

PINTURA GUATEMALTECA DEL SIGLO XVIII

J O S E B A L L A D A R E S .

(ca. 1710 - 1775)

Dr. Antonio Gallo.

Guatemala, Julio 1981

Al Instituto Guatemalteco de Arte Colonial
con el deseo de que les sea útil al curso avanzado
teórico de la Pintura del siglo XVIII. AG

1.- Recuperación de un Pintor Guatemalteco.

El terremoto de 1976 ha causado mayores destrucciones al patrimonio artístico de Guatemala, sobre todo al arte del período colonial: arquitectura, escultura, y pintura. Los destrozos más visibles son los de los edificios: iglesias, palacios y casas particulares de la ciudad de Antigua y de los pueblos del interior. Pero igualmente desastroso, aunque menos visible ha sido el efecto del terremoto sobre la escultura. Por ejemplo en los pueblos de San Raimundo y Comalapa, la destrucción de la iglesia, causó también la ruina de gran parte del patrimonio escultórico. En muchos lugares las estatuas que habían sido salvadas de una ruptura inmediata, debido al colapso de las paredes, fueron recogidas y guardadas por un largo período de tiempo bajo carpas provisionales, o abandonadas a las intemperies, con el consiguiente deterioro del estofado, de la capa pintórica y de la madera.

La pintura colonial en general ya se encontraba en estado lamentable, por la condición de los edificios generalmente abiertos al polvo, a los cambios atmosféricos, a las aves nocturnas y a los murciélagos. Después del terremoto se perdió integralmente la pintura contenida en los retablos que fueron barridos por el siniestro y muchos lienzos más perecieron bajo los escombros. Esto sucedió en la iglesia de San Raimundo y de Santiago Sacatepéquez, en Joyabaj, en San Pedro Sacatepéquez, en Comalapa, en la Sacristía de Patzún, en Tecpan Patzísia, Santa Apolonia, Santa Cruz Balanyá Chimaltenango, San Martín, El Tejar, Zaragoza, San Pedro Jocopilas y otros -- del área de Amatitlán y del Motagua. A raíz de tantas pérdidas el Taller del Consejo de Conservación de la Ciudad de Antigua, con sede en el Convento de Capuchinas, fué equipado para restaurar pinturas. A continuación se organizó el taller del Instituto de Arte Colonial, con la colaboración de la Escuela de restauración de México (Churubusco). El URPC construyó su propio taller que más tarde se instaló en el antiguo -- Convento de la Iglesia de Santo Domingo, que atiende al restauro de pintura y escultura bajo la nueva denominación de PROCORBIC (Programa de construcción y restauración de bienes Culturales.)

Un efecto secundario del terremoto fué también el despertar de la conciencia general sobre el valor del arte Colonial y sobre la necesidad de una conservación y restauración científica de la pintura. Por estas razones, los encargos a los diferentes talleres, han ido aumentando cada año. A los cinco años de distancia del terremoto, los edificios dañados de la capital han sido en su mayoría restaurