentro de la mano izquierda. Son líneas oblicuas, acomodadas para que sirvan de flechas para indicar claramente la presencia de un documento. Lástima que el tiempo, la mala conservación y restauraciones anteriores de poca calidad (con pobreza de técnica) hayan contribuido a la pérdida, tanto de la calidad de expresión, como del color y de su brillantez.

Hay toda una organización de fuerzas para lograr un armonioso conjunto. Pone el libro, muy común en las representaciones de los apóstoles, en el centro, subordina el paisaje, de vital importancia, para equilibrar fuerzas más cromáticamente, con sus colores fríos enfrentados con los colores cálidos del primer plano. Todo, como lo hemos dicho, fomentando un conjunto armonioso.

Para realizar esta obra el autor tuvo que recurrir a un proyecto, y se manifiesta en esta pintura, que no solamente recurrió a conocimientos técnicos sino también a conocimientos biográficos del personaje. Para nuestro pintor San Andrés es conocido. Nos lo presenta como un anciano con toda la energía, fortaleza y ánimo con que ha vivido su apostolado.

Este maestro tiene su propia manera de tratar su obra; trabaja al personaje con colores brillantes, que reciben la luz del escenario, clara y fuerte en luminosidad. Las montañas más lejanas son claras y trabajadas en tonalidades del blanco, y cafés para las sombras. La perspectiva cromática se logra en un sentido contrario; primer plano los tonos más oscuros y en el infinito los colores luminosos, siempre teniendo en cuenta los verdes de la vegetación y del cielo.

En esta obra se ve la intención del creador, que la imagen, posea un carácter dinámico y para conseguirlo recurre a una de las fórmulas propias para conseguir tal cometido: el contraste, y se vale de los elementos morfológicos que son los más eficaces para esta tarea: el color y la forma. Teniendo en cuenta que las relaciones de estos elementos tienen que darse dentro del mismo marco del cuadro. El formato del cuadro es de ratio corto, en que la base del cuadro es más pequeña que sus márgenes.

Estamos ante una pintura que por lo visto se puede definir como Fija-Aislada. Es una representación con un propósito premeditado, el de expresar, recrear e interpretar un hecho en un espacio cerrado, en sí es el de describir una atmósfera, por medio de los elementos espaciales que por sí mismos son estables. La representación de esta atmósfera se da en un espacio apropiado para estos menesteres: es un espacio permanente y cerrado que no cambia y no se

prolonga fenoménicamente más allá de los límites físicos del cuadro. En este espacio los elementos morfológicos están organizados unos en función de los otros. Pero estos elementos no crean, con su mera presencia una estructura temporal progresiva (el tiempo). Para que esta organización funcione y de relaciones se necesita activar los elementos espaciales para lo cual se recurre a los elementos dinámicos: movimiento, tensión y ritmo, que se destacaron en la lectura del cuadro. Debemos considerar que la estructura temporal, de esta pintura, depende del espacio donde se proyecta la imagen. Es donde se da una simultaneidad total, de todos los elementos plásticos, y relaciones, y todo lo que participa en esta obra.

La composición de este cuadro y los demás del Apostolado, manifiestan un dominio del dibujo. Se descubre en el escorzo del apóstol, en tercera dimensión, y apoyado por la forma en que se ha dispuesto la cruz. Teniendo en cuenta el conocimiento sobre la forma de ser de S. Andrés. Nuestro Maestro pintor nos impacta y nos sorprende con una composición asimétrica. En el cuadro hay una buena variabilidad, visibilidad y claridad en la muestra de la actitud del personaje, dando una muestra de la significación de la obra.

El S. Andrés fue tratado con previo conocimiento de regulaciones de composición ya que vemos como se han organizado las energías que se liberan en: la competencia cromática, en las fuerzas de la pisada y la firmeza de la cruz, en la que se apoya el primer discípulo de Jesús. Todo el cuadro presenta una unidad, una firmeza y un ritmo. La unidad consiste en integrar, el fondo en contraluz; con el primer plano, la cruz, la pisada, las líneas que se mueven concéntricamente, formando los pliegues del manto y el libro con toda su significación.

El fondo, propio para este cuadro, participa con toda su variedad; la vegetación, la luz verdosa que traspasa las nubes, montañas claras en el fondo y otras creativas plásticas sugeridas. En toda esta variedad una unidad, todo en un orden compositivo. Los planos triangulares del piso y las sombras proyectadas sobre él se entrelazan para ir subiendo en un movimiento suave al cielo. El orden del movimiento de las líneas que dibujan los paños se dirigen en un ritmo más agitado pero siempre ordenado, a unos puntos de interés: la mano que sostiene el libro y el rostro del apóstol. Todo obedece a un orden rítmico, este ritmo es libre. Todo lo anterior nos confirma que hay ocultamente leyes generales de composición bien conscientes en el creador o por naturaleza propia. En cuanto a leyes específicas, de composición, se deducen de lo expuesto anteriormente.

Por la exagerada representación del pie derecho podemos decir que estamos en un punto de atracción importante y caemos en cuenta qué quiere decirnos: "...el personaje es una persona que anduvo y actuó con mucha energía

...⁸⁷. Además nos completa la imagen bíblica de camino:

"Por sus huellas marchó
siempre mi pie sus caminos
seguí yo sin apartarme"
(Job.23,11).

3. TOMAS.

En el pie derecho, del cuadro, el pintor ha puesto el nombre: St. Thomas, nombre en latín del personaje representado. Se le conoce por el sobrenombre de "Didemos"⁸⁸, en griego y significa "gemelo"(Jn 11,16; 20,24; 21,2). El nombre Tomás del arameo "ta-am, tiene como significado "Ser doble"⁸⁹.

Entre las listas de los apóstoles, que ponen los evangelistas, ocupa distintos lugares.

El único evangelista que da datos sobre su vida y revelaciones sobre su carácter es el cuarto, en los otros sólo lo mencionan. En este evangelio de Juan lo vemos; animando a sus compañeros a seguir al Mesías, hasta la muerte inclusive (Jn 11,16). En otro momento es algo directo con Jesús-Cristo al pedirle una aclaración: "Señor no sabemos a dónde vas, ¿cómo podemos saber el camino?. Respondió Jesús: "Yo soy el camino, la verdad y la vida. Nadie se acerca al Padre sino por mí". (Jn 14,5-6).

Tomás es el desconfiado, duda de la "resurrección". Protesta y reta ha creer, si ve y comprueba con sus manos las llagas del Señor. Ante el Crucificado que se le ofrece a que realice su prueba, responde con una de las frases más bellas, llena de fe, del evangelio: "Señor mío y Dios mío". (Jn 20,28). Después está presente en la pesca en el mar de Tiberíades (Jn 21,2) y en la ascensión del Señor y en el "colegio apostólico"(Mt 28,19-20;Act 1,13-14). Estos son datos fundamentados en el N.T., todo lo demás que se sabe de Thomas se considera como leyenda ya que no se ha probado nada.

Se le atribuye un evangelio, actas, y un apocalipsis. Lo que tiene menos de leyenda y se puede considerar como cierto es que le toca predicar en la India, y el lugar donde fue martirizado: Calamina.

Se le representa, con el libro común para los apóstoles, y con una escuadra, ya que la tradición indica que fue albañil; por lo que se le atribuye el

⁸⁷. ENCICLOPEDIA de la Biblia. Op.cit. volm. V, págs. 1091-1092.

⁸⁸. Idem. volm. VI. pág.1045.

⁸⁹. Idem.pág. 1045

ser patrón de los arquitectos y geómetras. Y sobre lo cual se da el sentido de edificador de la Iglesia. El objeto propio casi particular de este apóstol es la lanza¹⁰⁰; en algunos casos, muy raros, lleva espada. Lo que se prefiere más es representar la escena evangélica en que el Santo Apóstol pone los dedos en la llaga del costado de Cristo.

Análisis del cuadro.

En esta pintura tenemos un conjunto de elementos que están subordinados a realzar la imagen de S. Tomás. Nuestro Maestro ha planificado los espacios, distribuyendo los elementos plásticos, las rocas, los edificios, la lanza, etc. Sometiéndolos a la organización, armónicamente. La diagonal que divide el espacio en dos planos (la lanza) hace complemento con el cielo y el paisaje, llenos de luz, trabajados con colores pasteles, hacen que el actor de nuestra escena se proyecte al más allá, a lo místico. La forma en que está puesta la lanza, delgada, y recta, e inclinada, sirve como cuerda del arco que forma la silueta de Tomás y la mano apuntando, como la punta de una flecha que está a punto de salir.

Esta obra está construida de tal forma que no termina en los límites de sus recuadros. Buscando puntos de atención, geométricos, etc., encontramos varios: los pies, son los que inician el recorrido de la lectura del cuadro; anterior a éste estaría el barzal donde está el título, St. Thomas, pero parece "que no quiere participar"; la rodilla derecha; las edificaciones en el paisaje, las manos, la mirada que se pierde en el infinito y otros que están sugeridos. Todos estos puntos crean tensiones visuales, siguiendo el ritmo y movimiento que producen, nos obligan a salir, del límite del espacio, hacia donde "apunta" el apóstol. En cuanto al color hay lugares que concentran la atención, por el mismo grado de tonalidad. Tenemos en el ángulo inferior derecho del cuadro y otras tan oscuras como ésta, en la roca, la sombra de la montaña y en el paisaje.

En cuanto a la línea, tenemos una muy fuerte, la que forma la lanza, que no solamente divide el cuadro en dos planos, sino participa como elemento dinamizador de la imagen. Entre la peña y el vestido del apóstol hay una sombra que delimita el contorno de la figura humana, disocia cualitativamente dos superficies y da volumen. Los pliegues del paño, los sombreados, la separación de planos dan líneas que vehículan las características estructurales como la forma de la peña, la proporción entre el primer plano y el paisaje de fondo.

El espacio físico donde se sostiene la imagen está compartimentado, fragmentado y jerarquizado. El fondo está sometido al primer plano, el primer

¹⁰⁰ . FERRANDO. Op.cit. pág. 258.

plano fragmentado: en el piso (primerísimo plano) los pliegues de los paños proceden por superficies y así sucesivamente vamos subiendo.

La textura asociada con el color crea superficies de diferentes calidades; las rocas, la tierra, las telas, el cielo, unas táctiles que afectan a la vista (el encarnado). Con esto se crean imágenes dispares, que crea la visión de profundidad.

Esta obra que esta hecha para que sirva de material de enseñanza, su representación es descriptiva. Para llegar al espectador ha dramatizado la escena. Conociendo de antemano el lugar dónde se iba a exponer, el artista, opta por un diseño apropiado para que el espectador se vea atraído e invitado a captar el mensaje. Para que sea expresiva la composición, José de Valladares, recurre a usar un espacio permanente y cerrado donde describe a S. Tomás. Es una atmósfera creada por elementos estables. Los elementos morfológicos (líneas, puntos, texturas, etc.) están organizados unos en función de otros. Estos motivados por los elementos dinámicos (movimiento, tensión, y ritmo). Todas las relaciones plásticas quedan dentro el cuadro. Para lograr esta imagen, "fija", se ha construido dentro de un formato de ratio corto, que es el modelo imprescindible, para lograr los propósitos anteriores. Además es aislada, y es lo que más se destaca en su definición, ya que se ha optado por la abstracción del tiempo real (vida del apóstol). Toda la acción se da simultáneamente en un espacio, es lo que hace que la estructura temporal dependa del espacio.

La composición es evidentemente asimétrica, lograda al propio, por el estilo de Valladares; Forzar el escorzo. Un cuerpo que se mueve onduladamente. Estamos ante una estructura compositiva de un acto teatral. Casi se puede decir que S. Tomás adopta una pose, difícil, de ballet o danza.

Las medidas de las tonalidades no tienen un valor desigual. Los únicos valores tonales que crean un contraste fuerte son la gama de colores cálidos de la piel de S. Tomás. Hay una graduación tonal uniforme, los colores fríos del paisaje no compiten con los ocres (son ocres que están mezclados con verdes) de la tierra en que está parado Thomas. Los grises verduzcos de la camisa armonizan con los claros y oscuros de la peña y la montaña y se podría decir que son adyacentes con los del cielo. Después de tantas intervenciones en estos cuadros, ya queda poco de los brillos grandiosos que habían tenido las pinturas cuando salieron de su taller.

La variedad en la unidad del cuadro es lo fundamental. Hay puntos de dispersión pero no confunden: como los edificios, la zona oscura donde esta el nombre, y otros elementos que participan, no, nos hacen perder la estabilidad y claridad del cuadro.

En este espacio bidimensional, se mueven las manos, los pies los paños, etc., en una sucesión ordenada siguiendo una ley del ritmo compuesto,

más bien libre. Las leyes de la unidad en la variedad y las del ritmo están presentes en la obra organizadas como finalidad de las leyes generales de la composición, que se apoyan en las leyes específicas que le sirven como medio de fundamentación, ejemplo de esto lo tenemos en el interés que despierta la mirada de Thomas, los objetos que participan, todos, subordinados al primer plano donde reposa "El Gemelo". Toda la composición es un signo, de respuesta humana, aunque la lanza simboliza el carácter de "Didemo". Todo es un lenguaje total de expresividad.

4. MATÍAS.

El nombre que aparece en el cuadro es St. Mathias, está en latín. En griego será Marradras, en forma abreviada Matadies, en hebreo Mattityah, que significa, "don de Yahweh"¹⁰¹.

Este apóstol es el que reemplaza a Judas Iscariote, para completar el número doce, está es una decisión de Pedro, ya que Jesús escogió a doce. Es elegido entre dos candidatos los dos con las cualidades necesarias, el haber estado con Jesús desde su bautismo y haber sido testigo de la resurrección del Señor. Los nombres de los candidatos fueron: José o llamado Barsabás y apellidado Justo y nuestro Matías (Act. 1,15-26). La decisión fue por medio de la suerte, ésta cayó en Matías.

Su origen es judío, según algunos autores, perteneció a los setenta y dos discípulos. Nicéforo afirma que Matías predicó en Etiopía y sufrió allí el martirio, lo cual está en contra con lo que indica Clemente de Alejandría. Otra tradición indica que fue lapidado por los judíos. En el siglo VI, varios escritores le ponen bajo el nombre de Matías un evangelio, de las Tradiciones, son los hechos de Andrés y Matías en la ciudad de los antropófagos.

Sus atributos son diversos y pocos constantes. En el arte medieval, una cuerda al cuello o en las manos, piedras o dos grandes clavos. A partir del siglo XV, unas lanzas: excepcionalmente, hacha o alabarda¹⁰². Se le atribuye el último artículo de Credo: In vitan acternam.

Análisis del cuadro.

Al estar frente a este cuadro, de la colección del apostolado, es necesario verlo aisladamente del conjunto. Tenemos; en el ángulo bajo de la

¹⁰¹ .ENCICLOPEDIA de la Biblia. Op.cit. Vol.IV, pág.1378.

¹⁰² .Ferrando. Op.cit. pág.195.

derecha, el nombre sobre los restos de lo que fue un arbusto, queda algo del tronquito. Dirigiéndonos al ángulo adyacente nos encontramos con los pies de Matías, después, parte del manto en el suelo. Es bueno seguir con esta observación, para conocer la estructuras de la obra, ya que necesitamos desnudar la obra para saber de su organización, cómo se han agrupado las figuras que participan, conocer su distribución y así entender su estructura.

Tenemos, en el primer plano, los tonos cálidos, cafés del piso, la tierra se va haciendo fría cuando se pierde en la lejanía, como si fueran paisajes invernales (estilo de Valladares). En el fondo con edificaciones en blanco con tonalidades grises, del verde muy claro, y árboles blancos. De este fondo nacen y se elevan nubes, en cúmulos, que en lo más alto reciben reflejos ocres. En nuestro primer plano tenemos, como primerísimo plano, la camisa de Matías; que no es blanca, ni verde, ni gris, ni café. Pero tiene, un poco de todos éstos colores. En tonalidades, diferentes, delimitando formas. Parte de este camión está recogido en el balteu. La túnica se ve poco pero es la que le da forma triangular, como la mayoría de las túnicas de la colección del apostolado.

Propio del estilo de Valladares es de destacar los pies y, las manos en este caso, lo logra con Matías haciendo una subordinación de los tonos fríos y cálidos para llegar a la delicadeza del rosa, en el encarnado. Estos miembros inferiores puestos en escena dicen mucho; son signo de la marcha y, de la pobreza y, humillación por estar descalzados.

La compostura de Matías nos permite decir que la composición obedece a un ritmo compuesto. El ilusionismo óptico nos hace ver una rodilla, la izquierda, como que sale de la superficie plana del cuadro. Dando un efecto de tridimensionalidad, la posición que toman los pies, aparecen como que no tocan piso. Toda esta presentación del personaje da combinaciones, de más de dos, movimientos, estos nos lleva a considerar que la pintura fue hecha con normas de equilibrio libre.

La representación de San Matías se define como Fija Estereoscópica Aislada Dinámica. Los aspectos que se destacan más son: fija-aislada, los otros se observaron en la lectura minuciosa de la obra. Para los propósitos del Maestro de pintura, este tipo de imagen le sirve para hacer de su obra una representación: descriptiva, expresiva, recreativa. La estructura espacial de las imágenes fijas necesitan de un espacio único, cerrado y permanente para lo cual nuestro cuadro cumple con estas características. La atmósfera que se crea, con elementos estables, está dentro de los límites del cuadro. Estos elementos se organizan en tal forma que estén en función unos con los otros las relaciones que nazcan de estos queden permanentemente dentro del único espacio de la pintura. El esquema o estructura temporal opta por la abstracción del tiempo real para lo cual recurre a la simultaneidad de todas las acciones, relaciones, hechos,

en el espacio plástico, creado por José de Valladares. Para que se dé esta clase de imágenes, aisladas el formato del soporte tiene que ser de ratio corto.

El apóstol es presentado como un actor de teatro, conversa con alguna persona que está en lo alto. La posición, que ocupa el "pastor", en el cuadro no está en el eje central, algo más cerca del margen izquierdo. El hacha le da más peso a este lado y así la figura está en equilibrio. Para este equilibrio participan las masas cromáticas que se compensan con espacios mayores de luz. Además de esconder internamente su estructura en una variedad en la unidad, guarda un orden en el movimiento. Hemos hablado de la variedad, de la subordinación, la simetría, la intensidad del contraste, y otros fenómenos plásticos; ahora, el artista ha recurrido a leyes específicas, que son las que valen para conseguir: la unidad y el ritmo.

El lenguaje visual es muy claro, la capacidad de expresividad lo determina la dramatización de Matías.

5.SANTIAGO MAYOR

A los hijos del Zebedeo, Santiago y Juan el evangelista, se les llama "Boanerges" que significa: "hijos del trueno"¹⁰³, por tener un espíritu de extremistas, apasionados y ambiciosos. En latín, Santiago, se escribe: Iacobus, es el nombre que lleva el cuadro en la esquina derecha inferior, traduciéndolo puede ser: Jacobo, Jaime, Diego o Santiago.

Es uno de los doce apóstoles, elegido por el Señor Jesús, está entre el grupo de los cuatro más allegados al Mesías.

Es hermano de Juan el Evangelista y el mayor en edad, son hijos del Zebedeo y Salomé. Viven en la ciudad de Betsaida, Julia al lado norte del lago Genesaret. Una familia que vivía de un negocio productivo, el de la pesca, y su comercio, están asociados a esta familia Simón-Pedro y Andrés. Disponían de jornaleros a quienes les podían dejar a cargo del negocio y disponer de tiempo para estar con Juan el Bautista y luego con el Maestro.

Iacobus, Juan, Simón-Pedro y Andrés, son los cuatro que están en los momentos más relevantes de la campaña de Jesucristo: En la resurrección de la hija de Jairo; en la transfiguración, cerca de la agonía, en la cruz, etc.

Después en la campaña apostólica se distingue como uno de los más trabajadores. Por lo cual Herodes Agripa, para acabar de raíz con el cristianismo iniciado, lo primero que hace es matar a Santiago y mete a Pedro en la cárcel. Estamos hablando del año 42. La tradición contradice, este hecho, aseverando

¹⁰³ . ENCICLOPEDIA de la B. Op. cit. pág. 474.

la presencia del apóstol en la península Ibérica, esta tradición se remonta al siglo V y otra del siglo IX asegura con pruebas arqueológicas que el apóstol está enterrado en Santiago de Compostela, España.

Siempre lo representan con un bordón de peregrino. Viste como todos los apóstoles, túnica y palio, pero desde el siglo XIII ostenta el hábito de peregrino con esclavina y bordón (tiempo de las grandes peregrinaciones a Compostela). Cuando es representado a caballo lleva la clámide militar.

Como hacen referencia a su triple personalidad de apóstol, militar y peregrino se le atribuyen los signos: la espada, los moros vencidos bajo su caballo, el estandarte con la cruz roja llamada de Santiago; el zurrón, las conchas, el sombrero de alas y la calabaza de los peregrinos¹⁰⁴. Siempre mantiene los atributos de peregrino aun cuando va ecuestre. En nuestro cuadro se le representa con; bordón, tipo lanza, sombrero, esclavina, y descalzo. Aquí los pies son imagen de acción de marcha, de pobreza y humillación por estar descalzos.

Análisis del cuadro.

Estoy ante una escena como si no fuera construida, es una instantánea de una persona que camina, que tiene un destino, es un peregrino, lleva un bordón símbolo de este apóstol, sombrero de alas, capa blanca sobre un camión verde con tonalidades ocres. Como en la mayoría de los cuadros del apostolado, en el ángulo bajo derecho en una pequeña zona oscura aparece el nombre del personaje representado: Iacobus Majore. El terraplén, en colores tierra, donde camina Santiago el Mayor, está limitado por un paisaje frío muy propio del Maestro Valladares. Se ve allá lejos una edificación y unas montañas en tonalidades verdosas al pastel con brillos blancos. Del infinito se elevan nubes con colores magenta que dejan traslucir en el cielo luces verdes.

Considerando todas las circunstancias, que han contribuido a la destrucción del cuadro, aún manifiesta un armonioso conjunto. Distribuye sus fuerzas subordinando elementos. Todo obedece a un proyecto, a una creatividad muy propia del pintor.

La estructura de la obra está sostenida por una composición asimétrica, diseñada en base a unos principios de proporción como en todas las obras de Valladares. Su paleta es usada para delimitar formas, recurre a los contrastes, entre los colores fríos y cálidos. Se da muestra que ha aplicado leyes generales de la composición en esta obra, por la disposición ponderada de las masas cromáticas, como los fríos (fondo del cielo, paisaje, capa, etc.), cálidos (piso,

¹⁰⁴ Ferrando. Op.cit.pág.146.

dalmática, sombrero, etc.), y organiza las fuerzas en acción. Hay unidad en toda esta variedad de elementos, esta unidad cargada de intencionalidad. Nos lo sugiere la mano izquierda, que nos invita y nos conduce a una ciudadela (¿Compostela?). La prisa del apóstol despierta curiosidad y nos llama a seguirle en su camino. La técnica con que ha trabajado el ropaje ayuda a dar un ritmo normado, que se refleja en la sucesión ordenada del movimiento, en el caminar, tan delicado que da la sensación que camina en el aire, o está corriendo. Es un ritmo libre, el que presenta Valladares, movimientos constantes y variados, que se mueven en una superficie plana, las líneas y los planos formados por éstos, y espacios. Todo un orden en actividad. Para lograr esta unidad y ritmo (finalidades de las leyes generales de la composición) se usan los recursos: de curiosidad (¿adonde va Santiago?), de variedad (todos los elementos plásticos), el resalte (los blancos y grises más fríos trabajados enérgicamente, contrastes), etc. Para apoyar la unidad, la asimetría y la intensidad se recurre a utilizar; las zonas sólidas del piso y las telas contrastadas cromáticamente; luego, trabajando ha base de veladuras los colores que nos dan, en estos casos, una gran luminosidad. La escenografía del cuadro da recursos de tensiones y regulaciones específicas.

Todo, el apóstol, es un símbolo y por lo cual manifiesta más representatividad y expresividad: habla, se comunica, nos informa por sí solo.

Este cuadro se define como de imagen: Fija-Aislada; esto es lo más importante. Otras definiciones son observaciones que se consideran en la lectura de la obra, la tridimensionalidad y la dinamicidad. Es fija porque la estructura espacial se vale de un espacio único, cerrado y permanente. Esta imagen aislada tiene que disponer de una fórmula temporal de representación: la simultaneidad, que posibilita la organización de los elementos espaciales y temporales en un mismo espacio. La simultaneidad temporal en este tipo de imágenes se basa en la dinamicidad de los elementos dinámicos (movimiento, tensión, ritmo) que se asocian a la temporalidad del cuadro de Iacobus.

José de Valladares hace uso del formato de ratio corto. Es el formato que facilita que las imágenes fijas-aisladas sean descriptivas, recreativas, expresivas etc., y estos son los propósitos de nuestro Maestro.

6.SANTIAGO EL MENOR.

Es uno de los doce. Mateo, Marcos y Lucas lo presentan como "Hijo del Alfeo"¹⁰⁵. Mateo (27,56) nos habla de un Santiago, presente en el Calvario que

¹⁰⁵. ENCICLOPEDIA de la B. Op. cit.volm.VI, pág 476.

es hijo de una de las María y de Clofás y es Marcos (15,40) quien asegura el apodo de "El Menor"¹⁰⁶. Lucas al principio distingue a los dos por Santiago el Mayor y Santiago el hijo del Alfeo y después ya al final sólo menciona a Santiago el apóstol.

En los evangelios no encontramos nada a que se refiera a un acto realizado por él, meramente lo tenemos en las listas de los apóstoles y entre los amigos del Señor. Pablo dice que el Señor se le apareció (1 Cor.15,7). Lo encontramos en la ascensión y en el cenáculo. Pablo (Act 1.13) se encuentra con él después de su conversión en Jerusalén, cuando Pedro es liberado pide que se le comunique a Santiago. Su participación en el concilio de Jerusalén es destacada.

La leyenda cuenta que Pedro, Santiago y Juan lo designaron para obispo de Jerusalén y otros lo dicen que Cristo Jesús fue el que lo designó. Este cargo lo tuvo por treinta años. Es un hombre que muestra amor y cumplimiento fiel de la Ley. Su devoción constante le da fama entre los judíos, tanto que logra una unión entre los judíos y los cristianos tanto que de ambas partes le llaman "el justo"¹⁰⁷. Se cuenta que su vida fue muy austera y que en sus rodillas se formaron callosidades de tanto orar de rodillas. Muere el año 62 apedreado y rematado por el golpe de un batanero. Se le atribuye la epístola que lleva su nombre.

Mayormente lo representan con un bastón, grueso y nudoso¹⁰⁸. Durante el período gótico lo representaron con piedras en la mano. En el cuadro, de la colección de los apóstoles de Valladares, aparece con un garrote. Raras veces lo representan con el mismo atributo que el de su hermano Judas Tadeo.

Análisis del cuadro.

Estamos ante una pintura realista, según su alto grado de iconicidad, ya que en el cuadro se pueden leer y ver razonablemente las relaciones espaciales plasmadas en un plano bidimensional. Con esto podemos decir que el nivel de realidad de "Jacobus Minor" es de un grado tal que nos permitirá una lectura en un sólo sentido, las relaciones plásticas existen entre los elementos figurativos de la obra. El no presenta nada de abstracción figurativa.

Si tenemos que distinguir la cualificación del referente que se hace en esta representación es innegable que José de Valladares ha tenido que investigar

¹⁰⁶ . Idem.

¹⁰⁷ Idem.,pág. 477.

¹⁰⁸ .Ferrando. Op. cit. pág.148

e informarse sobre el personaje que se presenta, "Santiago el Menor", por haber logrado una representación de alta calidad que nos presenta. Si queremos acercarnos, un poquito a la naturaleza espacial y temporal de la imagen, valorándola, para dar unas pautas iniciales de lectura espacio-temporal, se capta primero que la obra es espacial por su carácter expresivo en una sola acción contemplativa. En cuanto al soporte, el espacio bidimensional, es el que se destaca, pero en cuanto a la textura táctil está construida utilizando el enlace de dos imágenes dispares (los entrepaños) y la luz, para lograr una funcionalidad con las leyes ópticas: el manejo de las claridades, y masas cromáticas. Todo esto relacionado entre sí le da volumen a la imagen, creando profundidad y alejamiento (el trasfondo del cuadro que se pierde en el infinito), primeros planos y se podría decir en "primerísimos planos", como los pies.

La imagen por su forma es aislada, por lo cual nos describe la temporalidad de una representación, de una escena teatral, la de un acto y de este acto una instantánea del "apostolado" en él se ve tensión, movimiento y ritmo: "Jacobus Minor" hace una representación teatral perfecta.

Aunque la obra fue rescatada de la destrucción total, no ha perdido la calidad de expresión.

Cuando el taller del Instituto Guatemalteco de Arte Colonial (I.G.A.C)¹⁰⁹, intervino para salvar esta obra, ya se había perdido parte del rostro y otras partes no estaban menos dañadas. La obra presenta una muestra clara de un carácter dibujista. Nuestro personaje ha posado ante el artista con un dramatismo que denota la calidad del diseñador. Las líneas conducen a un punto central de atracción, el rostro, no dejando de destacar, como en todos los demás cuadros, otro polo de atracción los pies. Masas de color, como lo mencionamos anteriormente, una puesta encima de otra o entrecruzadas, crean planos que parten de una zona oscura, del piso ocre-tierra a una claridad celestial donde se proyecta y dirige la pesada imagen.

La verticalidad del personaje presentada en escorzo, da la impresión de monumentalidad. Es tratada con una brumosa escenografía, nubes y vegetación del mismo color, muy propio de José Valladares, cielos flotantes que le restan el peso a la "estampa". La dinámica, creada por el correcto uso de los elementos plásticos y, la tensión y, el ritmo serán los elementos que le den importancia a la obra de arte. El formato de los cuadros del apostolado es corto, de modo que facilita la descripción de las figuras representadas en estos cuadros. La dimensión del cuadro es grande (dos metros cuadrados y algo más) para su

¹⁰⁹. El I.G.A.C. funciona por propuesta privada. Las técnicas que siguen para la restauración son aprendidas en escuelas holandesas. Con el restaurador holandés Ipbbrand Hummelen.

destino las paredes de la iglesia de la Merced en la Antigua.

La obra refleja una correcta elección de los agentes plásticos y la utilización mínima de los elementos morfológicos, solamente lo necesario, esta proyección nos indica que la obra logra la necesaria simplicidad en la representación y es lo que más se destaca en la colección, En los otros cuadros que se le atribuyen a este pintor: "La huida a Egipto", "La Muerte de San José", "La Exaltación de la Sangre de Cristo" y otros no son tan simples como los de la colección del apostolado; aunque estos cuadros tienen una estructura algo más compleja que el cuadro de Santiago El Menor, el artista no deja de elegir el medio de representación más simple, de darle una unificación a los elementos de la representación y de utilizar un repertorio reducido de los elementos plásticos; en este punto es donde encontramos diferencia con sus otras obras, nos lo indica el método ponderado para evaluar la simplicidad estructural.

En reacción a el repertorio de elementos figurativos que encontramos en el cuadro de Santiago el Menor llegamos a que todo se reduce a una sola categoría: lo humano, objetos uno solo se destaca: la maza, que cumple la función de símbolo y signo de representación, en lo que respecta al paisaje está subordinado al personaje y no ocupa más espacio que el del apóstol.

El Iacobus Minor se puede considerar, de antemano como una imagen: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica. Es caso que se destaca más de esta definición, en la obra que analizamos parcialmente es que está descrita como Aislada, de naturaleza descriptiva como se decía en la lectura anterior, que el formato es de ratio corto, propio de las imágenes narrativas. En cuanto al espacio-temporal se destaca lo dicho ya que es una instantánea de una representación teatral, por lo cual estamos dentro de un espacio cerrado, permanente, las relaciones plásticas quedan dentro del cuadro. Es un instante de un espacio, mejor dicho, estamos ante la simultaneidad temporal de la imagen, esto lo confirma la dinamicidad lograda o creada por el correcto uso de los elementos plásticos, la tensión y el ritmo. El fondo completamente texturado en tonalidades de plena luz contrastada, con los primeros planos, para darnos fundamento. Los elementos espaciales ordenados para crear profundidad, verticalidad, textura con el color o con los otros cinco elementos dan una significación a la imagen de: fija-aislada.

7. PEDRO.

Petrus es el nombre que aparece en este cuadro. Petrus es una palabra latina, es una adaptación de la palabra *petra* que significa piedra, y como piedra es una voz femenina para nombrar al apóstol se tuvo que adaptar esta palabra y se modificó a Petrus. Petrus viene del griego *knpas* y éste a su vez del arameo

kefa que fue el origen primitivo. Su nombre judío era Simón, puede aparecer como Symeon, que es lo mismo a Shimhón en hebreo, este nombre desaparece al partir que Jesús le impuso el de Pedro. Su origen es de un pueblo pequeño, de pescadores, del lago de Tiberiades llamada Betsaida de Galilea. El y su hermano Andrés, son paisanos con el apóstol Felipe, son hijos de un llamado Juan. Pedro fue casado, ya que se habla de su suegra. Simón es de una familia de pescadores que los ponía dentro de una buena posición económica. Su cultura estaba limitada a su función de dueño de una embarcación de pesca. Comerciante que no había estudiado en la escuela rabina. Su lenguaje era el arameo occidental. Debía haber conocido el griego vulgar que era lo que hablaban los grupos de emigrantes que se habían establecido en las riberas del lago.

Era una persona muy animosa. Muestra que es de las personas que conservan con rectitud su religión. Fue de los que tenían puesto el corazón en la esperanza de ver la llegada del Mesías. Pertenecía al grupo que seguía a San Juan Bautista.

El encuentro con Cristo es a través de su hermano, Andrés. Los evangelistas manifiestan que a primera vista lo titula con Cefas, Pedro. El suceso más relevante de Cristo es la elección de sus discípulos. Los escritores del evangelio dan a este hecho un momento muy importante y es tal que en las listas siempre las preside San Pedro. Tanto que uno de los evangelistas, S. Mateo, dice "...el primero Simón, llamado Pedro ..." (Mt 10,2). En todo el recorrido de los evangelios S. Pedro ocupa el lugar más importante. En los Hechos de los Apóstoles es más evidente el liderazgo de Simón, y ante los apóstoles será el que preside la Iglesia que se está formando. Se dedica a la conversión de los que no son judíos.

Alrededor de los años 42 ó 43 Herodes Agripa por quedar bien con los judíos persigue a los cristianos. Mandó decapitar a Santiago el Mayor y pone los ojos en Pedro, a quien, mandó que lo encerraran para luego torturarlo. Logra salir de su cautiverio y continua su misión. Tiene una reunión o concilio, en Jerusalén, en el que se ponen de acuerdo, sobre los que debían ser llamados a la Iglesia de Cristo. Sus viajes, sus caminatas fueron por todas las Iglesias de Palestina, de Cesarea, después de liberarse de su prisión; va a otros lugares, luego regresa a Jerusalén, de aquí a Antioquía. Es muy probable que Cefas, estuviese en Asia: Ponto, Galacia, Capadocia y Bitinia. Simón debe haberse trasladado a Roma dentro los años 42 a 44, muy cerca al hecho de su libertad de la cárcel de Jerusalén. Gobernaba en Roma el emperador Claudio. Petrus está en Roma unos veinte y cinco años. Muere torturado por los medios que utilizaban los romanos, de esa época, la crucifixión fue de cabeza abajo. Estaba Nerón (67 ó 68) imperando, y persiguiendo a los cristianos. La muerte de Pedro

habría sido en el palacio de Nerón, actualmente ocupado por el Vaticano.

En el arte bizantino que nace en el Imperio de Bizancio (siglo V-XV) los apóstoles reciben atributos propios. A los primeros que se les reconoce individualmente son: Pedro, Pablo, Andrés y Juan. A los únicos que se les asigna un símbolo es a Pedro, unas llaves; y a Pablo la espada.

Hay una evolución en cuanto al atributo que se le adjudica a Pedro, dentro de la Edad Media: desde el arte germánico o bárbaro, pasando por el románico y el gótico, viene a definirse y consolidarse el símbolo de las llaves¹¹⁰.

Análisis del cuadro.

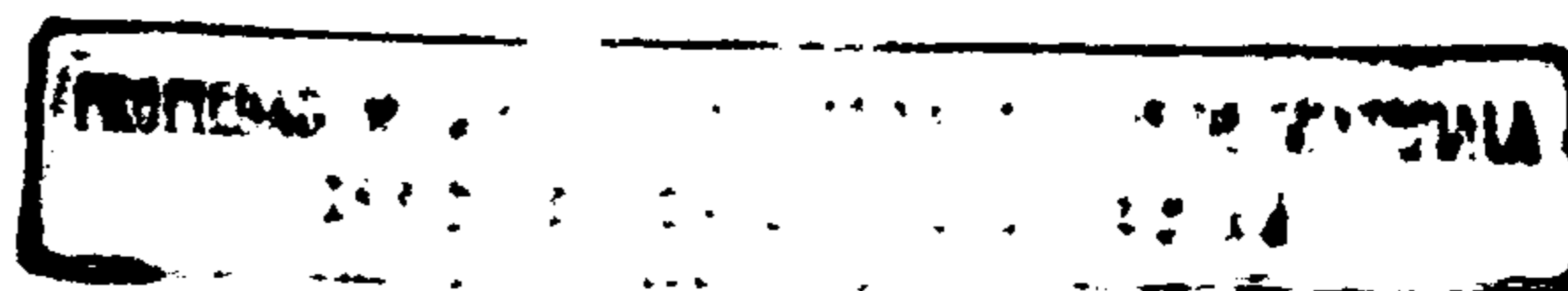
En este cuadro se destaca la calidad plástica de la línea del pintor y grabador. En su forma constructiva participan las rectas y las curvas; por medio de la conjugación de éstas, logra su propósito en el cuadro. Dentro de las líneas, las rectas, en su mayoría, son las que participan en la representación de Pedro. Con esto muestra el interés de darle a la figura una dirección. El vestido de Pedro está dibujado por líneas rectas y casi todas son verticales; es para darle dignidad, firmeza y espiritualidad a Petrus. La horizontalidad está disimulada por ondulaciones del piso, de las cordilleras y de las nubes.

El telón, la escenografía, que sirve de fondo comienza, desde los pies, en forma de plataforma, para terminar en unas ondulantes cordilleras, dibujadas todas por curvas, comienzan suavemente en la base y luego se van pronunciando cada vez más terminando en nubes agitadas de gran movimiento y agitación en oposición a la quietud, en tensión, de Simón. La sensación que nos produce el movimiento del fondo, es para manifestar, que en lo interno hay agitación humana.

El punto o centro de interés se forma en el rostro de S. Pedro, para llegar a este punto principal se puede entrar por dos caminos: primero por el pie izquierdo, que lo tiene adelantado a un primer plano. El segundo camino, por las llaves, que las tiene en la mano izquierda, tan extendida que casi toda el borde del cuadro. El recorrido de la lectura del cuadro, comienza por las extremidades del apóstol, para llegar al núcleo de atracción, formado por el libro y el rostro.

En cuanto a la perspectiva, tenemos al apóstol en un primer plano, que lo vemos por encima de la línea de horizonte. El fondo juega con la perspectiva ya que el fondo está en un nivel más bajo que la base o del plano geométrico. A la altura de la rodilla de Pedro se proyecta otra línea de horizonte que recorre la profundidad del valle.

¹¹⁰ . Ferrando. Op.cit.,pág.218.



La luz cae, primeramente, a la parte central del cuadro, en el pecho del apóstol. La sombra del pie izquierdo nos informa el origen de la fuente de luz, ésta ilumina el paisaje y el cielo. El claroscuro, aquí, se maneja con el propósito de dar un volumen, impáctante, que realce la monumentalidad del personaje.

Se han usado veladuras de colores cálidos, en el fondo del cuadro y en los ropajes, sobre una base de un color opuesto (como tonalidades de verdes pálidos); este fondo se cubrirá con grises del amarillo cadmio en varios tonos desde el claro (casi blanco) hasta el ocre verdoso. En la capa o manto vemos que se ha usado el aureolina permanente. En el terreno donde está parado, el apóstol, tenemos varias secciones muy definidas, desde un oscuro fuerte, trabajado con sombras tostadas, cálido y transparente, se va aclarando mientras va "subiendo" con un pardo rojizo, con el que se llega al borde del precipicio, de donde brota la luz. Que está trabajado con el blanco titanio. La pintura, transparente (veladuras), en el escenario sirve para dar sombras y formas a las montañas y nubes. Consiste en aplicar semitonos transparentes para dejar ver los diseños del paisaje.

La capa está trabajada con el aureolina transparente, con el ocre de oro, y el ocre amarillo, y también el siena natural. El claroscuro lo logra con la combinación, de los colores anteriores y con el siena oscuro (tostado). En el vestido prevalece el blanco de titanium, para los claros y para las sombras, juega con todos los colores que participan en el cuadro. Sobreponiéndolas sobre el diseño del vestido, por medio de transparencias. La combinación de los colores cálidos (en mayor cantidad) con los neutros dan a la figura un poder de atracción, acercándonos al personaje, por la luminosidad y el dinamismo de la obra.

El cuadro se define como una imagen: Fija-Estereoscópica, en lo que respecta a la opción espacial. Con respecto a la opción de la representación, temporal, es una imagen Aislada-Dinámica. De esta definición lo que más se destaca es lo de aislada y fija. Sobre la tridimensionalidad (estereoscópica) y la dinamicidad hemos hablado anteriormente.

El espacio en este cuadro es un espacio cerrado, permanente y único. En este espacio se construye la composición con elementos estables. No cambia y no se prolonga la escena más allá de los límites físicos del cuadro; todo termina dentro de su formato. El formato del cuadro, de S.Pedro, marca los límites del espacio, donde se da el espacio creado (por la imaginación del pintor). En él nacen las relaciones plásticas originadas por los elementos morfológicos sugeridos que se explican, y dan especificidad, a nuestra imagen. El ratio del formato que se usa es corto, espacial para este tipo de imagen.

El propósito que tiene que cumplir esta obra de Valladares es de expresar, recrear, interpretar y describir una cierta atmósfera creada por los

elementos espaciales, dentro de un espacio fijo. Estamos ante una imagen Aislada. En esta atmósfera los elementos mencionados están organizados unos en función de los otros (como lo hemos observado en la lectura) todas las relaciones se dan simultáneamente dentro del espacio acotado por el cuadro. La pintura, es de un espacio permanente, ella necesita una tercera fórmula temporal, la simultaneidad, que es la que posibilita la ordenación de los elementos espaciales en un mismo espacio. En esta obra el espacio temporal está sometido a la estructura espacial, ya que se opta por la abstracción del tiempo real.

Nuestro Maestro, ante el tema que tenía que desarrollar, tuvo (se supone) que disponer las figuras, objetos, poses, en una forma que diera la sensación que están en movimiento o en un giro suave (la acción de San Pedro dando un paso adelante presentando las llaves). Para lo cual recurre a una composición asimétrica. La vertical o plomada pasa por el libro, que no es el justo medio del cuadro. El equilibrio estático no es el fin, es lograr impacto de sorpresa por la "ley de la romana", por lo cual sí hay equilibrio. El brazo de esta balanza lo determina, el miembro superior extendido con las llaves, con un peso que compensa y nivela el símil.

El que pintó este cuadro ha tenido que regirse por leyes de composición, bien: las generales o las específicas. Se ve una disposición ponderada y se le da una funcionalidad a lo estético en la manifestación del personaje. Hay otras relaciones que se regulan; compensando energías, trazos, masas en cuanto a sus pesos. Tenemos una variedad en toda la unidad de la obra, y se logra la estabilidad y la claridad de manifestación. No hay confusión ni dispersión. Pues se ha logrado el factor primordial: la unidad. En cuanto, al ritmo, tenemos en cuenta que se realiza una obra en un espacio bidimensional, una superficie en que se mueven las líneas y masas. Un ejemplo, es la ascensión rápida por los pliegues del paño hasta el rostro de S. Pedro. Otros movimientos se logran por las degradaciones tonales. Desde el fondo hacia la base o plataforma, hay una sucesión ordenada del movimiento tonal del claro al oscuro. El ritmo es combinado se tienen; movimientos verticales que se suavizan con movimientos horizontales.

Al relacionarse el interés, variedad, contraste, etc. con las tensiones, movimientos y ritmo dentro de un espacio fijo (único-permanente) se logra regular toda la obra.

Para descubrir las leyes específicas, en esta obra, veamos un detalle, (en el que el resalte y el predominio de elementos crean un contraste y conflicto "ponderado"), que se forma del blanco de la túnica, que se levanta de la oscuridad del piso, y las tensiones que crean los paisajes (en composición horizontal) en el segundo plano. Otra ley específica que entra en la estructura es la del lenguaje visual. Se sabe que el blanco significa pureza. Y tienen

significados también: el libro, las llaves, y los pies desnudos, son elementos puestos en escena con una intencionalidad.

Al ponernos frente el cuadro, lo primero que vemos es un personaje en una actitud contemplativa (teniendo un fondo claro como marco, contrastado con el colorido del manto y de la tierra donde se para el apóstol), está en escena con la mirada puesta en el cielo. La posición, el gesto y la acción manifiestan: un ofrecerse al servicio de "Un Todo Poderoso". El gesto de mostrar las llave es el de ofrecer la Iglesia y el abrazar un libro, es el de adoptar (muy cerca del corazón) una doctrina. El teatro en representación es logrado, y más exagerado en lo místico. Ayuda a esta exaltación, mística, que la mayoría de la superficie del cuadro lo ocupa la imagen del "Kefas", dejando un pequeño espacio que se utiliza para realzar (por contraste) la magnanimidad del personaje. La afirmación de la pisada, el poner los pies sobre la tierra, y el que estén descalzos; pueden estar significando: la posición de la misma figura y a la vez el ponerse en inferioridad (en acto de humillación). Esta escena se puede interpretar desde la figura que se proyecta a tres dimensiones: el contacto con el suelo; opuesta a éste, su acción de entrega hacia arriba, al cielo; y su proyección hacia el público, al mundo. Son tres tensiones. El impacto que experimenta el observador es de un primerísimo plano. Una persona majestuosa, se presenta tan realmente, que se puede decir que se siente el aliento que despiden, el movimiento, de sus ropajes. La fuerza con que está, afianzado al piso, como agarrado con, "garras", los pies a la tierra. El peso, de la monumentalidad de "Kefas", puede hacer a nuestro personaje un ser petrificado, pero la sublimidad de la aptitud consciente de Simón, hacia su Señor, hace llenar de liviandad a la imagen .

El escenario donde está puesto el actor, S. Pedro, es una plataforma, en lo alto de una montaña; en el fondo se ven muchas nubes, algunas siluetas de cordilleras que corren de derecha a izquierda, no más arriba de la rodilla del Santo. El hombre que se nos presenta es de complexión gruesa, sin ser obeso, de constitución ruda, fuerte, que se le han secado las carnes. El rostro enjuto, sostenido por un cráneo más cuadrado que redondo barba espesa, abundante, bigote unido a la tupida barba blanca, ésta se une a los pelos que le quedan en la nuca.

San Pedro está aquí en una actitud de asombro-sumisión. Es un logro de la creatividad del pintor. Nos muestra un ejemplo de humildad en esta representación. Hay en esto una intención propia del creador: enseñarnos a un hombre "frente" a Dios.

8. PABLO.

A la derecha del cuadro en el vértice derecho de la base, se encuentra el nombre o título del cuadro: Paulus, a la izquierda del espectador. Paulus es un nombre latino, en castellano es Pablo. El artista pone los nombres de los apóstoles en latín en la colección de los cuadros en estudio. En este caso coincide con el nombre que se le asigna a los personajes de la antigüedad, en Roma y para los Papas.

Pablo es nombre de varón, significa: "El Pequeño"¹¹¹. Es posible que el nombre de Paulo o Pablo, lo use a partir de su encuentro con el procónsul Servio Paulo. En su circuncisión le ponen Saulo, su significado es "Deseado" y es muy seguro que también se le puso el nombre de Pablo, ya que los de su cultura tenían dos nombres.

Después de Cristo es a Saulo a quien más debe el cristianismo, como pensamiento y vida.

Pablo sobresale, aunque llegó de último, por encima de los demás apóstoles: en personalidad, en obra y en pensamiento. Antes de ser de Cristo es destacado. Su primera educación la recibe al lado de sus padres en Tarso, una ciudad culta, helenizada, que gustaba de la cultura griega, a tal grado que su capital Cilicia fue un centro importante de esta civilización. Saulo hablaba y escribía el griego como lengua nativa y aprenderá la lengua del uso popular.

Sus padres lo educan en su propia cultura judía, y a la edad de la adolescencia debió trasladarse a Jerusalén, para luego de prepararse en su religión con un maestro de su época: Gamadiel. En el fondo de sus escritos se percibe la dialéctica rabínica. Luego pertenece a la secta de los fariseos. Por lo cual persigue a todos los nuevos grupos que aparecen. En el caso del cristianismo, participa activamente en la muerte de Esteban. Se deduce que nunca conoció a Jesús ya que no lo dice en sus escritos. La conversión debió suceder a unos doce kilómetros de Damasco, en la aldea de Kawkab; este hecho es uno de los decisivos en la historia del cristianismo.

Después del hecho de Damasco se dirige a Arabia para regresar a predicar el evangelio y ganarse de enemigos a los judíos. Luego tiene que escapar y se dirige a Jerusalén, tendría unos treinta y seis a treinta y nueve años de edad, es aquí donde trata con Pedro y Santiago el Menor. Como es lógico al darse a conocer su cambio los que fueron suyos lo combaten y tienen que salir en su defensa los cristianos. Lo protegen llevándolo al puerto de Cesarea, el puerto, de donde parte a Siria luego a Tarso, pasa un año aquí hasta tener unos

¹¹¹ . Encp.Espasa. Op. cit. Volm.40. pág. 1284.

cuarenta y cuatro años; luego parte a Jerusalén para emprender su primer viaje apostólico; en este momento se tiene el primer concilio en Jerusalén. Se le encuentra en Cefas, en Antioquía, ya cuenta con unos cuarenta y nueve años, es acompañado por el apóstol Bernabé. Fue un largo viaje: Chipre, las costas meridionales de Asia Menor y el interior de la misma. El segundo viaje lo hace por Europa en las regiones de Macedonia y Acaya. En estos dos últimos viajes recorre las mismas regiones. Es aquí donde escribe la mayoría de sus epístolas. En Jerusalén los judíos promovieron un atentado contra él y la guardia romana lo apresa cerca de Jerusalén en Cesarea y queda prisionero unos dos años, y luego es trasladado a Roma entre los años sesenta y uno a el sesenta y tres. Después, en libertad, viaja al extremo del mundo, la península ibérica.

En el año sesenta y cuatro Nerón comienza a perseguir a los cristianos. Paulo se encuentra en Oriente; escribe las cartas a Timoteo y a Tito. Entre los años sesenta y seis, sesenta y siete es detenido por segunda vez, en Oriente y nuevamente lo trasladan a Roma; escribe su última carta, la segunda a Timoteo, y el año sesenta y siete es decapitado.

Saulo es un superdotado; en lo intelectual y en lo dinámico. Esta dentro de la categoría de genio, nace para abrir camino, lleva en su interior toda la fuerza de la tormenta que hace que se entregue totalmente a una idea y esta idea hecha realidad: Cristo.

En el Nuevo Testamento lo describen como pequeño de estatura, calvo, gordo, con las piernas torcidas, las cejas espesas y la nariz grande.

Se le interpreta como una persona de un sistema nervioso, fuerte y bien templado para resistir tanta lucha, y mantenerse con ánimo. La muestra más palpable de su fortaleza total es que tuvo que hacer tantos viajes a pie en los tiempo que le tocó. De su voluntad no hay nada que discutir ni se puede someter a duda que fue muy grande, fortaleza del sol de oriente y tesón del frío del occidente. Tiene un espíritu de deportista, por su temperamento batallador. Es un trabajador infatigable. Trabaja para mantenerse y quiere que todos los cristianos trabajen y que no mendiguen de los de fuera.

Pablo vive en el cielo, aunque pise tierra. En resumen sus ideas fundamentales son concretas: la fe, el amor y la esperanza. Su estilo de vida está fortalecida por el entusiasmo por Cristo.

Es el loco de Cristo, el loco de la Cruz, el loco de la eternidad y del apostolado.

Tenemos, a Pablo, siempre acompañado por una espada. En el siglo XVI, en la mayoría de las representaciones de este apóstol, es indicado por este objeto, bien al gusto del artista. A Pablo por primera vez se le representa individualmente con su atributo, la espada, en el Impero de Bizancio; en la Edad Media se mantiene con este atributo.

Valladares a este evangelizador le pone una espada tremendamente grande (que la espada sea grande se puede poner en duda ya que la estatura de Paulo era pequeña), desenvainada, y que sirve de medio de apoyo, sostenida con la mano derecha, y casi recuesta su cabeza sobre el mango o empuñadura. No deja de poner un libro para manifestar que fue autor de algunos documentos.

Análisis del cuadro.

Un poquito más de la mitad de la superficie pintada, la ocupa nuestro personaje, la otra mitad la ocupa la escenografía. El trasfondo está dividido por la mitad, una parte para el cielo y la otra para el paisaje terrestre, árboles, y montañas. Paulo está centrado en el cuadro (un poco, el cuerpo a la derecha) contra la luz; esta presentación hace al apóstol dominar completamente el cuadro.

Hay una clara intención de creador, en este cuadro: es que se proyecte una manifestación de Pablo al espectador. Para lo cual el pintor se ha auxiliado de técnicas visuales, como crear una tensión de atracción entre tres polos: la mirada fuerte del "loco", el libro y la figura de la empuñadura, con estos tres puntos se crea un centro de atracción de gran interés.

El cuerpo del apóstol tiene un pequeño giro en su propio eje con dirección hacia la izquierda, esta es una manera particular del artista para trabajar los escorzos. Todo el tronco ocupa más espacio que las piernas (recordemos que Pablo era bajo). Para que este efecto o posición no se caiga, la espada está dispuesta en una forma tal que apuntala a la figura. El manto o capa es dibujada en forma de alas, lo mismo sucede con el libro, que parece un ave. El manto es grande, cubre la mayor parte de Paulus.

Toda la composición, desde sus pies, desnudos, hasta su mirada y parte del cielo que termina limitando el cuadro, está dispuesto con un sentido de composición integrada, para lograr una figura en la que se experimenta el desafío y reto.

Para mostrarnos con mayor claridad su objetivo, Valladares, subraya la expresividad de sus personajes. Aquí en Saulo es evidente; el contraste, permite que el personaje salga de la escena; la suavidad del fondo contrasta con la violencia del primer plano. Las nubes, la cordillera, la vegetación, un paisaje en blancos con tonalidades al pastel, algo invernal. Resalta al personaje del primer plano. Paulus parece un cóndor, listo a rampar a lejanas tierras. Un punto principal y final, la mirada de Saulo, a la cual llegamos o somos atraídos por otros tres, que escalonadamente nos va ascendiendo, primer paso en la espada, el segundo en el dobléz del manto a la derecha, que nos lleva al tercer punto: la mano derecha que sostiene el libro, importante pero subordinado a la mirada del apóstol. Son puntos que se mueven para concentrarse en uno fijo: la mirada

directa del apóstol sobre el espectador.

En cuanto a la característica de la línea usada en este cuadro es más fuerte y definida que en los otros. Con frecuencia se recurre a la línea larga y ancha. La dirección, tiene la tendencia de seguir la inclinada, que es más bien una curva muy débil. El juego de líneas inclinadas que se encuentran o se entrecruzan en el punto de interés, el rostro, dan equilibrio, seguridad, aplomo y sentido a la línea de su dibujo. El pie derecho de Pablo, adelantado da al vestido un pliegue lineal profundo, que va paralelo a la línea inclinada de la espada. Este movimiento lineal se ve recibido por dos líneas, del doblez del manto, curvas con tendencia ascendente.

La obra de Paulus se puede definir como una imagen: Fija-Aislada, por el propósito que persigue, por su formato, por las opciones de representación, la espacial y la temporal.

Entre los elementos de representación, está el formato de ratio corto; se ha escogido este elemento escalar específico, ya que es el más adecuado para representar las imágenes aisladas.

El espacio en que desarrolla su tema, José de Valladares, es de una estructura fija; el espacio es único, permanente y cerrado. El objetivo a cumplir por esta obra, es el de describir, enseñar, recrear o interpretar una atmósfera creada por elementos estables. El tipo de imagen, ideal para cumplir con este objetivo, la aislada. Ahora, Pablo, nos habla de su personalidad, nos ofrece una doctrina (el libro), nos enseña o llama a luchar (la espada). Todo en un espacio, todo permanece dentro de los límites del cuadro. Se ha recurrido a la forma temporal, la simultaneidad ya que se necesita para la ordenación de los elementos plásticos que participan en este espacio.

En resumen se ha optado por la abstracción del tiempo real, en una instantánea del apóstol, plasmada en el lienzo.

9. JUAN EL EVANGELISTA.

San Juan el Evangelista, a quien se le conoce como: "el discípulo amado de Jesús", como "El Divino", o "El Teólogo"¹¹² y como "Boanerges"¹¹³ que es el sobrenombre para él y su hermano, y que significa "hijos del truenos".

Es un judío de Galilea hermano con Santiago el Mayor e hijo del Zebedeo, que tiene un negocio de pesca en el que trabajan sus dos hijos y

¹¹². Butler. Op.cit. T.IV. pág. 623.

¹¹³. Encp.Católica. Op.cit. T. IV. pág. 856.

también está asociado a Simón-Pedro. Al parecer Juan es el más joven de los apóstoles. Este discípulo es el que no murió sacrificado o padeció suplicios, de esto se tiene certeza. En varias ocasiones el Nuevo Testamento menciona la preferencia del Señor por Juan, es el único que está en toda la pasión y en el momento de la crucifixión lo vemos junto con la Madre de Dios, a quien Juan recibió en su casa. Está presente en el "sepulcro vacío" y en varias apariciones de Jesús Resucitado, lo encontramos después con Pedro, juntos en el templo, seguidamente, presos, pero se les deja en libertad con la condición de no predicar. Fueron a Samaria a confirmar a los convertidos por el diácono Felipe.

Pablo se refiere a Santiago, Pedro y Juan, como los pilares de la Iglesia, estos tres se dedican a la misión entre los gentiles. Tenemos a Juan participando en el primer concilio en Jerusalén. Hay plena seguridad que Juan estuvo presente en la muerte de la Santísima Virgen María.

El está viajando de Palestina al Asia Menor, después del martirio de San Pedro y San Pablo el discípulo se establece en Efeso.

El apóstol es autor del cuarto evangelio y de tres epístolas: a la primera la llaman "La Católica", las otras están dirigidas a personas determinadas, como a un tal Gayo.

Muere en el tercer año del reino de Trajano, equivalente al año 100 de nuestra era, y según la tradición murió a los 94 años de edad.

Nuestro personaje mayormente está representado con una copa en la mano, esta copa tiene una serpiente alada, símbolo del veneno que según la leyenda, tuvo que tomar para demostrar la verdad de su predicación. También, lo vemos representado, con la palma del martirio, o con el caldero de aceite del que salió inmune y para nuestro caso, como evangelista, le acompaña el águila y tiene objetos de escritor.¹¹⁴

Análisis del cuadro.

Al observar ésta obra de arte no se encuentra nada que pueda impedir la lectura monosémica, se puede implantar, sin lugar a duda, las relaciones plásticas entre los objetos, figuras, y personajes. Toda la modelización es clara. Las acciones del personaje no se ocultan. El Evangelista está escribiendo, en un libro, abierto totalmente, con una pluma, está de pie, algo recostado a la roca que le está sirviendo de escritorio, el antebrazo izquierdo se apoya sobre el "escritorio" y su mano sostiene la cabeza en una perspectiva, aérea, exigida, su rostro es de un hombre algo joven, por su impresión parece que medita o lee lo escrito. Tres telas o paños en diferentes funciones, una que protege y sirve de

¹¹⁴ . Ferrando. Op.cit. pág.156.

apoyo al libro, la túnica talar verde y la tercera es una capa en tonalidades magenta. En extra-primer plano los pies descalzos que compiten éste plano con una águila plateada. En el fondo casi en el infinito tenemos una edificación empequeñecida por la distancia; este horizonte que está a la altura de la cadera, nos indica una proyección de perspectiva frontal, en el que las líneas de profundidad se dirigen a un punto de la línea del horizonte: estamos ante el punto de fuga.

Sobre el plano que hace el peñasco y que es el "tablero" del "escritorio", hay un detalle original: un tintero con dos plumas blancas como la que tiene en uso nuestro "Teólogo". Siguiendo la dirección que da el filo del risco, en la parte más alta del cuadro, esquina izquierda superior, tenemos unas ramitas de alguna mata, que parece que se quieren acercar a los pensamientos del "Discípulo Amado de Jesús". El cielo no está nada tranquilo, arranca en una mota de vegetación (el punto de fuga) que se confunde con las nubes que suben a cubrir todo el firmamento agitado en tonos ocres, más claros que la tierra en que está parado "El Hijo del Trueno" (Boanerge); el color tierra-ocre es el ocupa mayor superficie, desde su matiz más oscuro hasta las nubes iluminadas de una luz aureolina, el siena entremezclado con los ocres o bien, uno dando la sombra del más claro, crean planos que se limitan definiendo líneas que dan forma y dirección, algo semejante sucede con la camisa, de matices verdes, en la que se hace una línea recta, vertical, a plomo, que parte desde los tobillos, para llegar a la cintura, tenemos otra menos fuerte, en el mismo vestido, ésta también nos dirige al centro de atracción, indicado por la punta de la pluma con que escribe San Juan, es un punto insinuado. Una línea que es un camino, partida pero con una dirección, oblicua, es la que forma la túnica; comienza en el suelo, sube por la pierna derecha y cambia de dirección haciendo una inclinación a la altura de la cadera para terminar abrazando el hombro de nuestro escritor.

El cielo y el plumaje, del águila "plateada", son los espacios de mayor textura táctiles, las ópticas se ven en todo el cuadro, creadas por los contrastes cromáticos que dan la tridimensionalidad. El juego aéreo de los polos es de interés; de los pies al ojo del águila, de aquí volamos al centro del libro y seguimos al rostro, es el momento en que el tintero nos distrae, es foco de dispersión. Hay ritmo constante y no rutinario, logrado por las líneas y planos, texturas y matices que el pintor sabe conjugarlos para dar dinamismo a la escena, tenemos la periodicidad, se repiten tres plumas, líneas verticales en grupos o individuales, las reconocidas en el manto, el segundo componente del ritmo; la estructuración, Valladares, la construye creando planos, o mejor dicho sectores que se repiten escalonadamente para llevarnos por todo el cuadro, el triángulo, que se forma debajo del pecho del águila, le sigue el del piso, la punta de la túnica en el suelo también en una forma triangular, y otros más en todo el

cuadro, que distribuidos armoniosamente dan orden y significación.

La dimensión es la única para todos los cuadros de la colección. La escala, lo mismo, está representada por una medida natural y buscada para que el observador se vea impresionado con la "estampa", cumpliendo la función de relación imagen-observador. La proporción cumple dentro del cuadro una relación cuantitativa entre los objetos y el personaje, del tipo de equilibrio, a la medida de la sección áurea.

Dentro de los diez y ocho cuadros que estamos analizando contamos con tres grupos, el primero o último constan de los "Jesús Apóstol" y su Madre como "Maestra", el grupo del medio lo conforman los cuatro evangelistas y el grupo más numeroso "El Apostolado" propiamente dicho, "Los Doce". El cuadro de San Juan es, del grupo de los Evangelistas, este cuadro como los otros tres han sido trabajados en una forma distinta, a los "Doce" y al primer grupo.

A la imagen de San Juan El Evangelista, se puede definir como: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica. Lo que más se destaca de esta obra es su carácter Descriptivo-Aislada, cumple con la intencionalidad del autor y con la función que cumple el cuadro.

Tenemos espacios cerrados dentro de un formato en que predomina la verticalidad (de ratio corto 1:1.68), las líneas del manto, de la túnica, la dirección apuntada por la pluma con que escribe San Juan, los juegos estereoscópicos están formando un espacio permanente y cerrado, estos elementos morfológicos (líneas, puntos, el color etc.) están organizados unos en función de los otros. El tiempo real es la instantánea que se ha tomado a la interpretación de un pasaje de la vida del "Discípulo amado de Jesús". Aquí estamos ante la temporalidad de la imagen aislada, en una palabra, en la simultaneidad lograda por los elementos dinámicos, las líneas inclinadas u oblicuas, el ritmo logrado por la textura táctil y óptica, y también por los contrastes. El juego de colores cálidos y fríos que le dan tridimensionalidad y atmósfera aérea, a la pintura.

Toda la imagen, en la escena, que se nos presenta, es muy expresiva. Nos describe lo que José Valladares ha interpretado de la Sagrada Escritura, en una atmósfera creada con elementos estables, en tensión y formando un ritmo clásico de las imágenes fijas.

La composición es simétrica, algo caprichosa, el cuadro no es dividido por una vertical, lo es por una diagonal que parte del ángulo inferior derecho y se pierde en el ángulo superior izquierdo, se forman dos sectores triangulares, que se equilibran. El inferior lo ocupa el "Aguila Plateada"; las rocas y el piso, todos estos elementos figurativos pintados en una tonalidad más oscura, por lo cual más liviano, que el segundo triángulo, sector ocupado, por el cielo de donde sale la luz, por nuestro personaje, y en él tenemos el punto de fuga.

Si dividimos el cuadro, en cuatro cuadrantes, por una vertical que pasa por la punta de la pluma, que tiene en la mano San Juan, y por una horizontal, perpendicular a la vertical y la hacemos pasar por el mismo punto, logramos los cuatro rectángulos de diferentes tamaños, al fraccionar el espacio del cuadro podemos jerarquizar las zonas. Los rectángulos que contienen al Evangelista son los de mayor importancia, por lo tanto, adquieren mayor peso visual, con lo cual se logra sopesar, el rectángulo que ocupa la pesada roca y la liviana ave. Otro factor que equilibra el cuadro es el tamaño. Las tres zonas ocupan más espacio, que la zona de la roca y el ave, que es la más pesada. La dirección de lectura está insinuada por el recorrido visual, parte del ángulo inferior derecho del cuadro y se marca claramente por la sombra que se forma con los pies, sube por la línea hecha entre la peña y la túnica, continúa en un doblez del paño que sirve de soporte al libro, y luego por el filo del libro pasando por la mano derecha sigue su camino por el medio del libro para continuar su camino por el brazo de la mano izquierda, del brazo a la mano, del mentón al rostro y se dirige a las pequeñas ramitas para perderse por el ángulo izquierdo superior. Este recorrido de lectura nos divide también nuestra estampa, en zonas jerarquizadas. En el sector superior está la línea de mayor importancia, por contener en ella el punto de fuga. El peso visual se concentra más en este espacio. El otro sector, por debajo de la línea de lectura, aunque figurativamente, presenta un bloque pesado, la roca, el piso y el objeto plumífero que más bien resta peso a este macizo sector pero está equilibrado por la importancia del sector anterior.

En cuanto a la escena, el autor quiere que su actor muestre su carácter, lo identifica por el águila, puesta en un primer plano y dentro de una atmósfera superpesada y densa, más bien sólida. En comparación, el Evangelista, en una actitud de profunda meditación y concentración, cubre la mayor parte del cuadro, abraza la roca apoyándose en ella, como el águila; se acompaña de tres plumas, dándole fuerza a la representación. Todos los aspectos iconográficos del cuadro se ordenan para concentrar la mirada del espectador en un cuadro que cumple con una catequesis: nos invita a recibir lo escrito.

10. BARTOLOMÉ .

Discípulo de Jesús, no hay seguridad que sea el mismo Natanael, hombre de gran inocencia y simplicidad, es lo que apreció Jesucristo de este apóstol. La tradición nos dice que Bartolomé evangelizó en las Indias y que dejó una copia del evangelio de Mateo. De su muerte cuentan que fue despellejado y crucificado en una cruz invertida, esto fue en la ciudad de Albanópolis, es una población parte de Armenia. Se le sepultó en el mismo lugar de su martirio. Después de un tiempo fueron trasladados, sus restos, a las siguientes ciudades:

Lipari, Benevento, y por último a Roma. Su fiesta se celebra el 24 de Agosto.

San Agustín no lo incluye como apóstol por ser doctor y varios siguen este criterio.

En el arte se le representa con cabellos y barba corta (medallones del s.V y VI), y como atributos, lleva en la mano derecha un cuchillo (con el que debió de ser degollado)¹¹⁵; en la mano izquierda un libro y a sus pies el demonio al que sujeta con una cadena. Miguel Angel le representa en el "Juicio final" (capilla Sixtina) con su propia piel en la mano, ya antes se le representó en esta forma desde el siglo XIII.

Análisis del cuadro.

Bartholomaeas es representado claramente por José Valladares, la forma en que modela la realidad es clara. La imagen que nos presenta, el pintor, bien reemplaza a lo que se conoce de San Bartolomé.

Nuestro apóstol está en una actitud de impresionado sublimemente, como atraído por un llamado. La calidad de representación se a logrado. Todo esta preparado para darnos a conocer lo que el pintor sabía de este personaje. Se expone, teniendo como escenario un cielo, muy propio de Valladares. Los pies toman una postura de exhibición, puestas las plantas sobre la tierra e insinuando que están en el aire.

La imagen es fija y es la opción de representación en el aspecto espacial y además estereoscópica. En la forma que está trabajado el fondo del cuadro, permite ver al apóstol, en tercera dimensión, realizado por la organización de los agentes plásticos que están en el cuadro. La obra de arte que vemos es una muestra clara de una abstracción del tiempo real, el artista a tenido que informarse sobre el personaje representado, de la averiguación ha logrado darnos la idea que ha plasmado en la pintura que vemos. El espacio es permanente, no estático, es único, toda la intencionalidad del creador está puesta en un espacio cerrado, limitado por un cielo y por la plataforma desde donde el Discípulo de Jesús se proyecta. La temporalidad está sometida al espacio, toda la dinamicidad que nos da la tensión (la compostura del personaje) y el ritmo (el paisaje texturado), está expresada por estos elementos temporales reconocidos por el espacio del cuadro. El formato del cuadro es el apropiado para las imágenes que sirven para recrear describir, expresar un tema o una acción; el formato es corto de ratio 1:1.68, es el mismo para todos los cuadros de la colección.

¹¹⁵ . Ferrando. Op. cit.,pág.57.

Para conocer algo más esta obra de arte tenemos que identificar los elementos con que está construida, ¿cuáles son los elementos morfológicos que participan?. En cuanto al punto, son varios en todo el espacio del cuadro, algunos insinuados otros manifestados claramente, pero los insinuados tienen gran atracción. Tenemos uno en la camisa, el pliegue más largo está cortado por otro más ancho menos corto, se cruzan a la altura de la ingle, aquí, se forma un punto, uno insinuado está al rededor de la mano derecha y otro, casi de la fuerza del primero, está en la pupila del ojo de Bartolomé, existen otros como los que crean tensiones visuales, pero estos son los más importantes. Las líneas verticales y oblicuas, dirigen, dan volumen separan espacios, vehículan las características estructurales (forma, proporción, etc.).

La obra da muestra que Valladares domina el dibujo incluso trata de hacer alarde al manifestarlo se ve esto en la posición de las manos, la forma en que ha trabajado el cuello y el rostro de perfil exigido. El apóstol está sobre un plano angular, hay otros espacios que continúan repitiendo la forma del piso, uno sobre el otro para llegar al firmamento, son planos, limitados por líneas en zigzag.

La textura lograda por la pincelada se ve más clara en las nubes y las montañas formando una cordillera blanca, que se confunde con las nubes, el efecto que se logra es óptico, le da profundidad a la imagen. Las telas de los vestidos están trabajadas con una textura táctil, se logra diferenciar las calidades de las telas del manto, el cíngulo y la túnica, este logro se debe al buen uso de la técnica del color en: claros y oscuros; por matices y por transparencias; contrastes y sombras.

El color que llama más la atención, es bermellón en tono muy diluido; es el de la túnica, está presente también, en las nubes pero entremezclado con los reflejos blancos y grises de las nubes. La intención de poner un color cálido dentro, o rodeado por un ocre-verdoso más oscuro y contrastado con la luz del cielo, es la de acercarnos al apóstol y crear una tridimensionalidad. Se observa también que la camisa brilla y cubre la mayoría de la superficie del cuadro. En la base se ven algunas tonalidades verdes, son transparencias, trabajadas como acuarelas y conforme vamos subiendo, tenemos más luz que traspasa el manto de nubes, es un sector frío, no del todo, pero puesto Natael en esta escenografía se produce un fuerte contraste que modela la figura de nuestro personaje, además le da dinamismo.

El encarnado trabajado con delicados rosas, sombras en un verde petróleo, dan muestra de calidad, en el manejo de la pintura. Lo que percibimos es un conjunto, simple, y tiende a serlo más, esto porque la estructura de la obra está organizada según el sistema perceptivo del espectador. Toda la escenografía está construida en tal forma que no distraiga la atención de la figura central: Es

una escena de efecto. Al discípulo se le ve en una compostura suave, hasta algo celestial, casi se sale del cuadro, por la esquina superior derecha, se eleva como si flotara con las nubes, no lo acompaña nada sólo su atributo, y que es bien pequeño. José ha hecho de ésta figura una forma que refleje una estructura que obedece al orden visual.

Entre las obras del "Apostolado" éste es el cuadro que manifiesta mayor orden visual, por lo tanto tiende a la simplicidad. Valladares ha tratado de recurrir, lo menos posible a rasgos estructurales genéricos y algo menos a rasgos de forma, siempre con la intención de conseguir el orden visual. Comparando esta técnica con la que empleó en los "cuadritos" del Via Crucis, se ve una madurez, dejando esta colección como en su inicio de su carrera artística. En el cuadro de San Bartolomé se ve el dominio en la técnica y la libertad de expresión. El color es: Más expresivo, menos llamativo, más cerebral y menos emocional. La gama a que se recurre es mínima, el dibujo más seguro, las líneas son prolongadas y definidas. Su obra, como ya lo hemos comentado, está basada o inspirada en la escuela del Barroco Veneciano y el paisaje nos recuerda a los paisajistas holandeses del siglo XVII.

En el cuadro sólo tenemos una figura humana, y llena todo el cuadro, el único objeto que aparece, fuera de la ropa, es el símbolo, sometido a la representación, integrado a la figura de Bartholomaeas, el lienzo tiene un tema exclusivo, lo humano.

El San Bartolomé, se define en función de los atributos; espacio-temporal, para los espaciales tenemos dos pares, fija/móvil y planas/estereoscópicas, en las temporales tenemos otros dos pares de atributos; aislada/secuencial y dinámica/estática. De los atributos indicados, al cuadro en cuestión le corresponde ser: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica. Fundamentalmente esta obra de arte es descriptiva, naturaleza propia de las imágenes aisladas-fijas. La obra está construida para expresar, describir una atmósfera creada por elementos estables, todos estos organizados unos en función de los otros. Aquí lo temporal está sometido al espacio, para ser más precisos diremos, estamos ante la simultaneidad temporal de una imagen aislada. Se ha puesto, una escena de un hecho real, en un espacio representado a través de una imagen. La simultaneidad se basa en los elementos de tensión y ritmo que son dinámicos y por excelencia temporales. Lo que tiene de estereoscópico lo hemos indicado anteriormente, cuando nos referimos a la tridimensionalidad y a los fondos logrados por los elementos morfológico. Dentro de estos elementos mencionados hablamos de la forma en que predomina la verticalidad y del formato que es corto. Esto es lo que nos confirma una vez más que estamos ante una representación, de las que sirven para las imágenes descriptivas.

En esta pintura se ha ordenado la composición en tal forma, que tenemos diferentes puntos de fuga y todo el "Bartolomé" tiene una dirección. Gradualmente las diferentes perspectivas van haciendo que la figura logre un movimiento en su eje central, con un impulso ascendente. Aunque, el apóstol, manifiesta en totalidad una sencillez de construcción obtenida por aislamiento de secciones (la plataforma-piso con la cordillera blanca) y por contrastes cromáticos (la túnica en una tonalidad más clara que el manto), contrapuestos entre sí. La manera en que pone la mano izquierda que flota en el aire, nos recuerda al diseño del cuadro de Miguel de Caravaggio en la "Cena de Emaús", esta posición de la mano en nuestro cuadro no sólo tiene la función de línea que nos guía a un punto de fuga, cumple también la de sopesar, el cuerpo del discípulo que se inclina a la derecha. Valladares se somete a una composición normativa, en esta pintura, el orden icónico asume el orden perceptivo, hay algo de transgredir el orden, pero es tan sutil, hecho al propio, que le da a la dinamicidad, (que encierra a la pose de San Bartolomé) una delicada suavidad.

11. LUCAS.

La tradición, total, de la Iglesia indica a Lucas como el autor del tercer evangelio. A partir del libro de los Hechos de los apóstoles se puede reconstruir la vida del evangelista. Este libro también es atribuido a éste mismo evangelista. De éste mismo escrito se puede deducir que Lucas en el año 40 integraba la comunidad de Antioquía de Siria.

En las cartas de Pablo hay textos que nos dicen algo sobre la persona y actividades de Lucas. Una la carta, de Pablo, a Filemón menciona o cita a Lucas; otra dirigida a los Colosenses, les recuerda lo fiel y el celo, que tiene, a su profesión de médico. La última es cuando Pablo ve la muerte llegar, escribe a Timoteo, aproximadamente entre los años 66-67, y le dice que Lucas es el único que está con él.

En la misma tradición se pone a Lucas como originario de Antioquía de Siria, San Pablo es el que nos dice que Lucas era médico (Col 4,10-14).

No se sabe, casi nada de sus campañas después de la muerte de Jesús. Lo que se sabe, y es menos cuento, que muere en Beocia después de padecer mucho por su causa. Sus restos se trasladaron a Constantinopla y luego a Padua. La leyenda dice, con algo de seguridad, que fue pintor y que hizo un cuadro de la Virgen María. Se le considera el patrón de los pintores, ya que los pintores han tomado los temas de Lucas para sus obras: "La Anunciación", "La Presentación", "Jesús entre los doctores de la ley", etc.

Sobre si fue médico, las tradiciones serias y la mayoría afirman que sí lo fue. En el análisis de sus escritos los pasajes que tratan de curaciones y

sanaciones son muy subrayados. Según la tradición, el apóstol muere a los 84 años.

Como se le atribuye tres profesiones; en cuanto a evangelista le corresponde el símbolo o atributo: el becerro alado (porque su evangelio comienza con el sacrificio de Zacarías). En el siglo XV comienzan a verlo como médico y sus atributos son instrumentos de cirujano (tijeras, lancetas, pinzas, botes, etc.) y en el Renacimiento le atribuyen el ser pintor y en vez de verlo con una pluma de evangelista lo vemos con un pincel y una pintura de la Virgen María¹¹⁶.

El nombre Lucas, viene del griego y es una contracción de Lucano, o Lucamus, o Latios, en Latín Lucius. Estas son las variantes del apelativo del Evangelista San Lucas¹¹⁷.

Análisis del cuadro.

En este cuadro se reproduce a San Lucas tal como lo ha interpretado José de Valladares, no se ve nada que no sea real, es un modelo de la realidad.

Dentro de la colección del Apostolado, San Lucas, pertenece al grupo de los Evangelistas, en cada uno de los cuadros aparece, el atributo del personaje, en tamaño natural y vivo, en la pintura de Lucas tenemos a sus pies un buey echado que, ocupa gran parte de la base izquierda de la escena; tiene una pata recogida, y la otra, delantera, adelantada, en "competencia" con el pie del apóstol. El animal tiene un color real, su tamaño es pequeño en relación a la figura humana. En la forma en que está construido, por efectos logrados con la perspectiva, impresiona su naturalidad, no se ve todo el cuerpo, la cabeza en perfil, con la mirada al espectador; es un animal manso. Lucano adopta una pose forzada, su pierna derecha la tiene adelantada con cierto doblez. Se deja ver en primer plano el pie bien trabajado; la pierna izquierda está oculta entre paños, se insinúa, que está doblada en reposo sobre el anca del cuadrúpedo; la forma que rodea, el cuerpo del rumiante, la planta cubre la posibilidad de ver el pie izquierdo.

Lucanus no está de cara al público, la pose que se le ha dado es para mostrar claramente que está escribiendo.

La mayoría de los "Doce" tienen la mirada puesta en el cielo; los Evangelistas tienen la mirada o su atención en lo que escriben; a San Lucas se le ve en plena acción de escribir, una página escrita a medias y las otras en

¹¹⁶. Ferrando. Op. cit. pág. 173.

¹¹⁷. ENCICLOPEDIA de la Biblia. Op.cit. vol.IV. pág. 1076.

blanco (que es un gris) desde el más claro, para llegar al oscuro de lo escrito, es el plano de atracción, de todo el cuadro: por su colocación, por logros cromáticos y todas las direcciones conducen a éste. Con la mano izquierda sostiene el libro, se ven solamente cuatro dedos de ella, la derecha sostiene la pluma con tres dedos, como un pintor, y escribe lo último que le queda de la línea. El rostro manifiesta ser de un hombre joven, algo resaltadas las facciones.

Hablamos, anteriormente, de la pose forzada en que está el Apóstol, ésta crea tensión en la escenografía y, aumenta cuando ponemos atención en la postura que adopta para escribir, una posición, casi imposible, es inestable, pero se ve compensada.

El caminar por el cuadro se puede hacer a través de las direcciones dadas por líneas y planos que conforman el cuadro, del piso al lomo del toro, después al espacio entre las piernas y luego al piso rocoso que nos sube al centro principal del cuadro, al plano que forma las hojas del libro; hay otros planos que, en una constante construcción de ritmos de periodicidad y de estructura, nos dan claramente la simultaneidad del cuadro. Los paños, la túnica y la capa o manto, están trabajados como si fueran telas de diferentes calidades o tipos como tafetán o raso, brillan y deben haber brillado más; la textura de la piel del bovino es una copia de la realidad. Todas las superficies que integran la pintura afectan al sentido de la vista, también impresionan en forma y color.

José de Valladares, en las personas que representa, quiere mostrar acciones dramáticas; las poses que adoptan sus personajes son puro teatro. Hay algo especial en la colocación de la cabeza de Lucas, inclinada con un leve giro, con la mirada puesta en lo que escribe.

En todo el Apostolado, el color es menos intenso que en los otros cuadros que se le atribuyen y en los firmados por él; es más integral, está participando "mano a mano" con la forma. En el cuadro, monumental (6,28 x 5,80), de "La apoteosis de la Orden Mercedaria", los colores son más puros, como también en la "Muerte de San José" y en otros. El cuadro de San Lucas, como los otros de la colección, es una muestra de la calidad de la técnica de nuestro artista. La calidad de expresión se aumenta, se subraya el interés por describir un ambiente creado y construido, utilizando elementos estables. El carácter dibujista se descubre en lo que maneja y resuelve posiciones forzadas que impresionan por ser muy naturales; es lo propio de un artista que domina la "punta seca", para ejemplo tenemos los grabados: "El Dolor Rey"; y la "Simbólica Oliva de Paz". Como hemos dicho el pintor está contagiado por "La pintura veneciana setecentista" y la escuela holandesa del siglo XVII.

Los elementos figurativos que aparecen en esta escena son; un cielo con nubes ocres que dejan pasar la luz de un color casi celeste, rocas en tonalidades grisosa claros, una vegetación insinuada, un animal, un libro y pluma, vestidos

y una persona como figura principal. Todos los anteriores elementos están sometidos a lo humano que le da la única definición a la obra, por lo cual es por sí misma humana.

La pintura, del evangelista S. Lucas, se puede conceptualizar como la representación de una imagen: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica. De esta definición lo que se destaca más es el carácter de ser aislada-fija, porque su construcción espacial está basada en elementos escalares apropiados para este tipo de imágenes, un formato de ratio corto, y en elementos morfológicos que están presentes en la obra formando organizaciones unas en función de las otras, creando relaciones plásticas dentro del mismo cuadro. La acción del personaje puesta en un espacio permanente y cerrado, nos dice que se ha hecho una abstracción del tiempo real (acción de escribir) por lo cual estamos ante un hecho de simultaneidad. Es poner al tiempo en función del espacio, todo esto es un resultado claro que estamos ante una relación dinámica en que los elementos de tensión y ritmo empujan a los elementos espaciales o morfológicos al nacimiento de una obra descriptiva, expresiva, que interpreta la personalidad del evangelista S. Lucas.

El cuadro tiene su mayor peso en la base, el elemento de mayor gravedad descansa en el piso que sostiene al apóstol, observando más detenidamente podemos ver cómo este peso concentrado en el cimiento es atenuado por la verticalidad de la figura humana, los colores claros, en contraste, pesan más; las direcciones de los planos y líneas, que los configuran y también la perspectiva en que está colocado el animal con respecto al doblar de las piernas, todo contribuye para que la composición se equilibre.

12. MATEO.

El nombre de Mateo significa etimológicamente "don de Yahaweh"¹¹⁸. El primer evangelista lo llama Mateo y los otros dos sinópticos le llaman "Levi"¹¹⁹ en latín se escribe Matthaeus, ahora así como puede significar don de Dios lo mismo puede ser Teodoro o "Dios dado", que en sí encierran el mismo sentido.

Por el Nuevo Testamento (Mat 9,9; Mac 2,14 y en Lc 5,27) se sabe que este apóstol era un recaudador de impuestos, trabajaba para Herodes Antipas.

Marcos el que lo nombra Mateo-Levi nos indica que es hijo del Alfeo y,

¹¹⁸ . ENCICLOPEDIA de la Biblia. Op.cit. volm IV. pág. 1361.

¹¹⁹ . Idem.

como Santiago el Menor se llama, también, hijo del Alfeo, se pensó que eran hermanos; en las investigaciones actuales se sabe que "Alfeo" era muy común en aquel tiempo.

Poco se sabe de este evangelista, unos dicen que después de Palestina predicó en Etiopía, Ponto, Persia, Siria, Macedonia y Irlanda, hasta ahora no se ha comprobado que estuvo en estos lugares.

La tradición de la Iglesia Romana no pone en duda que Mateo sea el autor del primer evangelio.

Es el personaje a quien el Señor lo ve sentado en un banco y se dirige a él, y le dice: "sígueme", y después, Mateo, le ofrece un banquete.

Generalmente se representa a San Mateo bajo el signo del hombre alado, y la iconografía cristiana pone en su mano la lanza como atributo característico. Valladares se vale de un ángel que posee dos grandes alas, está ataviado por una indumentaria propia de estos personajes, el color de las alas igual (tonalidades grises) a todas sus figuras aladas. Es un joven casi mancebo, de facciones bien determinadas, rizados cabellos cubren su bella cabeza; parece que fueran tocados, por un buen peluquero; la holgada manga deja ver su antebrazo. Parte del cuerpo del ángel está cubierta por Mateo. Es así como simboliza a su personaje nuestro Maestro.

Análisis del cuadro.

Estoy ante una verdadera obra de arte del siglo XVIII; el lienzo S. Matthaus, pertenece al subconjunto, los "evangelistas". Con respecto a la representación, el nivel de realidad es claro, la imagen no tiene nada de abstracto, es una modelización que está en relación a la analogía, en la que ésta sustituye a la realidad. La calidad de las imágenes que se presentan muestran una buena dramatización, un ángel que dialoga con Levi que revisa lo escrito, el espacio que separa a los personajes es la "palabra de Dios" un libro escrito. Sostenido por los dedos de la mano derecha, en que los dedos sirven de separadores de páginas, el medio aprieta la contratapa, es una muestra de alarde de la capacidad del dibujante. Estamos en el centro de atracción más fuerte, aunque la quebrada o valle que se pierde entre las montañas crean otro punto lo suficientemente fuerte para equilibrar el anterior.

Un gran manto blanco, cubre el cuerpo monumental de Mateo, de característicos pliegues (propio de Valladares) que no solamente determinan; con toda elocuencia la clase de tela sino también la calidad de la pintura, debajo de éste aparece la túnica, se ve parte de ella: la falda y una parte de la manga. Se ven los dos pies apoyados casi en tierra sin afirmarlos se denota claramente la osamenta acusada bajo la piel, del izquierdo sólo el talón y el derecho de perfil. De nuevo tenemos una posición que adoptan los miembros superiores. El brazo

derecho, el único que se deja ver, en su mano sostiene el libro. Se nos presenta de perfil al evangelista, por lo que miramos, es un señorón (un hombre "grande"). calvo, de barba tupida, de tez morena. Se representa a una persona fuerte, llena de energía, forjada por el trabajo. El personaje que flota en los aires sostenido por dos alas una recogida y la otra desplegada indicando una dirección y sirve de fondo al cráneo de Teodoro.

Tenemos un paisaje casi uniforme, el cielo con tonalidades delicadas, transparencias en color lila, las nubes sirven de marco al brazo, que cuelga, del ángel. El horizonte lo marca una cordillera, entre verdes y blancos, se llega a ella por cada uno de los planos que parten del suelo donde se apoyan delicadamente los pies del evangelista, parten en color tierra para luego obscurecerse en verdes petróleo y luego pasan a aclararse, en veladuras verdes sobre blanco o gris. El nombre San Matthaeus, aparece en el ángulo bajo izquierdo del cuadro puesto sobre una planta.

Por el formato, que es corto; por las fuertes líneas, que se forman en el manto; por la dirección que adopta la cordillera; por los juegos de tensiones y ritmo producidos por los diferentes planos, por los contrastes de tonalidades cromáticas y; por todo lo leído anteriormente en el cuadro podemos definir la obra como una imagen: Fija-Estereoscópicas-Aislada-Dinámica. Exclusivamente la obra es fija-aislada. Para darle cuerpo a esta previa afirmación comencemos a repasar la lectura en el aspecto espacial y luego ver lo que tiene de temporalidad. En lo espacial: el espacio es óptico, la preocupación por la tercera dimensión es evidente; se trabaja por medio de texturas táctiles y ópticas, manejando el color-se comienza con una reflexión de luz en el fondo y los empastes de las pinceladas llegan a una media luz en el primer plano-y la forma en que se ha trabajado el manto en contra posición al cielo y a las nubes. La dirección que crean los planos, las terrazas y los espacios de los pliegues de las telas, también la perspectiva de las figuras, todas estas manifestaciones en conjunto comulgan con la tridimensinalidad.

En lo temporal; los elementos morfológicos relacionados entre si forman tensiones y ritmos que se someten a lo espacial, el ángel que vuela crea un equilibrio artificial, la dimensión monumental, de Mateo, opera una tensión para sostener a la imagen alada.

El equilibrio de la composición lo da la estructura espacial, temporal y la relación. La estructura espacial está determinada por las perspectivas que se trabajan en el cuadro. Tenemos los puntos de atracción, donde las líneas nos dirigen: el rostro del ángel, el rostro del apóstol, la quebrada entre cordilleras, la mano del ángel y el pie izquierdo de Mateo, son los que más se destacan.

La estructura temporal de la imagen nos la da el peso visual, se explica al ver la ubicación de la figura monumental del "Hijo del Alfeo" centrada en el

cuadro compitiendo con la figura celeste, que alivia el peso. Estas acciones se dan sobre una misma unidad espacial, este espacio está jerarquizado para crear centros temporales diferentes. Esta estructura tiene sus elementos de articulación: como el formato de ratio corto, propio de las imágenes fijas-aisladas; el ritmo creado por el contraste, la jerarquización de las imágenes y el gradiente de los espacios; el tercer elemento que articula la estructura temporal es la dirección. El peso de los elementos plásticos que construyen nuestras imágenes puestas en escena, poseen la actividad y el dinamismo necesarios para contribuir con la estructura de la imagen. El estatismo del evangelista, el movimiento del ángel con su brazo desplegado y los dedos de la mano extendidos, dan el sentido de desplazarse en el espacio creado por la escena. La actitud de concentración de los dos personajes nos dan la dirección a una doctrina, en una dirección insinuada distinta a la anterior que es representada. Como están dispuestas las direcciones nos dan un camino a seguir y será el camino que nos hace leer la obra, desde luego que estamos ante una dirección de lectura.

13.SIMON EL CANANEO

Simón el Cananeo o el Zelota, se le llama de los dos modos. Sólo: Simón llamado el Zelota (Lc 6.15;Act 1,13) significa "entusiasta"¹²⁰. El apodo: "El Cananeo", no, da a entender que Simón es de Caná, es una voz aramea que significa o tiene la misma acepción que Zelota, esto para algunos estudiosos de la lengua. Cananeo y Zelota unificados dan a manifestar a Simón como "el hombre lleno de celo"¹²¹.

En el cuadro de Valladares, el nombre S.Simón, aparece en el ángulo bajo derecho del cuadro, como siempre, entre una maleza. El atributo que le acompaña es una sierra grande, en recuerdo a que lo mataron serruchándolo según cuenta la leyenda¹²².

Simón está entre los últimos de la lista de los doce apóstoles. Se le llama Cananeo para distinguirlo de Simón Pedro (Mt 10,4;Mc 3,18). Según hemos dicho, que puede ser que se refiera a su origen. Algunos lo confunden con el esposo de la boda de Caná.

De este apóstol es del que se sabe menos. Puede que perteneciese a los Zelotas, grupo religioso que se formó para guardar la pureza de la Ley judía.

¹²⁰ . Idem. vol.VI. pág. 702.

¹²¹ . Idem.pág.703.

¹²² . Ferrando. Op.cit.pág.53.

Dentro de este grupo se organizó un grupo político para luchar contra los romanos. Algunos creen que era el primo de Jesús mencionado con este nombre. La tradición mantiene que su misión fue en Egipto, después, en Mesopotamia, acompañado por Judas Tadeo, los dos sufrieron torturas en Persia.

Análisis del cuadro.

La expresividad de esta imagen es una muestra de la mimesis de la vida, (interpretada por el pintor), del el apóstol San Simón. Es todo tensión, con el ademán, con el gesto, con la actitud, José Valladares ha sabido comunicar al espectador el modo de ser del apóstol. La imagen sustituye a la realidad, en un alarde para demostrar *exóticamente* el dominio del dibujo, de la composición, y del color. Las líneas se marcan claramente, texturas, todo impresiona a la vista. Formas alargadas (la sierra, el apóstol de pie), focos que hacen de puntos de atracción (los pies, las manos, el rostro, la sierra, etc.). Todos estos elementos en conjunto y relacionándose entre sí crean tensiones y ritmos en la obra. El juego de los pliegues de los paños, la monotonía de los dientes de la sierra, el movimiento de las nubes hacen la base para la naturaleza temporal del cuadro.

El Zelota, de aspecto nervioso, descansa su rostro sobre la hoja de la sierra, abrazado de su instrumento-signo de tortura, y sostiene firmemente con la mano derecha un libro. El manto comienza en el suelo como una escalera, que se forma con los pliegues del manto, haciendo de peldaños, que suben pasando por el libro para llegar al cuello desnudo en el que se transparenta los tendones y huesos de la clavícula. El rostro está de perfil dentro del abundante pelo de la barba y el poco que le queda en la cabeza; se deja ver una pequeña calva. La tez del apóstol es trigüeña y también el encarnado de los pies y manos. El pie derecho lo tiene casi de frente; se ve claramente la calidad y algo exagerado el perfecto dibujo. El pie izquierdo se ve en segundo plano, de perfil con una posición natural. El piso, como siempre, de color ocre tierra con sus sombras. En el paisaje, cerca de los pies, aparece una cueva dentro de unos riscos, en su parte superior existen muestras de color lila -un blanco grana- las montañas, parecen nevadas, se confunden casi con las nubes, un todo el horizonte. Las nubes en su mayoría formando cúmulos que parecen columnas de humo en los colores ocres, contrastados con los de color blanco-grana. En algunos espacios del cielo, se filtra la luz del infinito en colores grises-violáceos. Los contrastes entre colores fríos y calientes crean profundidad, el cielo caliente compite con el ropaje del apóstol, trabajado en tonos grises. Esta técnica se emplea en otros cuadros de la colección como en el de Mateo.

El dramatismo de este cuadro supera a la mayoría de los otros de la serie. Al parecer es una muestra de influencia de alguna escuela europea, que

responde a un estilo de la época.

Los objetos que reproduce esta obra son: un libro, una sierra y obviamente el vestido. Un paisaje casi sin vegetación, el desierto, y un cielo, y el elemento figurativo principal y único, ya que todo se refiere a éste, San Simón el Zelota, por lo cual el cuadro se hace profundamente humano.

Tenemos suficiente observación para llegar a definir la obra, que será un acercamiento a un análisis total. El cuadro se puede determinar como una imagen: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica, es más aislada-fija que las otras definiciones. El formato del cuadro es de ratio corto, el cual condiciona el resultado visual de la composición, muy apropiado para los temas que se quieren describir. Toda la escena está en tensión y el recorrido de la vista se ve obligado a pasar por un ritmo muy propio del sugerido anteriormente cuando nos referimos a la dirección y el ritmo que marca la hoja de la sierra. Todo lo que vemos está dentro de un espacio cerrado y permanente, por lo cual las relaciones plásticas están dentro del cuadro. Algo más que vemos en esta obra es que los elementos morfológicos se han organizado de tal manera que unos dependen de otros. Lo más fuerte para asegurarnos que estamos ante una imagen aislada es la simultaneidad de la obra, todo está dado en una abstracción de un hecho real.

El atributo es bastante grande y llamativo, dentro de la composición sirve de tensor, sin él la figura del apóstol se caería de espaldas, es una fuerza que "jala" la monumentalidad del Zelota y lo fija en la tierra. La sierra viene a ser el elemento central y de importancia ya que pone el equilibrio a la composición, con su línea de gran tamaño, oblicua, crea la oblicuidad y es el agente plástico que activa en mayor grado la tensión, es elemento de la estructura temporal. Toda la imagen del Cananeo está construida por elementos que se integran y relacionan para formar una estructura espacial. La diversidad de líneas del manto, de las tonalidades, de las huellas de las pinceladas en las texturas del cielo, piso, paños hacen una síntesis en la estructura espacial. La tridimensionalidad, la organización y la perspectiva (constatan del todo, lo observado) dan manifiesto del orden visual y orden icónico.

La obra en conjunto muestra un interés por describir la vida de San Simón en una escena. Lo que se conoce, y lo que interpretó José de Valladares, de la información propia, está expresado en este cuadro. Un hombre de nervios y temple de acero, un celoso de la ley de Dios que lleva consigo y asida fuertemente a su cuerpo. Un movimiento de su cabeza, muestra una ternura en un hombre fiero. Se logra que el cuadro sea una enseñanza.

14. MAGDALENA.

Su nombre es María y su sobrenombre es Magdalena, en latín se escribe de la misma manera que en castellano. Por el sobrenombre se puede deducir que era natural de Magdala, lugar cercano a la actual aldea de El-Megdel, en la orilla occidental del lago Genesaret.

En el gótico se le representa desnuda cubierta de pelo o que la cubre su cabellera. En la Edad Media casi siempre con vasija conteniendo unguento; después como eremita penitente de pelo suelto, parecido al gótico. También con ricos vestidos, muy ostentosos, en el Renacimiento en adelante. Sus atributos: un frasco, tarro, vaso de perfumes o unguento. En algunos casos, la calavera y el crucifijo, en sus manos un salterio o rosario para recordar sus últimos días penitentes según la leyenda. Corona de espinas con clavos en la mano y otros objetos para los que siguen la tradición según la cual vivió una vida penitente al final de su vida¹²³.

En el evangelio se relata que Jesucristo expulsó de ella siete demonios; se le ve con otras mujeres al pie de la Cruz, y es la que da el aviso que el cuerpo de Jesús ha desaparecido de la tumba. El evangelista San Juan nos relata la aparición de Jesús por primera vez a Magdalena.

En el Nuevo Testamento, hay tres personajes que se pueden confundir entre ellas: María de Betanía, hermana de Lazaro; y con la "pecadora" anónima de Lucas (Lc 7,36-50); y nuestra Magdalena. Ya en el tiempo de Gregorio Magno y hasta el siglo XVI identificaron a estos tres personajes en una sola. Ahora con los análisis recientes se concluye que se trata de tres personajes diferentes.

María Magdalena es una de las mujeres que por voluntad propia acompañaba y servía a Jesús.

Análisis del Cuadro.

En esta obra de arte la imagen es analógica, ya que la forma que vemos corresponde, conceptualmente, a la imagen que el pintor ha interpretado de su información. En el lienzo tenemos unidos indisolublemente la forma y el concepto visual, de María Magdalena; se puede decir que la imagen que vemos, que nos impresiona, sustituye a la realidad, de lo que se conoce de Magdalena.

La vivacidad patente en esta obra, el movimiento en los paños con el movimiento de los cúmulos que se forman en el cielo, con las montañas que corren en diagonal, la vegetación, los planos de base, todo hace de la escena una representación agitada. El dominio del dibujo se ve en el escorzo de la

¹²³ . Ferrando. Op.cit. pág. 188.

mano, la posición de los pies, y en la caracterización del personaje.

Valladares sabe que usando una representación espacial-fija en tercera dimensión y recurriendo a la abstracción del tiempo, del momento, de un instante de la vida de María; logra su cometido. La mirada, el movimiento de los brazos, de los paños etc. participan de la estructura temporal, pero sometida al espacio creado por el pintor. Nuestra observación se agudiza para descubrir, los elementos morfológicos de la obra: los plegados de los paños se presentan en superficies curvas y formando estrías curvas en la parte de paño que toda el suelo. Estos en movimientos ascendentes, que dejan marcadas las líneas de dirección que nos llevan al punto de interés; la mirada de Magdalena. El primerísimo plano de los pies descalzos tiene el cometido de poner en actitud de inferioridad de acatamiento y respeto. La mano derecha muy bien dibujada, en muestra de súplica, tiene una dirección hacia la tierra en que realmente aun estamos. La ropa que viste a María es una vestimenta de sobrio talar, tiene una textura tal que define con toda claridad la clase de tela. El vestido deja adivinar el cuerpo que se oculta bajo las superficies curvas, con amplias líneas. La textura con que se han trabajado los fondos, es natural-perceptiva, las nubes en cúmulos atormentados, no dejan pasar ninguna claridad, están sobre un fondo verde con grises en contraste con las cordillera blanca con sombras grises; tenemos como siempre la vegetación blanca, muy propio de Valladares. En cuanto el encarnado está trabajado a base de delicadas tonalidades del rosa y tiene una textura táctil que afecta a la vista, destaca en todo el cuadro, una piel fina, clara y suave. La tierra, en un ocre con sombras de verde petróleo, limitada por un follaje que por su silueta se define en un verde fuerte y oscuro. El piso y la vegetación dan marco, para destacar, los pies de María. La camisa de color bermellón claro con sus respectivos grises, cubre a Magdalena un manto color siena claro con sus sombras en ocres oscuros o bien puede ser con el negro.

El rostro, bellísimo, de frente al pueblo con una delicada elevación hacia el cielo tiene como base un natural cuello y el atributo el copón como en espera de ofrecerlo, asido con una mano delicada de una persona elegante que ha procurado su cuidado.

La pintura es una obra que se interesa por la representación de un personaje, aquí le ha tocado a María Magdalena; por lo tanto el único repertorio de elementos figurativos se centran en un ser humano.

El lienzo de María es una representación de una imagen Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica, en lo que se destaca más es en su carácter de "fija" en la estructura espacial; y "aislada" en lo temporal. La tercera dimensión está trabajada por contrastes de luces y por la proporción. La dinamicidad lograda por la tensión y el ritmo, la tensión está creada por orientaciones oblicuas: cordilleras, vegetación, los paños, y por todas las formas que llenan el cuadro de líneas que forman los pliegues de los vestido, los escorzos de la

figura, el movimiento de las nubes.

El espacio, propio de esta obra, es lo fundamental; para éste se escogió un formato de ratio corto, es un espacio cerrado; aunque algunos puntos de fuga salen del cuadro, todas las relaciones plásticas se dan dentro del cuadro. La acción del acto teatral se realiza en un espacio cerrado. Valladares nos describe, nos expresa el instante en que, María Magdalena, queda extasiada ante un hecho puntual, el artista ha logrado abstraer un hecho real en su pintura. Este hecho temporal está sometido, necesita del espacio para describir lo que nos quiere decir: José de Valladares. Quiere que nos recreemos en su obra, nos sumerge en una atmósfera creada por elementos estables que se relacionan entre sí en una sintaxis .

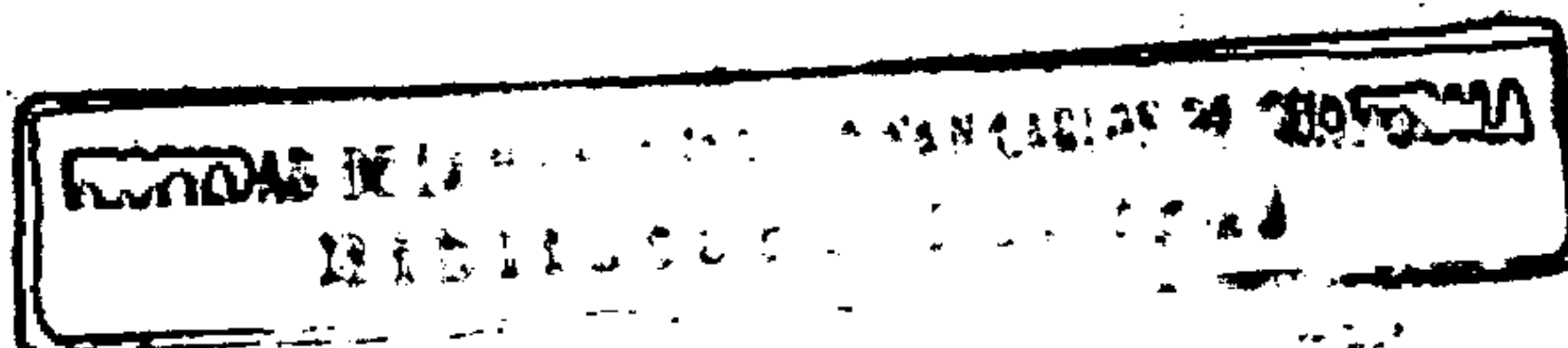
La imagen se encuentra algo inclinada; lleva parte de su peso, al lado izquierdo del cuadro. La mano derecha extendida y todo el miembro inferior derecho (pierna y pie), los elementos que equilibran el peso mayor. El trozo de paño (capa) en el suelo, en el ángulo bajo izquierdo, da una dirección a seguir por los mismos pliegues de la capa hacia la parte superior del margen derecho del cuadro, esto hace en la composición, que el peso de la base del cuadro se aligere.

Tomando de nuevo el aspecto cromático para referirnos al aspecto espacial, vemos el piso en primer plano, que comienza con un ocre claro, se va del claro a un oscuro, subiendo, para encontrarse con un cerco de maleza en verdes oscuros, la vegetación se dibuja sobre un color tierra claro, en contraste, éste termina en las faldas de la sierra blanca o nevada, con tonalidades en un verde muy débil, este ritmo cromático crea una profundidad perfecta al cuadro. El cielo marcado por el horizonte, comienza en un ocre claro del mismo tono que el piso que marca el comienzo de la montaña, se sigue ascendiendo por la bóveda celeste y nos encontramos con las nubes y reflejos, no muy claros, todo en una agitación. Los cúmulos, formando formas elípticas para darle marco al rostro de Magdalena. Todo guarda una unidad armónica. La figura hecha para la escenografía y el teatro sacro, que nos adoctrina con tal ejemplo.

15. MARCOS.

Hay variaciones en el nombre, a veces le llaman: Juan (Act 13,5;13,13), otros, Juan con el apellido Marcos (Act 12,12.25;15,37), y otras veces sólo Marcos (Act 15.39; Col 4,10; Flm 24; 2Tim 4,11; 1Pe 5,13), lo que puede ser es que tenía el nombre hebreo: Juan y luego toma el de Marcus, un nombre latino, que era costumbre de la época.

Se habla de Marcos en el libro de los Hechos, en las epístolas de Pablo y, en la primera carta de Pedro.



Conocemos el nombre de su mamá: María, de la que se dice que tiene alguna comunicación con Pedro.

Pedro, al ser liberado de la prisión en que le tuvo Herodes, "se dirigió a la casa de María, la madre de Juan, apellidado Marcos" (Act 12,12-17). Lo que confirma más el acercamiento de Pedro a la familia de Marcos, es que Pedro convirtió y bautizó a Marcos. Por el Nuevo Testamento (Col 4.10) sabemos que este evangelista era primo de Bernabé, un levita de Chipre que acompaña a Marcos, y a Pedro, de Jerusalén a Antioquía (Act 12,25) y también acompaña a la primera misión de estos apóstoles, función de ayudante.

En el año 52, Marcos se separa de Bernabé y de Pedro en Perge de Panfilia y se regresa a Jerusalén (Act 13.13).

Hay una discusión entre Bernabé y Pedro por causa de Marcos. Bernabé planeó una segunda Misión con Pedro y desea llevar a Marcos, Pablo se opone porque Marcos los abandonó anteriormente en pleno trabajo. No se pusieron de acuerdo y se separaron Bernabé y Pablo, Bernabé se fue con Marcos a Chipre y Pablo se hace acompañar por Silas en el recorrido de Siria y Cilicia.

En el año 62 ó 63 se nos dice (Col 4,10 y Flm 24) que Marcos y Pablo se encuentran encarcelados en Roma. Por estos mismos años Marcos está en Efeso ya que Pablo le escribe a Timoteo para que traiga consigo a Marcos para que lo ayude en su campaña.

Pedro le llama a Marcos "mi hijo" ya que Marcos interpreta a Pedro. Es muy probable que Marcos en su segunda etapa de su vida acompañará a Pedro donde copia mucho de Pedro para su evangelio.

La tradición dice que Marcos es el fundador de la Iglesia de Alejandría, no hay pruebas y por lo cual queda como tradición.

Muere mártir según una crónica que abarca desde Adán hasta el año 629 sólo es confiable el último decenio. Sus restos son trasladados de Alejandría a Venecia entre los años 813-820.

El atributo que lo distingue como evangelista es el león alado. Como patrón de zapateros lleva en algunos casos objetos de esta profesión. El león simboliza con su fuerza el poder, el dominio, la monarquía y la majestad. Los artistas no se interesan por la representación exacta de la forma, sino en acentuar la expresión de la fuerza y la fiereza.¹²⁴

Análisis del cuadro.

Lo primero que se ve en este cuadro, una parte de un "animal", una roca que sirve de escritorio, un libro abierto listo a ser escrito por un personaje, de complexión física no muy fuerte, que compite con la roca. De pisada firme que se "enfrenta" al animal mitológico. Todo está en competencia: ejerce fuerzas el claro o fondo, que es el cielo en el poco espacio que ocupa. Es importante, imprescindible en esta organización la montaña, prolongación de la roca, termina con una escasa vegetación, y participa restando altura y talla del hombre. La organización de las fuerzas se consigue armoniosamente sopesando las grandes masas, por medio de degradaciones de tonalidades y subordinando los blancos. Lo que se logra con este proceder es un armonioso conjunto.

En la obra se experimenta la intención del autor, que tuvo que hacer previamente un proyecto; dispuso, todo, basándose en técnicas apropiadas para reunir en orden lógico lo que debería participar en el cuadro para que el espectador lo "leyera", lo observara obedeciendo la intencionalidad del creador (un ejemplo lo tenemos en las esquinas, primero la izquierda del pie del cuadro; hay un inicio oscuro que lo lleva a otro casi de mismo tono, la esquina derecha, el animal y de aquí al manto).

El tema del cuadro es mostrarnos al evangelista Marcos. Para lo cual el pintor ha tenido que informarse sobre éste, ya que conquista por la personalidad, del Misionero, plasmada en su obra. En esto está el interés de hacer el cuadro con la intención: de enseñar, catequizar, evangelizar, etc., al espectador. No solamente lograr un dominio de la técnica, también el de ponerle un sello propio. Teniendo en cuenta la forma en que se ha dispuesto los elementos del cuadro la composición, que nos da, es asimétrica. El eje vertical corta la escena en dos zonas, esta línea pasa por la punta de la pluma. La zona donde está el cuerpo del apóstol es sopesado por el peso de la roca y los elementos que la acompañan. Aquí el equilibrio se logra por la "ley de la romana". El área de masas oscuras se ven sopesadas por zonas claras (el primer plano en contraste con los fondos y la luz que ilumina al personaje), la relación se equilibra cromáticamente. Con tal equilibrio se logra vigoroso impacto y sorprende con su variedad visible.

La composición de la obra es ejecutada por medio de normas generales y específicas, se descubre esto; en la disposición ponderada de los elementos plásticos, en la funcionalidad estética de la obra, en la organización de energías y fuerzas de la representación. Técnicamente se logra, por las leyes de la unidad y del ritmo, y de la composición. La regla de la unidad participa como factor primordial, ya que se ve en la escena un orden compositivo en la variedad de elementos que participan: libro, pluma, animal-símbolo, personaje, etc. Sin haber tenido presente una norma de unidad no se podría haber llegado a la estabilidad

de la compostura del evangelista Marcos.

La pintura, claramente, está lograda en lo que trata del movimiento, aquí el conocimiento, consciente o inconsciente, de la ley del ritmo está presente: hay un espacio en el que se disponen los valores visuales. Una sucesión ordenada de movimiento comienza en una zona pequeña, oscura, en una esquina de la base del cuadro, crece en tamaño tonal en el animal, creando un desplazamiento (energético) por el pie del apóstol y se sigue por las líneas que hacen los pliegues del paño y se interrumpe esta "lectura" en el manto marcando un desvío hacia el libro. Esto y más nos da para interpretar lógicamente la obra y llegar a decir que hay un orden en el movimiento. Si nos preocupamos por saber si el ritmo es constante, simple o compuesto, podemos deducir que hay de los tres: la roca no se mueve, el personaje está en una instantánea, el animal lo mismo, pero los juegos de tonalidades y los movimientos de las líneas crean una energía y gracia en el movimiento de la ascensión.

Las tensiones que se crean dentro de la obra son medio para implantar las leyes generales de la estructura. Por ejemplo en el contraste de la movilidad de las líneas del vestido con la inmovilidad de las rocas hay tensión. El resalte o predominio de lo estático equilibra la monotonía dando elegancia y evitando el desorden. La intensidad de los tonos genera dinamismo regulado por el ritmo.

Hay un recurso para identificar al personaje el "animal-león", que al verlo participa en un a forma casi no muy definida en cuanto a su figura y su color.

El formato de todos los cuadros del apostolado es de "ratio corto", propio para las imágenes fijas-aisladas.

El propósito, que debe cumplir el cuadro de Marcos es el de expresar, recrear, interpretar y el de describir una atmósfera creada por elementos estables en un espacio cerrado. Para esta intención el formato elegido, es el apropiado. Las imágenes fijas tienen una estructura espacial formada por un espacio único, permanente y cerrado. Dentro de este espacio es donde se dan todas las relaciones plásticas de la obra. En el espacio de las imágenes aisladas, los elementos espaciales (líneas, puntos, formas, etc.) están organizados unos en función de los otros. En esta representación se opta por la abstracción del tiempo real. Se puede decir que todos los hechos y acciones de la escena se dan simultáneamente, en este tipo de espacio, no trascienden fuera de los límites del escenario único. Por lo cual la estructura temporal depende de la espacial. La simultaneidad temporal en nuestra obra cuenta con los elementos dinámicos, tensión y ritmo.

16. MARÍA MADRE DE DIOS

Comencemos por el nombre: El nombre es María, de origen hebreo miryam y en arameo se le llama maryam en latín María en griego se traspuso en Marian¹²⁵.

En el Antiguo Testamento este nombre lo lleva la hermana de Moisés y en la época neotestamentaria es muy frecuente. Poco sostenible son los nombres "Stella Maris" (Estrella del Mar) y el de María, "Señora", del egipcio¹²⁶.

Hay varias significaciones: "rebelde" puede ser alusión a la rebelión de María, la hermana de Moisés. Puede venir de la palabra egipcia mryt + yam, "amada de Yahweh", por los estudios los estudios que se han hecho sobre este nombre, se acerca ha ser cierto. En escritos muy antiguos se encuentran los significados de: Exaltada, Sublime, Eminente, y Augusta, son resultados de investigaciones hechas en el hebreo, fenicio y en escritos árabes. Después en el siglo I el nombre María, es mucho más común que en fechas anteriores¹²⁷.

El evangelista S. Lucas la cita en una frase corta: "María habitaba en Nazaret era virgen y se había casado con José descendiente de David". (Lc 1.27). Luego nada se habla de su familia ni de su pueblo.

María tiene un ambiente palestino por lo cual se ha de educar según este medio. Por el Nuevo Testamento se deja de entender que estaba enterada del Antiguo Testamento. Por la anunciación en S. Lucas se puede decir que el evangelista quiere expresar el deseo de María de permanecer virgen, pero se desposa. En el mensaje del ángel en el mismo evangelio se entiende que desea esperar a lo que disponga Dios. Por su iniciativa se le considera la primera fiel del Maestro y por el hecho de la Cruz como Madre de los fieles (Jn 19.26-27).

En el contesto de la tradición, la vida de la Madre de Dios se cuenta de la siguiente manera: Su nacimiento puede haber sido en Nazaret, según unos en Jerusalén o en Belén. En lo que se puede estar seguro es que es de la tribu de Judá. Siguiendo la tradición se dice que sus padres se llamaban Joaquín y Ana. Por los escritos apócrifos sabemos que a los tres años fue presentada en el templo. Por las costumbres judías, tenía que casarse con un pariente cercano; la edad de María puedo ser entre 13 a 14 años y San José de 30 años. En el NT tenemos una noticia, que se le comunica a María el nacimiento del Mesías (Lc 2,26-38) y su encarnación. El hecho pudo ser en la ciudad de Galilea (Lc 1,5-25).

¹²⁵ . ENCICLOPEDIA de la Biblia. Op. cit. volm.IV. pág. 1314.

¹²⁶ . Idem.

¹²⁷ . Idem.

Siguiendo lo que nos dice el evangelista Lucas que María visita a su prima Isabel, en las montañas de Juda, y después el evangelista S.Mateo es el que nos completa la narración de la vida de la Madre de Dios en el momento de primeriza, el viaje a Egipto, el retorno a Nazaret y el hecho del templo, que pierden a su hijo ya de 12 años y lo encuentran discutiendo con los doctores de la ley. Hasta aquí se da noticia en los evangelios sobre María y como notamos de la vida de la madre de Dios, en sus últimos años no se sabe nada. Como se ha dicho: es la tradición la que se encarga de decirnos que estuvo en la resurrección y ascensión de su hijo y también, que estuvo en las reuniones de los apóstoles para fundar la Iglesia. Sobre su muerte, pudo ser en Efeso o Jerusalén.

En una de las representaciones, la más antigua que se conoce se encuentra en las catacumbas de Priscila, Roma, es un fresco como del Siglo II. La leyenda lo atribuye al pincel de S.Lucas el evangelista. En el arte bizantino se le representa de medio cuerpo con algunas estrellas sobre el hombro o una crucecita sobre el velo de la frente y suelen representarla con el "Niño en Brazos". Según ha transcurrido la Historia del Arte, la representaciones de la "Augusta" María han aumentado en variedad, forma y estilo, por lo cual no se le puede distinguir un atributo propio destacado, sólo para Ella.

Análisis del cuadro. Estamos ante un producto del arte visual una representación de la Virgen María tema principal y todo lo demás que participa sirve de apoyo para realizar la imagen. Es una obra de arte que nos comunica, nos enseña, nos informa, nos da testimonio de la experiencia del artista con respecto a la vida, al modo de ser del personaje. Es una ilustración que pertenece a la colección del Apostolado. El cuadro está estructurado siguiendo el ingenio del pintor y según una técnica aprendida académicamente. Los criterios de composición, del Maestro, dados a organizar el cuadro siguiendo un proyecto estudiado. Se han agrupado todos los factores que integran la obra; a la Madre de Dios se le ha centrado en medio del espacio total, a esta se le ha subordinado un paisaje como escenografía construida por tres formas. Donde está parada, María, comienza en el pie del cuadro en un tono ocre verdoso y según avanzamos se va convirtiendo en un verde oscuro. El espacio lo limita una línea oblicua. Delimita un espacio desértico como base al nacimiento de una cadena de montañas en grises claros; esta sierra marca el horizonte y da el efecto de profundidad a la representación. El cielo de este paisaje cargado de nubes en cúmulos de colores ocres claros, sobre una base, la bóveda del firmamento, en un verde esmeralda, completan en fondo del cuadro. Todo logra ser un armonioso conjunto, donde prima la simplicidad, con la intención de recurrir a la economía de elementos iconográficos.

Lo característico o en lo que se destaca, como lo propio de Valladares, la manera de tratar las telas creando pliegues para que sirvan de guía o señales para llevar la mirada del espectador al punto de interés .

Se entremezclan tensiones o recursos que norman la estructura de la obra como las leyes de la simetría, con las normas de intensidad para lograr que la obra no esté totalmente estática y tenga ritmo (para ejemplo tomamos las telas de nuevo, el color frío casi brillante del manto sobre un granate cálido de la túnica dan un ambiente intenso y la acumulación de pliegues de gran peso sostenidos por la Madona en su delicado brazo, derecho, equilibra todo el manto que cae desde sus hombros hasta el suelo en la parte izquierda). Estos recursos, bien controlados contribuyen a un movimiento armónico concéntrico. Las reglas del interés, la variedad, el resalte, de la subordinación y del contraste son utilizadas para lograr la unidad (observado anteriormente). Valladares ha trabajado este cuadro con un interés de lograr un equilibrio radial dado por la atracción del centro de atención puesto en las manos, el rostro y, el pecho. Los delicadísimos tonos rosas con que se trabaja el encarnado llama la atención también. Así se logra manifestar que se conocen las leyes del lenguaje visual, hay un color y un signo que con comprobada capacidad manifiesta ternura, lo esencial del cuadro.

El formato, el mismo que se usa en toda la colección del Apostolado, es el aureo, de ratio corto propio de las imágenes descriptivas .

Esta imagen se le puede definir como Fija-Aislada, en lo principal, también hemos visto aspectos que dicen de su dinamicidad, ritmo y de su tridimensionalidad (los fondos compuestos). Pero lo que interesa de esta obra es su significación dada por su definición de ser una imagen que su interés es el de describir una cierta atmósfera (de: amor, ternura y, paz) emocional creada por elementos estables (elementos morfológicos: punto, línea, plano, textura, color, forma). Es un hecho de la vida real puesto en escena, sobre un soporte bidimensional, es una abstracción del tiempo. José de Valladares, de un hecho bíblico, hace una representación vivencial de la Madre de Dios.

Aquí los elementos iconográficos (los morfológicos) están organizados unos en función de los otros dándonos las relaciones plásticas, tensiones, contrastes, ritmos etc. Destacamos que estas relaciones plásticas se quedan dentro del cuadro, por lo cual nos confirma que estamos ante un espacio permanente y cerrado. Con los contrastes que se han destacado anteriormente se logran las perspectivas valorativas que ayudan a que sea la imagen estereoscópica, dentro de la estructura espacial de la imagen, que constituye un parámetro de la significación. Si atendemos a la forma o al aspecto visual y sensible del contenido de la representación vemos que estamos ante una representación natural paradigmática que asume el orden visual de la percepción

que tiende a la simplicidad.

Todo lo temporal o la estructura de representación del tiempo real a través de la Virgen María, se somete a la estructura espacial en una simultaneidad, este hecho se fomenta con los elementos dinámicos de la imagen.

La forma, en que está estructurado el cuadro, sigue una finalidad, la de enseñar como lo hemos dicho anteriormente. Una ilustración descriptiva, una forma de hacer "propaganda", catequesis, para lo cual el pintor ha puesto a María en un escorzo de movimiento delicado.

Se puede decir que la composición es asimétrica ya que el orden visual nos exige compensar los pesos por la "Ley de la romana" y así logramos armonía, interés, variedad, quietud, acogida y lo más importante de la composición la simplicidad. Esta composición se equilibra por la relación de cada uno de los elementos plásticos (unidad, ritmo, tensión, etc.) que se unifican en un todo y para esta imagen el ritmo implica un orden que da significación al cuadro.

En el cuadro tenemos campos algo desiertos, montañas blancas, nubes ocres, todos estos formando un paisaje simple y en él un personaje con abundante ropaje, algo agitado contrapuesto a la quietud de su pose, hay más detalles, toda una variedad que se logra integrar en una unidad. El movimiento de los pliegues del paño dan líneas: curvas, rectas, verticales, oblicuas y las líneas que forman el paisaje, todas en movimiento y estás siguiendo un orden para lograr el ritmo. El ritmo es compuesto en movimientos constantes, un ejemplo las nubes formadas por remolinos de curvas para formar los cúmulos, este cielo se parece a los paisajes, holandeses, de los pintores del siglo XVII.

Todos los elementos de representación en una primera sintaxis y la opción de representación elegida, dan energía de empuje a una segunda concordancia para llegar a una significación plástica puesta en escena.

Una representación de álgida delicadeza, de todos los cuadros de la colección este es el único en que los pies del personaje no participan en el dramatismo de la pintura. En los otros cuadros los pies son un punto de atracción en el que se concentra gran parte de la expresividad, en éste se traslada el foco que se forma entre las manos y el rostro, un gran punto, donde las manos, dos aves que guardan un tesoro, un corazón que formó al Hijo de Dios. El rostro que expresa ternura suavidad y dulzura nos participa el amor que encierra en él. Los planos, la textura, el movimiento, de los paños, la tensión y el ritmo que grafican lo temporal en el espacio dan una relación íntima con las estructura de la imagen.

Es un personaje que manifiesta mucha paz, reposo, quietud lograda por la estructura de la composición. La belleza del rostro de Santa María es muy bueno, se puede poner dentro de una calidad comparable a la de los grandes

maestros de la Historia del Arte. La escenografía trabajada con planos oblicuos le dan un gran dinamismo y orientación que se dirige al punto de atracción principal manejado por la compostura de amorosidad que adopta nuestro personaje.

17. JESÚS MESÍAS.

Jesús, es el nombre propio de Cristo o Jesucristo, este nombre aparece en la Biblia seis veces para designar a seis personajes distintos. Jesús se escribe en Latín así: Iesus y en Hebreo Yehosua, el significado de Jesús es "Salvador".

Considerando que los datos cronológicos de los evangelios son seguros y exactos y además el orden con que en ellos se narran los sucesos, Jesús tuvo que nacer antes de la muerte de Herodes el grande; éste murió en año 780 de la fundación de Roma y el año 15 del Imperio de Tiberio Cesar.

El evangelista Lucas da un margen amplio para los años en que fue bautizado y con este hecho comienza su vida pública el margen está dentro de los 26-29 años de nuestra era. Dura dos años en su vida pública esto se deduce de la sincronía de los tres evangelios en que aparece Jesús en tres Pascuas distintas. Ahora la fecha de la muerte, los evangelistas coinciden en afirmar que el Mesías murió el viernes de la semana de Pascua en el año 783 de la fundación de Roma, puede ser entre los años 27 a 33 de nuestra era, esto lo determinan por medio de datos astronómicos.

Jesucristo Hombre, en la historia aparece más como hombre que como Dios, en la actualidad por la creencia y por lo cultural el fenómeno es al revés; se esconde su humanidad. Para Pablo Cristo fue en todo semejante e idéntico a sus semejantes, los hombres. Juan lo confirma más claramente en una frase "...El verbo se hizo carne..." (Jn 1.14).

Jesús nace en Belén de Juda, vive unos treinta años en Nazareth, como artesano. A los treinta años deja su retiro y baja al río Jordán para que Juan lo bautice. La actividad pública del Mesías se centra en :

- enseñar
- hacer obras en favor de los desplazados
- reunir discípulos,

estas actividades la realiza dentro de tres años aproximadamente.

Análisis del cuadro.

Estamos frente a una obra de arte que nos manifiesta un armonioso conjunto. Tenemos un elemento principal, el personaje que no se puede presentar, en esta colección sin su signo: La Cruz, algo parecida a la que lleva Jesucristo en el cuadro "Jesús, Coronando a San José", de Zurbaran (Museo

Provincial de Bellas Artes, Sevilla); el paisaje de fondo que proyecta la luz, subordinado a un segundo plano, la vegetación sin muchos detalles, mínima y esbozada, un poblado, detrás de éste, se ve una cordillera que surca de lado a lado, horizontalmente, formando una línea, a la altura de la cadera del personaje como una pared de montañas azuladas. El tono más oscuro, un ocre tierra, sirve de base, a Jesús.

Hay una muestra ineludible que el Maestro pintor conocía sobre la vida de Jesucristo, ya que para ejecutar esta obra se supone que tuvo que investigar sobre la vida del Mesías y realizar varios proyectos. Algo que nos muestra la intención es la forma lógica de reunir todos los factores que integran el cuadro.

La muestra de las heridas de las manos y del pie, que lleve una cruz, casi sostenida; nos manifiesta que es el Señor resucitado, El del Colegio Apostólico. La técnica con que trabaja la pintura es única, propia de Valladares, de una claridad en sus colores, que no corresponde a su época. La fuerza y tensión, se logran con los contrastes; entre cálidos y fríos en diferentes tonalidades, la túnica en aspectos carminosos frente a los fríos del manto, y éste de frente a la cruz de madera en tonalidades del color de la tierra, en este cuadro y en otros de José de Valladares las nubes se desarrollan con una gran gama del ocre, cálido, y haciendo de fondo un verde. Otro detalle propio de Valladares, como son los anteriores para sus fondos, la vegetación en color blanco, aquí un árbol. Siguiendo en lo del color o técnica de la pintura, todo el cuadro está trabajado a base de veladuras, la luz del cuadro se logra por capas transparentes que se reflejan en los colores opacos del fondo, en la base, que están debajo, esta técnica además de darle luminosidad especial al cuadro, le da profundidad, convirtiendo un espacio bidimensional en la tridimensionalidad, del ilusionismo cromático que nos da las veladuras. La brillantez del ropaje, casi cristalina que aun se conserva después de tantos años y de varias restauraciones, es muy probable que se haya perdido luz en estos cuadros por los motivos anteriormente mencionados. La brillantez del ropaje, rojo de Cristo, rojo se logró con veladuras carmesí sobre el prepintado (claro). Los blancos y grises más fríos se han trabajado enérgicamente sobre una base caliente.

El dibujo se percibe en las amplias zonas de pintura que aplica nuestro artista directamente en el lienzo con diseño tonal que delimita las formas del dibujo.

Se necesita conocer qué normas regularon la estructuración de esta obra, leyes conscientes de espontanea creatividad o regidas por una actitud inconsciente de la originalidad del artista. Nuestro grabador es conocedor de la técnica del aguafuerte y de la punta seca, las que necesitan de una férrea disciplina para dominar la composición, del trazo en las planchas y otras pericias. Valladares tuvo que obedecer las reglas de la composición general y específicas

o llamadas tensiones para hacer esta pintura. La obra muestra una delicadeza en la disposición ponderada y funcionalidad estética de los elementos que participan en la escena mostrada para lograr de dos masas superpesadas, la figura de Cristo y la Cruz, una primera impresión es que flotan, verdaderamente se requiere un dominio de la unidad y el ritmo que están regidos por las leyes generales de la composición. La ley de la unidad está mostrada en el manejo de la variedad de elementos (personaje, cruz, cerros, árboles, etc.) que participan y dan una clara estabilidad. La ley del ritmo la marca primordialmente la verticalidad de la cruz y el contraste del movimiento ordenado de los paños que visten al Nazareno. El ritmo es compuesto o libre se da en un espacio bidimensional, en esta superficie hay verticales fuertes y un conjunto de líneas curvas que ondulan entre el paisaje y entre los pliegues de las telas del manto y de la túnica, insinuando una delicada ascensión.

En las normas específicas o recursos del uso de las tensiones para controlar las leyes generales de la composición, podríamos decir del cuadro del Jesucristo el "Apóstol" y repetirlo, que hay contrastes entre los tonos cálidos y fríos, y entre los juegos de las líneas, y otros, y sumando estas observaciones con las tensiones que se crean de las relaciones entre ellas logramos el interés, que es el cometido de las leyes específicas. Las otras serían la unidad, ya se habló de esto, el resalte logrado con una túnica de tono cálido contrapuesto a otras zonas frías, la subordinación de otros elementos todos estos dentro de las leyes específicas ayudan a lograr la conformación de la obra.

A partir de todas las relaciones que surgen de conexiarse cada uno de los elementos icónicos en una sintaxis conformando estructuras que el pintor va llevando para dar una significación a su escena, a partir de lo dicho anteriormente, la obra se puede definir como: Fija-Estereoscópica-Aislada-Dinámica. De esta definición lo que más se destaca, en la estructura espacial, es lo de "fija" y en la estructura temporal lo de "aislada".

El espacio de esta obra es una superficie bidimensional de forma rectangular que cumple con un formato de ratio corto en el que el pie del cuadro es más corto que los márgenes; es un espacio donde se realizan todas las relaciones; ninguna está fuera de sus límites, se tienen relaciones sugeridas pero siempre dentro del cuadro como el árbol blanco, punto de atracción, como el primer plano del pie derecho, la fuerte luz que ilumina el rostro de Jesucristo, son figuras iconográficas insinuadas presentes en el espacio creado dentro del cuadro. El movimiento es insinuado o dado por efectos de los elementos morfológicos, pero este movimiento permanece dentro de la forma o aspecto visual del cuadro. Para nuestra obra le corresponde ser un espacio óptico ya que restablece la realidad natural en el cuadro, copia la naturaleza, ya que vemos en el fondo unos cerros en tonalidades de verde, un cielo que se levanta en el

horizonte, todo trabajado en texturas con el propósito de crear el efecto estereoscópico. Por lo anterior, la imagen que tenemos no es plana y lo afirma más los claros oscuros con que se trabajan las figuras. La estructura espacial está sobre la estructura temporal. "El Hecho de Jesucristo" resucitado apóstol se nos presenta actuando en la escenografía creada por José, con el propósito de enseñarnos una copia de la vida de Jesucristo. Se han ordenado los escorzos de la figura en una forma descriptiva en la que simultáneamente todos los hechos plásticos se logran. Los factores que favorecen a la temporalidad de esta imagen aislada son: el formato que es de ratio corto, el ritmo, juego de líneas verticales que se contomean, la direcciones que crea la cruz, la pose que adopta Jesús, y otros.

Jesucristo se presenta vivo con las pruebas que pasó por una tortura y muerte. Se nos presenta real, nada sublime ni etéreo todo el personaje está en movimiento, la mano derecha muestra, y saluda, todo en una acción. La trayectoria del brazo que se dirige a completar un saludo con un abrazo, y también como línea de dirección que nos llama a El. Esto se confirma más en la mirada y en el gesto, una expresión que revela el carácter en la fisonomía del rostro que nos está diciendo algo: "...¿ y ahora tú qué?...". La misma inclinación de la cabeza en insinuante manifestación, los labios con la sombra que hay entre ellos parece que los abre para iniciar un diálogo.

La mano izquierda, sostiene la cruz que parece más bien no estar apoyada en el suelo, los dedos de esta mano la rozan suavemente. El madero se equilibra por si mismo y no muestra ser pesado.

La flexión de la pierna, derecha, a la altura de la rodilla pone el pie en un primer plano, éste tiene las falanges algo grandes y muestra la llaga que dejó el clavo. Es la primera entrada del cuadro. La compostura del personaje en un suave movimiento se dirige al espectador. Intencionalidad lograda por el maestro pintor. Todo el conjunto expresa que hay un dominio de la escena. Valladares muestra que es un conocedor del dramatismo.

18. TADEO

Su nombre es hebreo, yehudah, que se toma en su forma griega, Juda, y luego en latín, ludas o Iuda. Su segundo nombre, lo mismo, se le llamó: Lebbeo o Tadeo, que significa "el valeroso"¹²⁸.

Se considera como uno de los "doce", en el NT se le llama "hermano" o mejor dicho pariente de Jesucristo. Es hermano de Santiago el Menor (Mt 13,55;

¹²⁸ . ENCICLOPEDIA de la Biblia. volm. IV. pág. 754.

Mc 6,16; Act 1,13). Se trata de diferenciarlo de Judas Iscariote (Jn 14,22). Se le conoce como "el valeroso" Lebbeo o Tadeo). Lo poco que se conoce de este discípulo del Señor hace que se haya construido muchas leyendas. Según la Iglesia Católica de Roma, Tadeo evangelizó en Mesopotamia y Persia, y fue martirizado. Según la tradición Oriental, fue martirizado en Persia con San Simón. Eusebeo cuenta, como otros, la leyenda de dos nietos de San Judas Tadeo, Zoquerio y Santiago, que tuvieron problemas por su fe a la casa de David, y al ver el emperador que eran unos pobres campesinos se burló de ellos y los dejó libres. Se le considera como patrono de los "casos desesperados".

Análisis del cuadro.

En esta representación la modelización es clara, tenemos una imagen analógica ya que la forma visual y el concepto visual se corresponden. José de Valladares ha logrado tener una información sobre el personaje a representar el concepto que se ha creado lo ha plasmado en el lienzo, en una forma visual. Esto es evidente todo lo que vemos en el cuadro es natural no hay ninguna forma abstracta. Lo representado se puede leer con la percepción visual sin recurrir a conceptos determinados.

Entre los cuadros de la colección son tres los apóstoles que miran de frente, Jesucristo como apóstol, San Pedro y, nuestro San Judas, tiene la mirada que invita al diálogo, muy enigmática, la pose que adopta, no es de reto, no es de exhibición, ni de admiración, es un logro mimético de una persona que se da vuelta y toma atención a la solicitud del observador, la misma insinuación de la mano derecha, es clara en el lenguaje de la gesticulación. La actuación del actor es perfecta, representa una juventud vivaz, chispeante. La escenografía construida apropiadamente para destacar al actor, es de calidad, nubes trabajadas a la "camaiu" del bermellón muy tenue, que dejan ver en el fondo un cielo de color verde claro. Cúmulos agitados y tupidos nacen en un horizonte de cordilleras blancas con sombras transparentes muy claras del verde. Vegetación blanca en las faldas de la faja de montañas, logran la profundidad necesaria. San Judas está de pie sobre una explanada de tierra, descalzo. Un montículo de tierra delimita el espacio entre el infinito y el primer plano, ocupado por una rama de alguna mata, como detalle caprichoso. Todo juega un papel de relación que nos dicen del Tadeo.

El espacio físico del cuadro es el soporte de la representación, tiene una forma rectangular; la base es más corta que el margen por lo cual es un formato de ratio corto, lo que determina la estructura de la imagen descriptiva. Es un espacio morfológico bidimensional, en el que se dan todas las relaciones, donde la acción se manifiesta, la atmósfera creada por el pintor por medios estables, nos recrea con un hecho, con un momento de la vida de "El valeroso". Es una

abstracción del concepto que tiene José de Valladares, de como habría sido Judas.

Hay un punto bastante fuerte de atracción, la mirada del apóstol, no es el único hay otros, la mano extendida punto de entrada, como el pie derecho (algo largo), la mano izquierda que sujeta una escuadra, atributo del apóstol. A simple vista las líneas verticales son la mayoría, observando más detenidamente encontramos una cantidad de líneas oblicuas y horizontales que equilibran la dirección de la verticalidad. La sierra blanca con sombras de verde claro corre de margen a margen haciendo la línea del horizonte, lo mismo sucede con el piso y la vegetación. El ruedo de la camisa hace una línea horizontal. El manto o capa tiene un pliegue recogido sobre los hombros, dibuja líneas oblicuas en la espalda y en el pecho de Iuda. Las verticales las forman los pliegues de los lienzos que caen a plomo por su propio peso. Todas estas líneas delimitan planos que se entrecruzan para dar la profundidad a la representación. Las tonalidades de grises con base de blancos de la túnica, contrastado con las tonalidades calientes de la capa, hacen el conjunto de una composición estereoscópica. La túnica de color frío nos aleja y la capa nos atrae la imagen, buen contraste texturado, ya que la calidad de las telas se diferencian. La cordillera trabajada con una textura óptica crea el mismo fenómeno, se aleja por ser de un color frío tan fuerte como el color tierra de plataforma en que se nos representa a San Judas. Las formas que se crean, los planos, se asemejan a formas triangulares. Dos figuras son las que tiene el cuadro, la figura principal, Tadeo, y el objeto como símbolo, la escuadra, las otras son desapercibidas, la vegetación blanca, la ramita, el montículo, las montañas, el cielo con sus elementos (nubes y luces).

Valladares logra en todo el apostolado que cada uno de sus cuadros presenten su creatividad propia aunque hay una técnica común.

En cuanto al color lo trabaja con pinturas muy diluidas, el carácter del color es más intelectual que emocional, la emoción de la caracterización del personaje, por lo cual el color participa en segundo término. Con respecto al dibujo hay muestra de alarde del dominio, la mano derecha, en su escorzo, nos remonta al cuadro de la María Magdalena y al cuadro de la "muerte de San José, que es una obra destinada a demostrar el dominio de la realización de las manos y los pies. Con respecto al color de las telas no hay otro igual en la colección, semejante en algo a la vestimenta de San Pablo, los tonos de la camisa de Pablo son menos blancos, la capa es de mayor intensidad, en lo bermellón, el color de la camisa de la Madre del niño Jesús en la "Huida a Egipto presenta el tono de la capa de Tadeo. Con cierta salvedad, como lo hemos indicado en lo general, los colores después de los años y las varias intervenciones, para restaurar, estas obras pueden que hayan contribuido a perder el color original. La imagen se

define previamente como fija-aislada. Otras significaciones están dichas en la lectura que hemos hecho anteriormente. El espacio es un espacio permanente y cerrado, todas las relaciones, plásticas se dan en esta dimensión, el hecho temporal se ha valido de esta superficie. Los elementos morfológicos se relacionan dentro, creando texturas, tensiones y ritmos para determinar una significación intencionada, por el autor de la pintura, el de recrear con una imagen aislada, que nos invita a decirle lo que necesitamos, se ofrece de mediador, no hay una actitud de éxtasis, es como en la pintura de Pablo que se pone de cara al publico y en lo particular pide solicitudes

La composición es simétrica y tiene un equilibrio central. Todo esta equilibrado a la vista. Hay firmeza en la fase de Lebbeo, casi una línea insinuada divide la escena en dos partes, del talón del pie adelantado una vertical a los dedos de la mano extendida de ahí a la barbilla, partes que pesan igualmente.

Capítulo III.

CONCLUSIONES.

Al seguir los pasos de Valladares: por su obra, por lo poco que se conoce de su vida y el ambiente en que vivió José de Valladares, me he encontrado con diferentes aspectos que considero que son interesantes y fundamentales.

Sobre la vida de Valladares vemos que realiza su profesión en una ciudad "española" de ultramar. En los primeros años del siglo XVIII está produciendo esto si los cuadros indicados en el inventario de 1705 son de él. (Ver pág. 23). La última obra que se le conoce es de 1773 (ver cuadro de la pág. 28). Por tanto se puede suponer que vivió entre los años 1687-1775, contemporáneo de J.B. Piazzetta. Se puede suponer que existió un contacto cercano entre estos artistas. Es clara la influencia de Piazzetta en Valladares, como queda demostrado. Ahora nos preguntamos: ¿Cómo se puso en contacto nuestro artista con la obra de Piazzetta"?

Es difícil que la obra artística del veneciano se diera a la divulgación antes de su muerte y de ser famoso, ya que murió en el pleno olvido. Además es conocido que Piazzetta era sumamente meticuloso para dar fin a sus obras. Es difícil también admitir que la ciudad de Santiago de los Caballeros fuera una de las preferidas para recibir reproducciones de Juan Bautista, en el siglo XVIII.

¿Cual pudo ser el interés de que reproducciones de la obra de Piazzetta se enviaran tan rápidamente a Santiago de Guatemala y llegase así a ser conocida de José de Valladares?. ¿No sería más fácil suponer que Valladares tuvo contacto con la obra de Piazzetta por que él estuvo en Europa y en su ambiente artístico?. Con esto se hace difícil de aceptar la opinión que Valladares fue discípulo de Merlo. Por otra parte, los argumentos que se han expuestos para probar esta relación maestro-discípulo no son admitidos por todos. (referirse a: "José de Valladares y su obra", pág. 23, y ver el cuadro: Piazzetta-Valladares, pág.28).

Un segundo temas que resumo de todo el estudio del Apostolado, es la técnica con que ha trabajado sus cuadros: Construye zonas sólidas en un solo color, elaboradas con veladuras y pinceladas opacas de color, para producir una gran luminosidad. Tiende al uso de los tonos de grises ya que crea un bosquejo gris en los paisajes, iluminados con el color. En la mayoría de los cuadros resuelve zonas enteras utilizando tonos de un solo color, con este sistema se acerca a la técnica del claroscuro. Su pintura es diáfana, sus colores son muy diluidos y aplicados en varias capas puestas unas encima de otras, sobre fondos oscuros. Con esta manera logra la excelente claridad y brillantez

por las transparencias que forman. Los blancos y grises más fríos los trabaja enérgicamente sobre una base caliente. El dibujo emerge entre amplias zonas de pintura, con el diseño tonal atravesando libremente las zonas. La pincelada de José de Valladares, es suave y larga en la mayorías de sus superficies, en algunas partes cambia a mayor tensión.

El haber hecho un análisis de la lectura de cada uno de los cuadros y llegar a una significación de cada uno. Me dio la posibilidad de conocer con cierta profundidad los aspectos formales de cada una de las pinturas. Los aspectos que he visto los expongo seguidamente tomados de las significaciones:

- a). Que los apóstoles en general toman unas poses de representación teatral.
- b). Lo más evidente es que, todos están descalzos, menos la Virgen María.
- c). Prevalece el naturalismo, el realismo y la mimésis, es una pintura figurativa, en fin todo el apostolado no tiene ninguna de las propiedades sensibles y de relación abstraídas.
- d). Cada escena que vemos en la colección es descriptiva, explica el contenido. La relación de cada una más se debe al concepto o tema, ya que se trata de los apóstoles. Pero cada una de las pinturas tiene su independencia total, esto es que no hay continuación; ninguna nos dice algo de las otras, en conclusión, no hay secuencialidad.
- e). El color en general es claro, predomina el color rosado, en todas sus gamas.
- f). Toda la obra es dinámica.

Considero que este apostolado en todo su conjunto contribuye a la cultura artística de Guatemala, por su calidad de obra plástica, por su mensaje doctrinal, y por que crea una escuela en el arte de la pintura universal, ya que en nuestra América, se da muestra de un seguimiento a un nuevo estilo del barroco. La pintura de Valladares es un valor pedagógico, al servicio de los artista.

Son diez y ocho significaciones de cada una de las descripciones, de todas he mencionado las que más coinciden.

A las conclusiones que llego después del análisis y de lo estudiado son:

- 1.- que la pintura tiene un estilo que la caracteriza como una pintura de carácter barroco (no que está, saliendo de él, ni que está dando nacimiento al neoclasicismo).

2.- toda la colección presenta una unidad persuasiva, es una obra catequética.

3.- en toda la obra nos encontramos con un sistema de representación teatral.

4.- los diez y ocho cuadros presentan, en su ejecución una misma técnica.

5.- el pintor ha usado una misma tela para la mayoría de los cuadros que se le conocen. (ver pág. 30).

Y considero que la conclusión final es:

Todo el Apostolado es de una misma factura (esto que puede ser de un solo pincel o solamente de un taller pero producto de una idea).

BIBLIOGRAFÍA.

AGUDO Freites, Raúl. *Del Realismo Romántico al Realismo Onírico*. Ed. Síntesis Dosmil, Caracas, Venezuela, coedición Ed. Texto Ltda. San José, Costa Rica. 1975.

ANGULO Iñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, T. III. Ed. Salvat Editores, S.A. Madrid, 1950.

ANNIS, Verle L. *La arquitectura de la Antigua Guatemala 1543-1773*. Ed. Universitaria, USAC. Guatemala. 1968.

ARELLANO S.J., Fernando. *Apuntes de Arte Hispanoamericano. Tomo II. (El Barroco)*. (Edición mecanográfica). Ed. Escuela de Letras, Universidad Católica Andrés Bello. Caracas. 1973.

AZCARATE, José María de. *Historia del Arte*. 8a. edc. Eds. y Publicaciones Españolas, S.A. (EPESA). Madrid, 1968.

BARDI, P.M. y Miguel Angel Asturias . *La obra pictórica completa de Velázquez*. 4a. edc. Ed. Noguer, S. A. Barcelona-Madrid. 1977

BASSEGODA Nonell, J. *Atlas de Historia del Arte*. 13a. edc. Ediciones Jover, S.A., Barcelona-España. 1979.

BAYER, Raymundo. *Historia de la Estética*. Ed. Fondo de la Cultura Económica, México. 1965.

BEARDSLEY, Monroe C. y John Hospers. *Estética, Historia y Fundamentos*. 2a. edc. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid. 1978.

BERLIN, Heinrich y Jorge Luján Muñoz. *Los túmulos funerarios en Guatemala*. Ed. Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala. 1982.

BERLIN, Henrich. *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala*. Ed. Ministerio de Educación Pública. Guatemal. 1952.

BERLIN, Heinrich. *Ensayos sobre historia del Arte en Guatemala y México*. Ed. Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemal. 1988.

BERLIN, Heinrich. *Artistas y artesanos Coloniales en Guatemala. En Cuadernos de Antropología*. Instituto de Investigaciones Históricas, No.5. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos págs.5-35, abril-septiembre de 1965.

CARRILLO y Gariel, Abelardo. *Técnica de la Pintura de Nueva España*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1983.

CROCE. Benedetto. *Estética. Como ciencia de la expresión y lingüística general. Parte teórica*. Adiciones Nueva Visión. Buenos Aires-Argentina. 1969.

CHECA Cremades, Fernando. *El Barroco*. Ediciones ISTMO. Madrid, 1989

CHINCHILLA Aguilar, Ernesto. *Historia del Arte en Guatemala, 1524-1962. Arquitectura, pintura, escultura*. Ed. José de Pineda Ibarra. 1963.

DEPARTAMENTO DE ARTE, Facultad de Humanidades de la USAC. *Seminario: El apostolado en la iglesia de Santo Domingo, Guatemala*. Ed. Departamento de Arte, 1991-92.

DIAZ, Victor Miguel. *Las Bellas Artes en Guatemala*. Ed. Diario de Centro América, Tipografía Nacional. Guatemala. 1934.

ESTRADA Monroy, Agustín. *Datos para la historia de la iglesia en Guatemala*. Ed. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala. 1972.

FERRANDO Roig, Pbro, Juan. *Iconografía de los Santos*. Ediciones Omega, S.A. Barcelona-España. 1950.

FISCHER, Ernest. *La Necesidad de Arte*. 3a. edc. Ediciones Península. Barcelona-España. 1974.

FLEMING, *Arte, Música e Ideas*. Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C.V. México. 1971.

FRATI, Tiziana y Xavier de Salas. *La obra pictórica completa de El Greco*. 4ta. edc. Editorial Noguer, S.A. Barcelona-España. 1977.

FUSTER, Joan. *El descrédito de la realidad*. 2a. edc. Ed. Ariel. Barcelona-España. 1975.

GALLO, Antonio. *Escultura colonial en Guatemala. Evolución estilística de los siglos, XVI, XVII, XVIII.* Ediciones de la dirección General de Cultura y Bellas Artes. Guatemala. 1979.

GALLO, Antonio. *Pintura Guatemalteca del Siglo XVIII, José Balladares (ca. 1710-1775).* En revista Cultura de Guatemala. Año II. Vol. III. URL. Guatemala. 1981.

GOBINEAU, José Arturo Conde de. *El Renacimiento.* 2a. edc. Ed. Colección Austral. Buenos Aires-Argentina. 1952.

GONZALEZ Davison, Fernando. *Guatemala, 1500-1970, reflexiones sobre su desarrollo histórico.* Ed. Universitaria, USAC. 1987.

HALE, J.R. *La Europa del Renacimiento.* 4a.edc. Ed. Siglo Veintiuno. México. 1979.

HAUSER, Arnol. *Sociología del Arte.* 2da.edc. Ed. Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid, 1975.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos.* 5ta. edc. Ed. Barral Editores. S.A. Barcelona-España. 1981.

KAVOLIS, Vytautas. *La expresión artística: un estudio sociológico.* Ed. Amorrortu editores, Buenos Aires-Argentina. 1968.

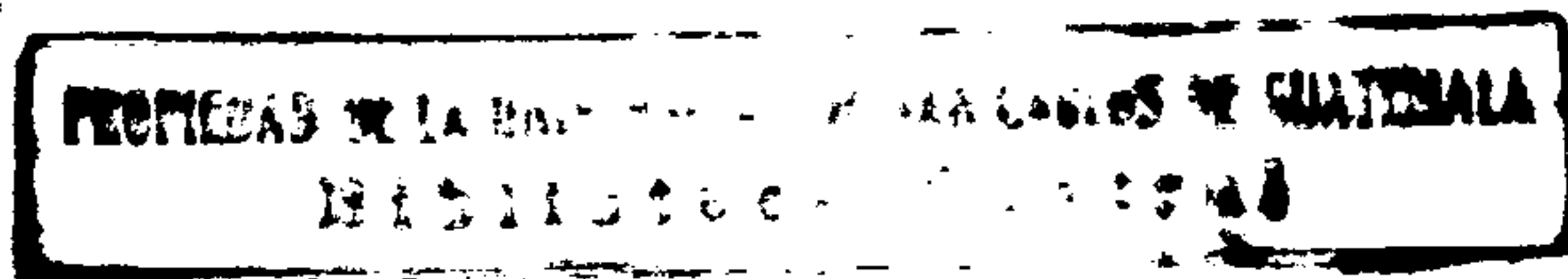
LOGU, Giuseppe de . *Caravaggio.* "Silvana" Editoriale D'Arte-Milano. Italy. 1962.

LUJAN Muñoz, Luis. *La pintura de Cristobal de Villalpando en Guatemala.* Guatemala. Ed. Talleres Gráficos EDITA. 1983.

LUJAN Muñoz, Luis. "Notas sobre la pintura mural en Guatemala en *Revista Antropología e Historia de Guatemala.* Epoca II, No.2 (1980), págs 197-213.

LUJAN Muñoz, Luis. *Síntesis de la arquitectura en Guatemala.* Ed.USAC. Guatemala. 1968.

MARTÍN, Euniciano. *La Composición en Artes Gráficas.* 7a. edc. Ediciones Don Bosco. Barcelona-España. 1974.



MARTINEZ Peláez, Severo. *La Patria del Criollo*. Ed. EDUCA. Costa Rica. 1981.

MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona-Madrid. 1977.

PANTORBA, Bernardino de. *Francisco d Zurbarán*. 2a. edc. Ed. Iberia, S.A. Barcelona-España. 1953.

PARDO, J. Joaquín; Pedro Zamora Castellanos; Luis Luján Muñoz y (Liminar) Francis Gall. *Guía de Antigua Guatemala*. 3er. edc. Ed. José de Pineda Ibarra. Guatemala. 1969.

PINTO Soria, J.C. *El Valle Central de Guatemala (1524-1821). Un análisis acerca del origen histórico-económico del regionalismo en Centroamérica*. Ed. Universitaria. USAC. Guatemala. 1988.

POLO Sifontes, Francis. *Historia de Guatemala. Visión de conjunto de su desarrollo político-cultural*. Ed. EVERGRAFICAS, S.A. Guatemala. 1988.

RODAS E, J. Haroldo. *Pintura y escultura hispánica en Guatemala*. Ed. Dirección General de Investigaciones y la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala. 1992.

RODRIGUEZ Cabal, O.P., Fray Juan. y Fray Luis María Estrada Paetau, O.P. *Historia de la Iglesia Santo Domingo de Guatemala*. Ed. Convento Santo Domingo. Guatemala. 1987.

SALVAT. *Historia del Arte* (La obra de José Pijoan actualizada, en diez volúmenes). Ed. Salvad Editores, S.A. Barcelona-España. 1974.

TAPIE, Victor -Lucien, *El Barroco*. Ed. Universitaria de Buenos Aires-Argentina. 1963.

VILLAFañE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. 2da. edc. Ed. Ediciones Pirámide, S.A. Madrid. 1987.

XIMENEZ, Fray Francisco. *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores. Libro I y II* Ed. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. 1977.

ZAPORTA Pallarés, Fray José. *Historia y vida del convento e iglesia de la Merced en la Antigua Guatemala*. Ed. José de Pineda Ibarra-CENALTEX-Guatemala. 1955.

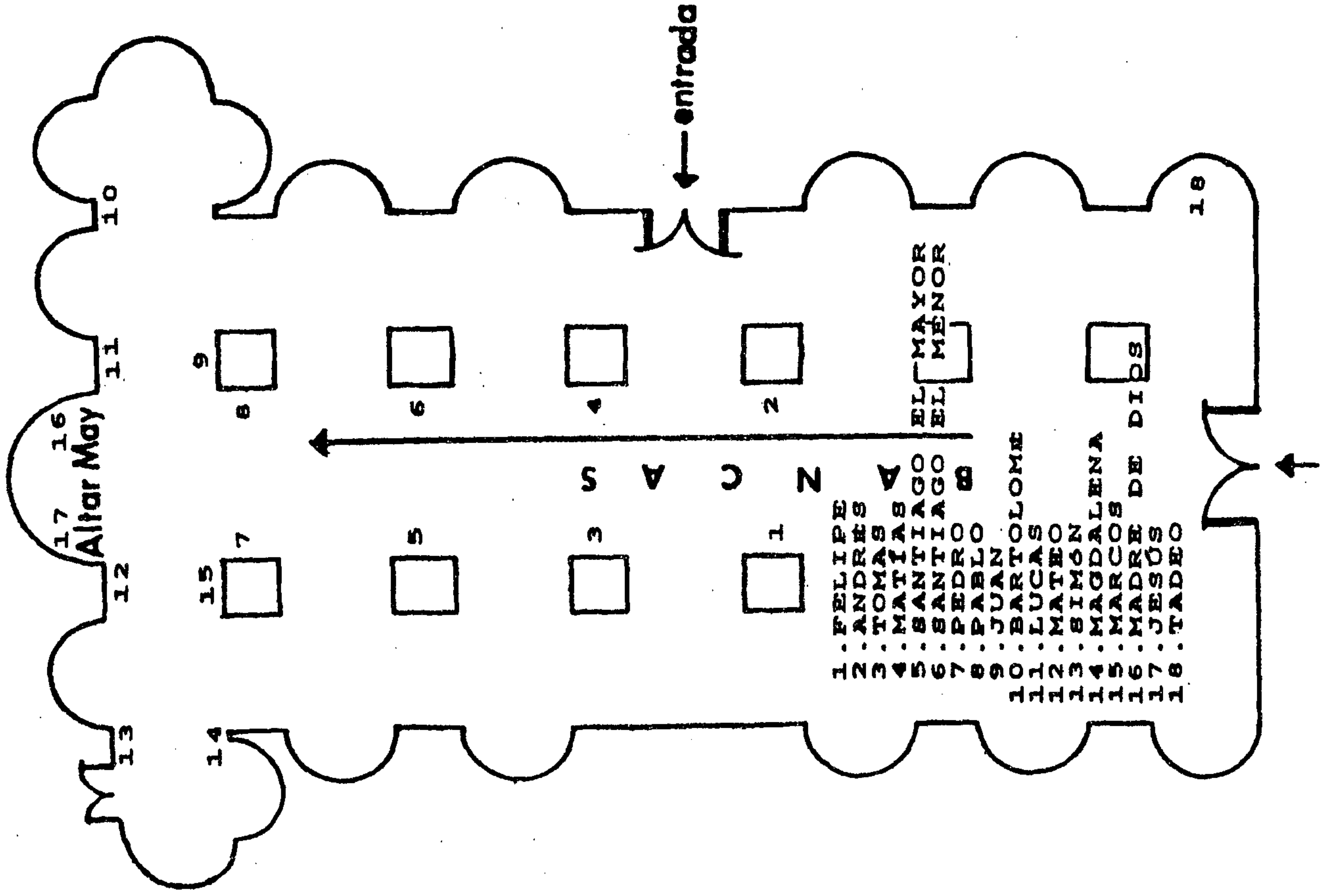
ZAPORTA Pallarés, Fray José. *Vida eclesial en guatemala a fines del siglo XVII (1683-1701)*. Tesis para lincencia en Teología. Universidad Francisco Marroquín. Guatemala. 1983.

ZAVALA, Silvio. *Contribución a la historia de las instituciones coloniales en Guatemala*. Ed. Universitaria, USAC. Guatemala. 1986.

ZUÑIGA, Fray Ignacio . *La Orden de la Merced en Centro América*. Ed. Biblioteca Mercedaria II. Roma. 1989.

c). ILUSTRACIONES

la iglesia de la MERCED



- 1.. FELIPE
- 2.. ANDRES
- 3.. TOMAS
- 4.. MARTIN
- 5.. SANTIAAGO
- 6.. SANTIAAGO
- 7.. SANTIAAGO
- 8.. PAOLO
- 9.. JUAN
- 10.. LOPE
- 11.. LUCAS
- 12.. MATEO
- 13.. SIMON
- 14.. MARCO
- 15.. MARCO
- 16.. MARCO
- 17.. JESUS
- 18.. TADEO

EL MAYOR
EL MENOR

FIRMAS

Joseph de Calladares

FIRMA EN EL DOCUMENTO NOTARIAL

Callad.º fec.º de 1756..
&

FIRMA EN EL CUADRO DE JESUCRISTO

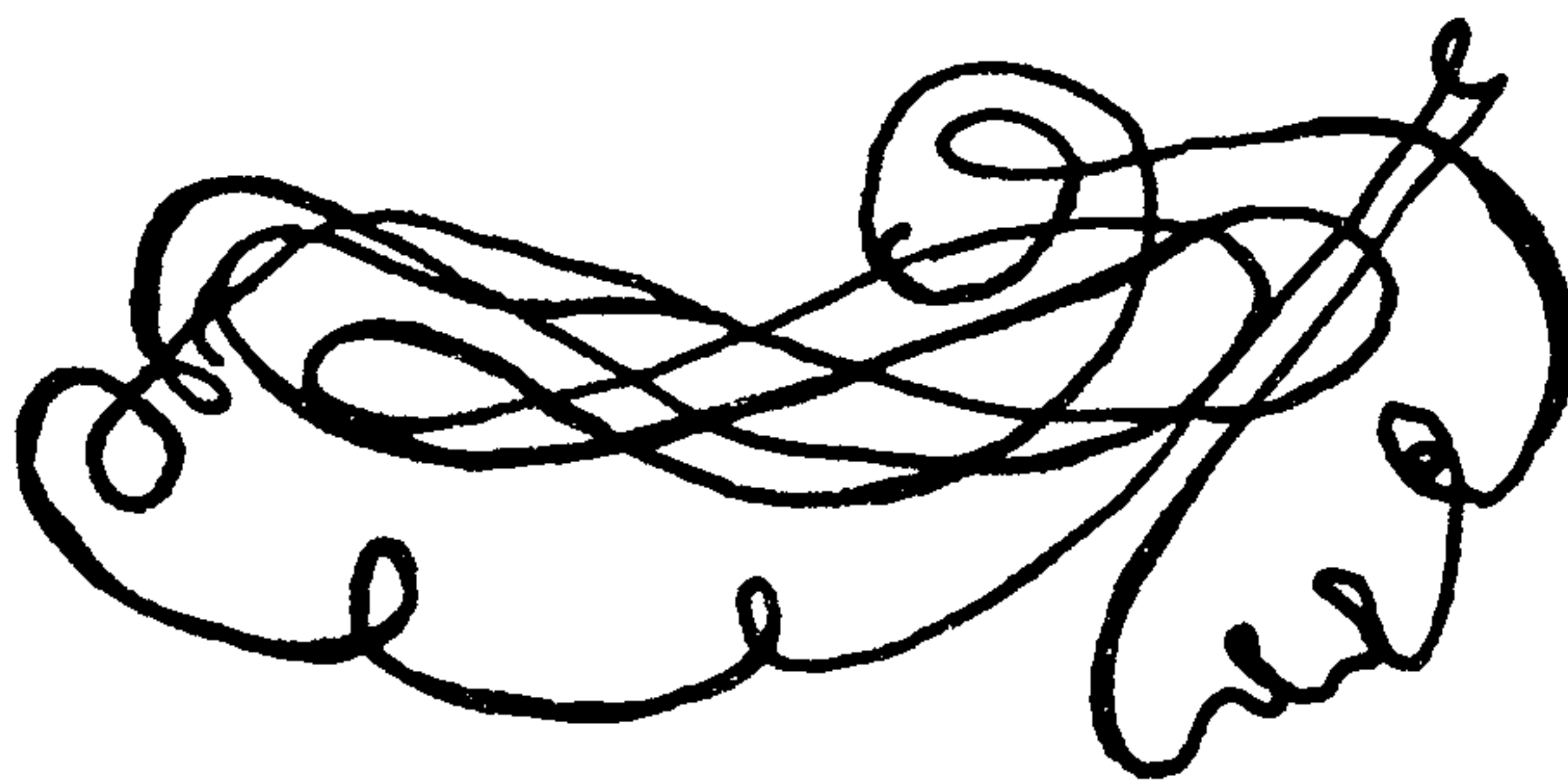
Josephus Balladares fecit anno 1759

FIRMA EN EL CUADRO DE LA APOTEOSIS

Balladares fecit,

FIRMA EN EL CUADRO DE S.P. NEPOMUSENO

FIRMAS

A highly stylized and cursive handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and flourishes.

FIRMA EN EL CUADRO DE Dn. FRAY JUAN BAUTISTA

ALBARES DE TOLEDO (Sacristia de la I. de la
Merced, Nueva Guatemala)

A handwritten signature in black ink, featuring a large initial 'F' followed by several loops and a final flourish that resembles the word 'Palencia'.

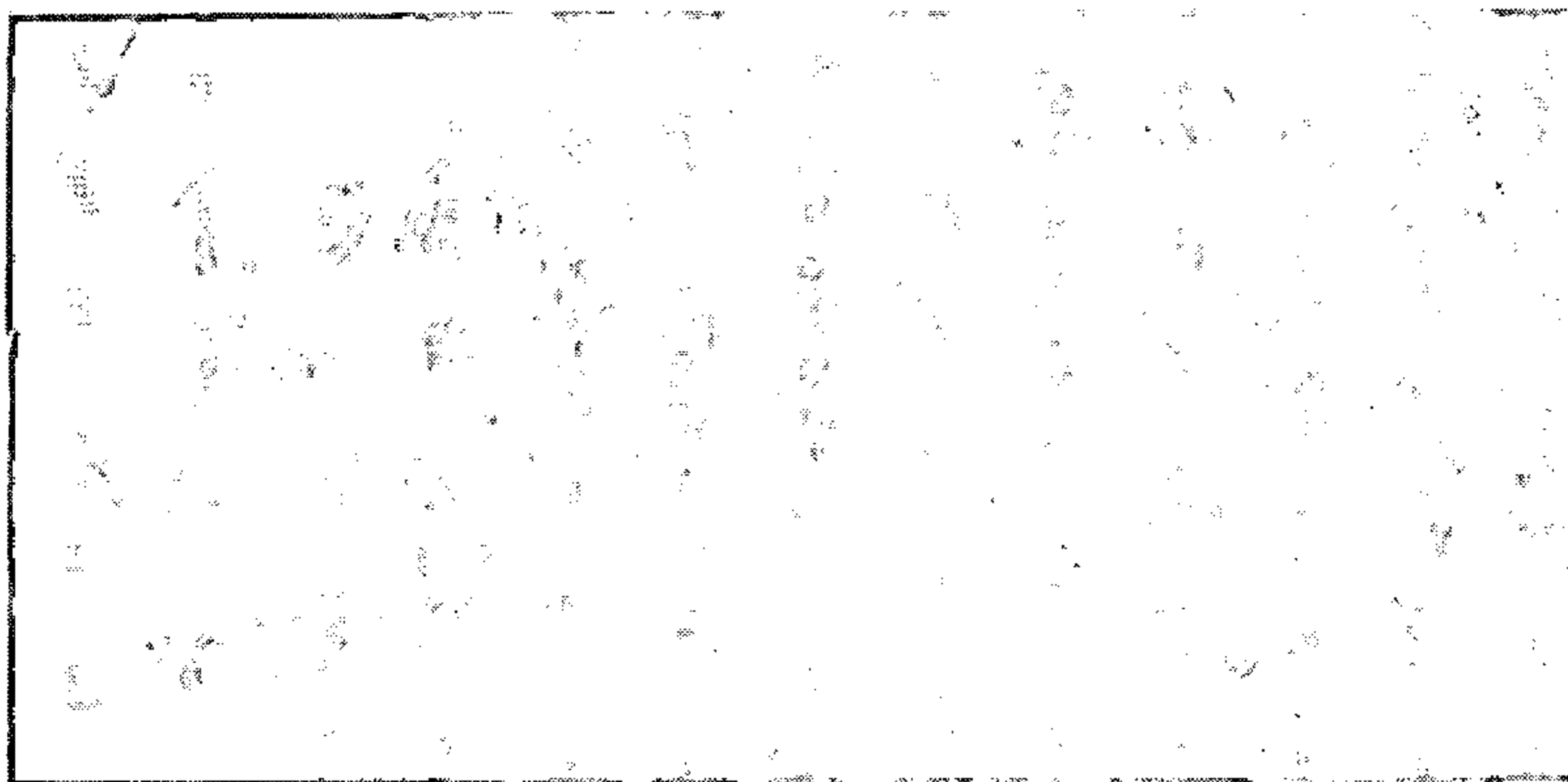
FIRMA EN EL CUADRO DE Dn. FRANCISCO JOSE DE
PALENCIA. (Catedral de Comayagua, Honduras)

പള്ളിപ്പള്ളി 1756
&



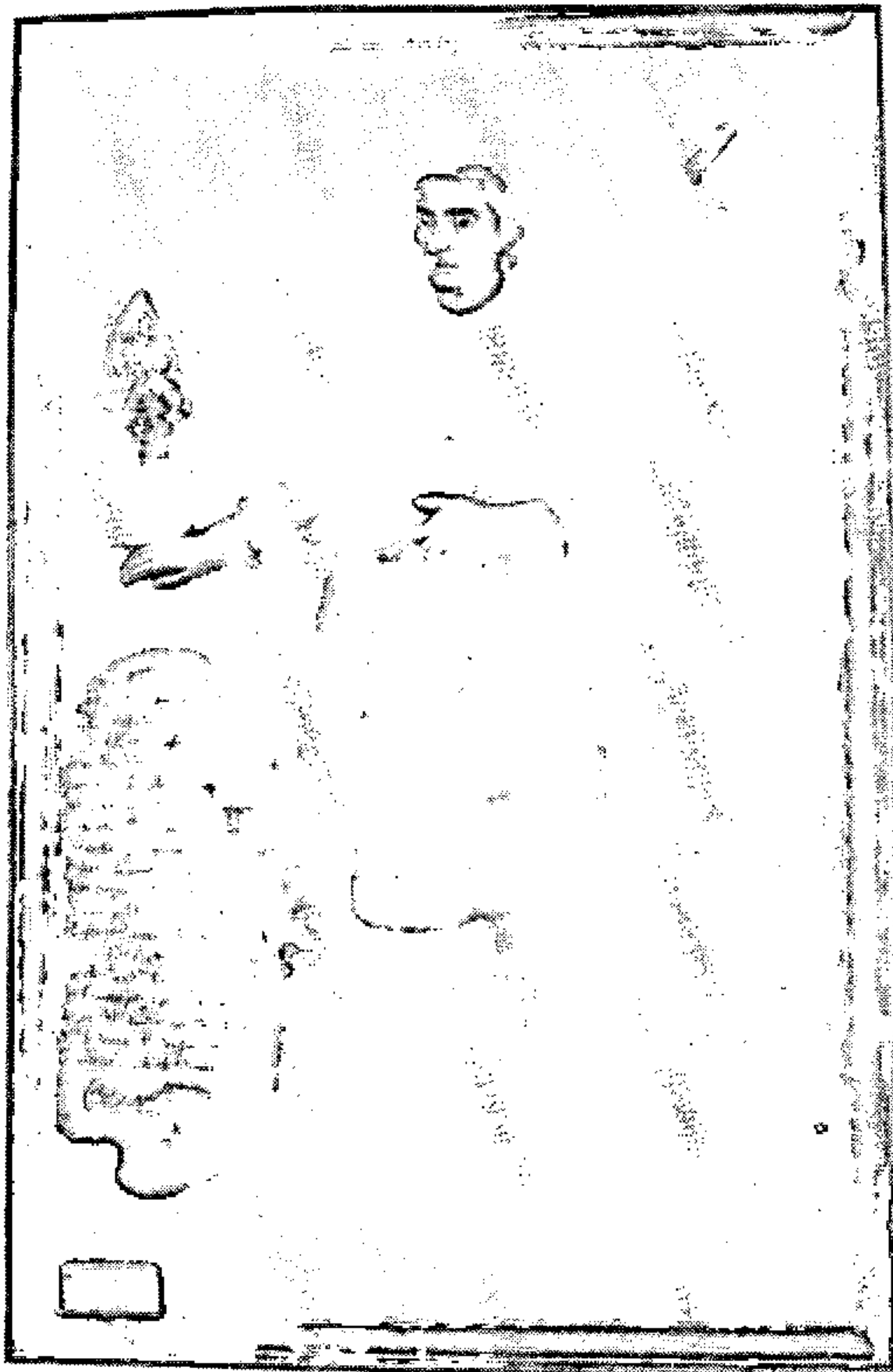
. JESUS .

APOTEOSIS



Josephus Balladanes fecit anno 1759

PALENCIA



*Francisco José de
Callodares*

FIRMA EN EL CUADRO DE Dn. FRANCISCO JOSE DE
PALENCIA. (Catedral de Comayagua, Honduras)

NEPOMUCENO



Palladares Secchi,

FIRMA EN EL CUADRO DE S.P. NEPOMUCENO

WALLADARES

PIAZZETTA



WALLADARES

PIAZZETTA





. FELIPE .



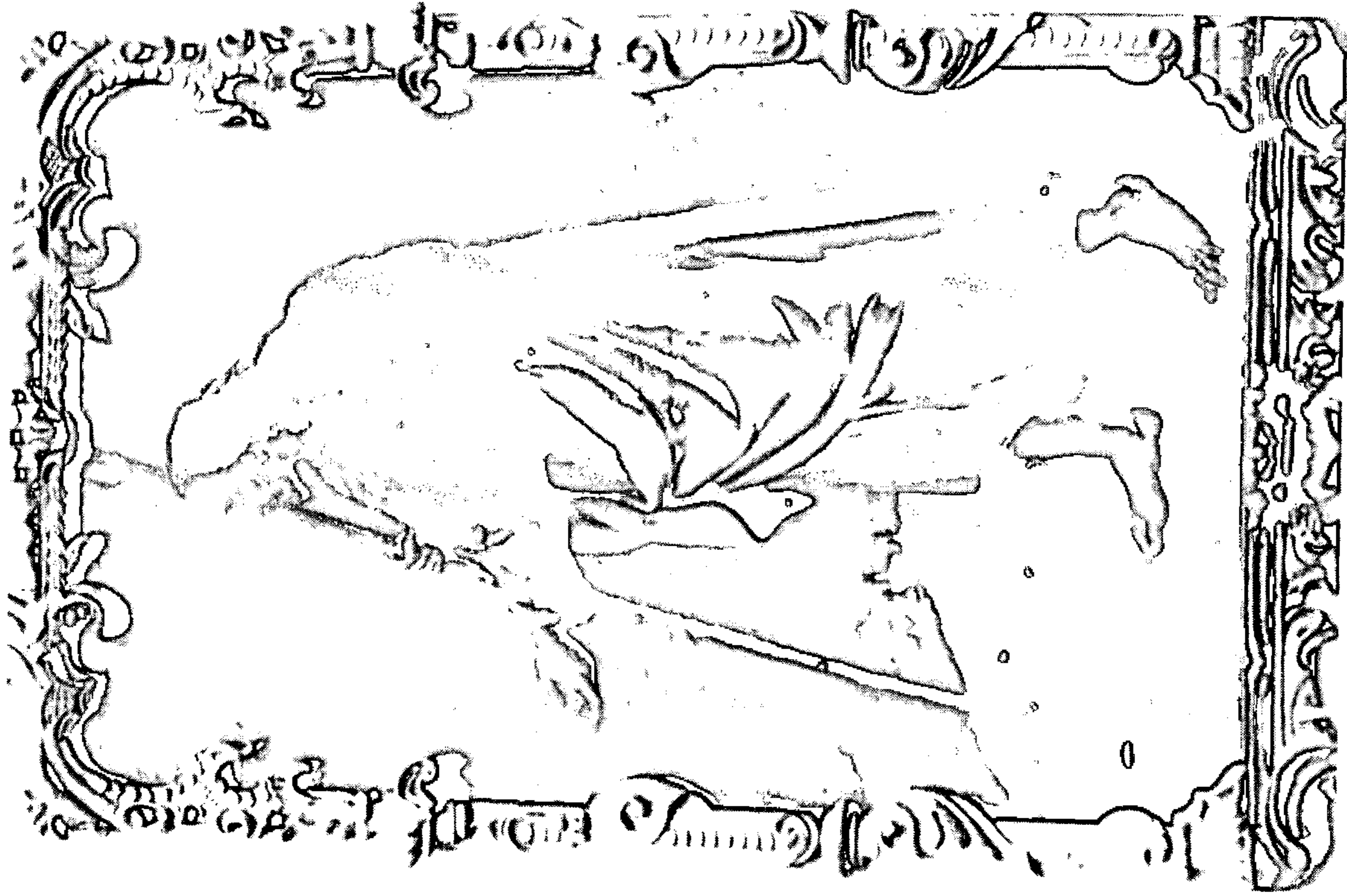
. ANDRÉS



. TOMAS .



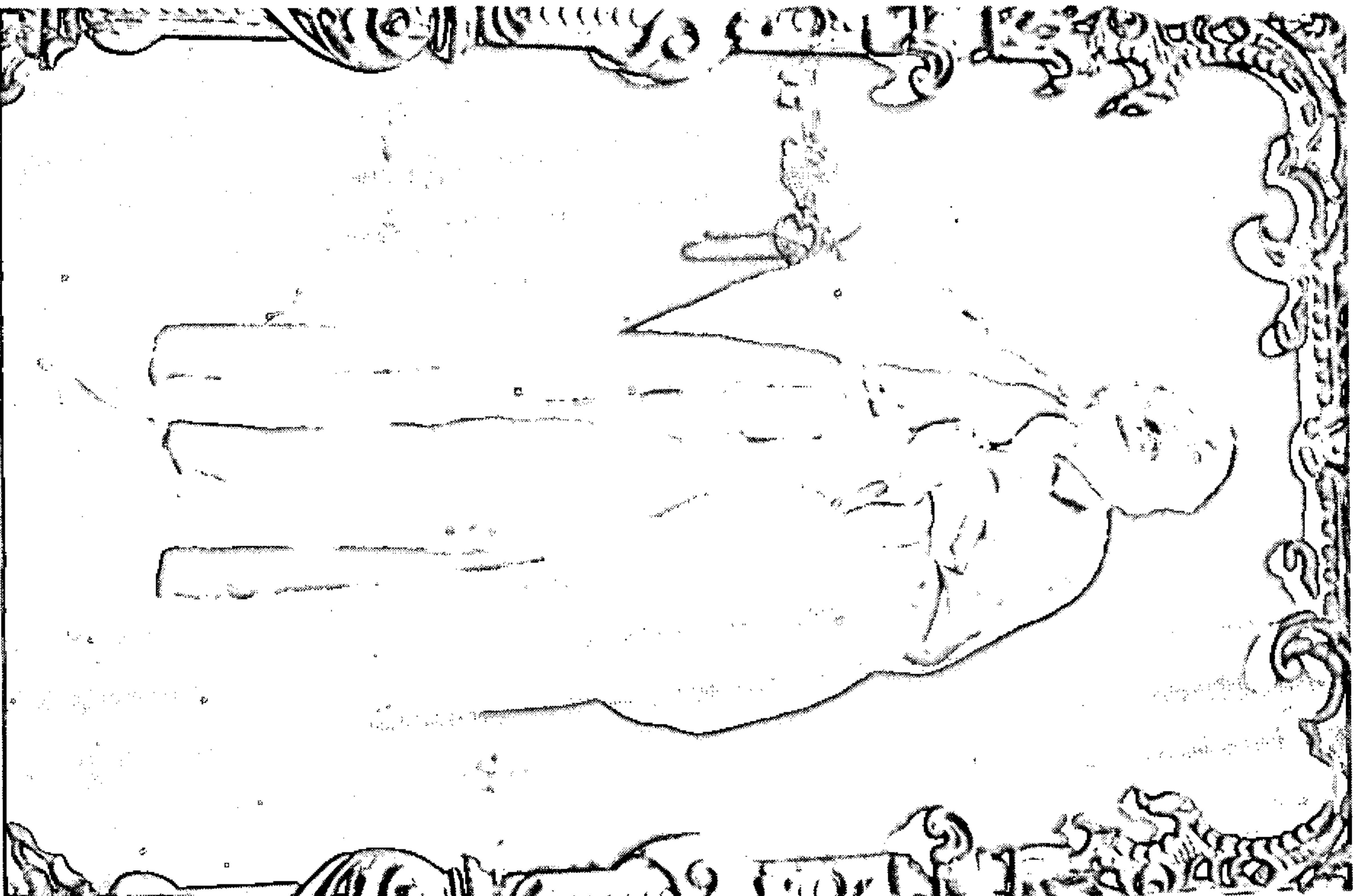
. MATÍAS .



. SANTIAGO EL MAYOR .

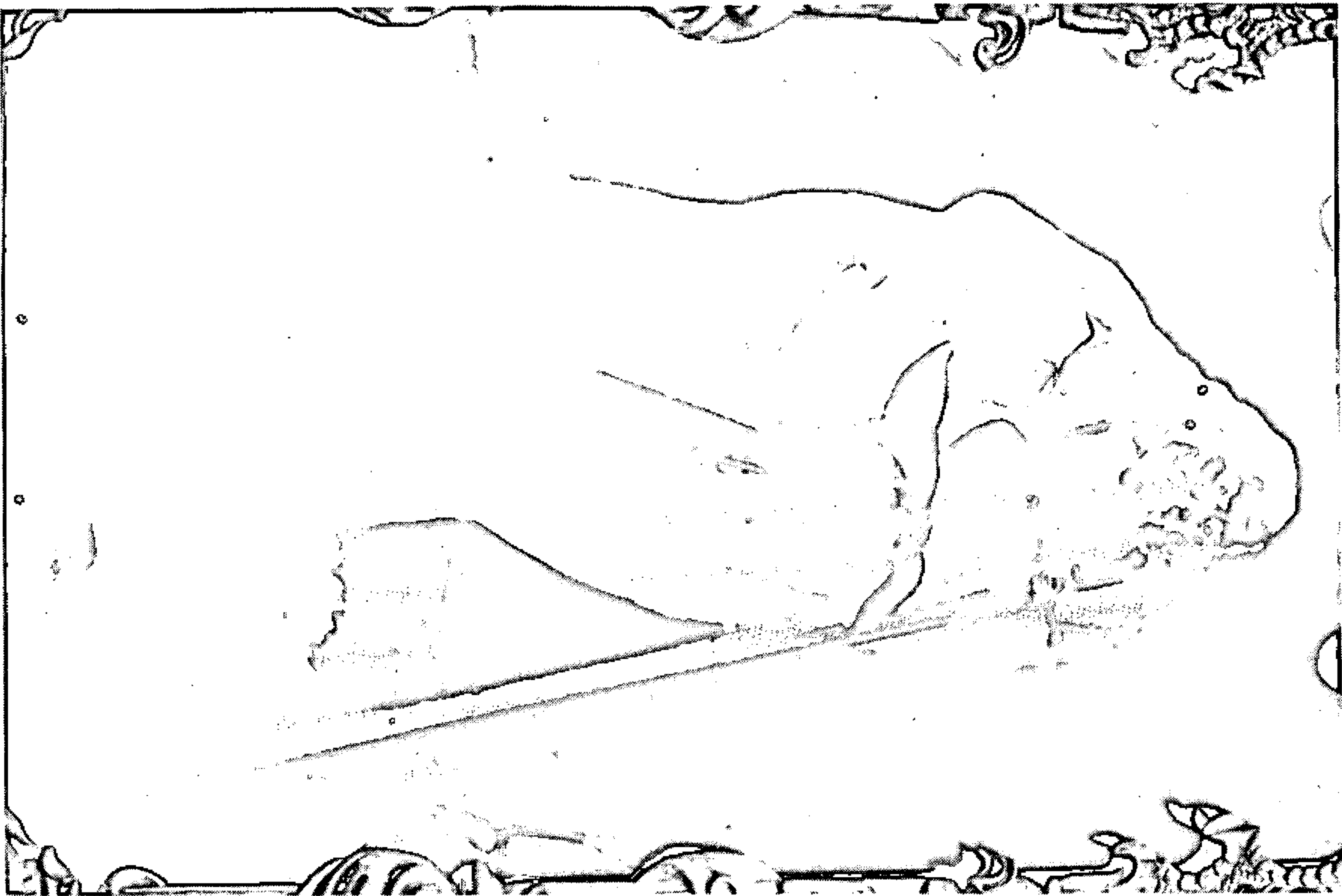


• SANTIAGO EL MENOR •



. PEDRO .

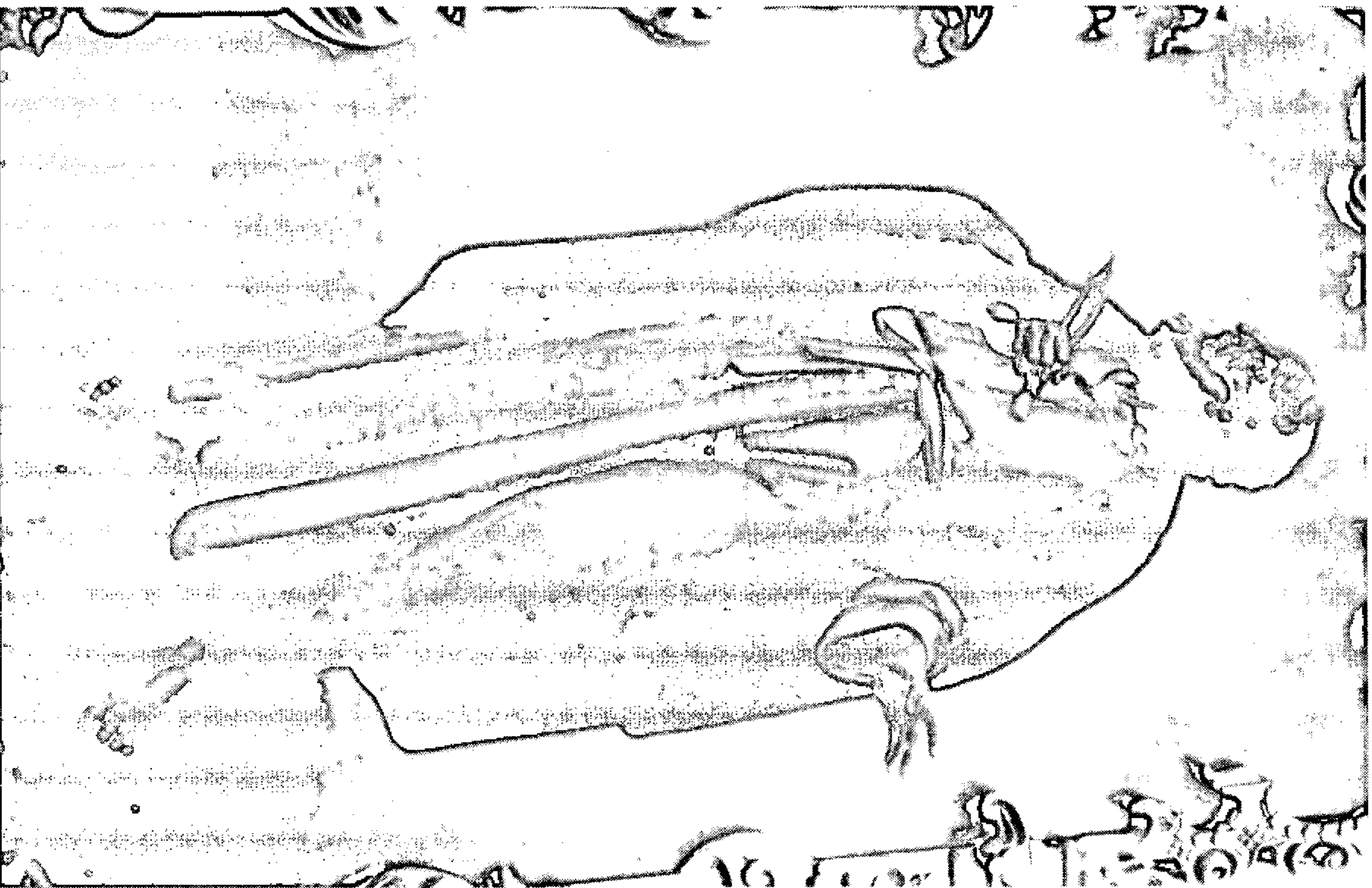
FRANCISCA FILIA JOHANNIS ET MARIAE DE CIVITATE



. PABLO .



. JUAN .



. BARTOLOMÉ .



. LUCAS .



. MATEO .



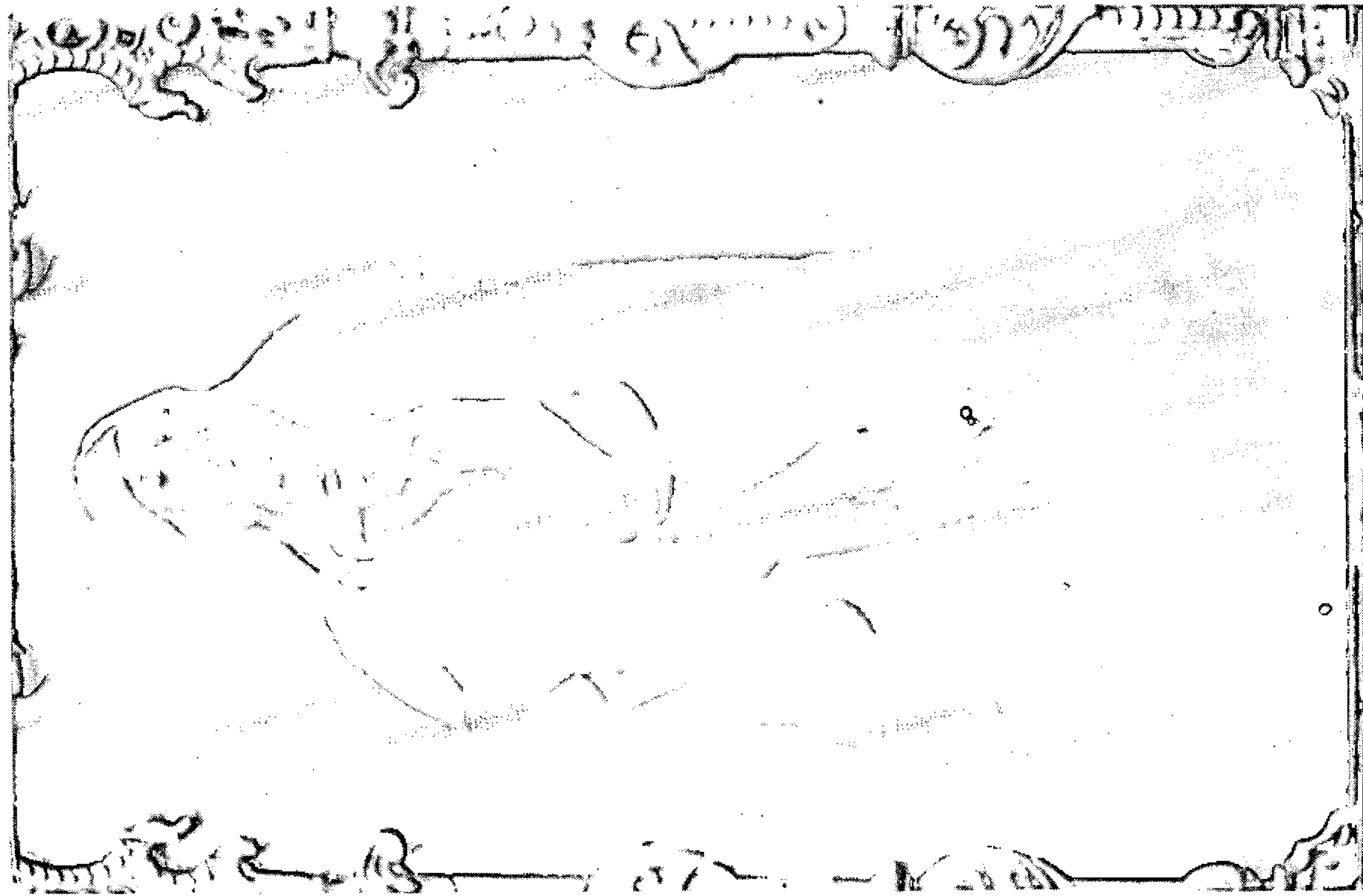
. SIMON .



. MAGDALENA .



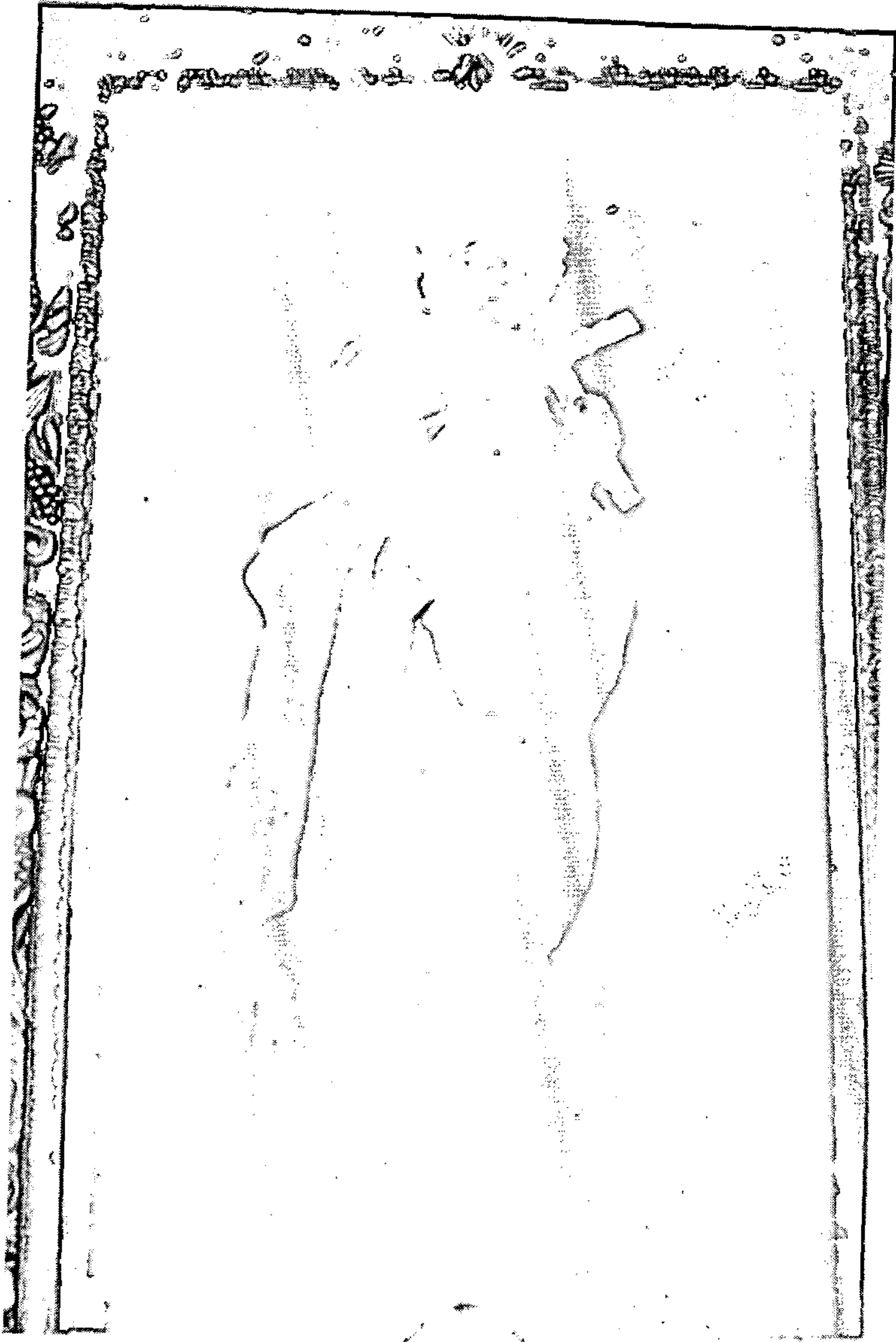
. MARCOS .



. MADRE DE DIOS .



• J E S U S •



. T A D E O .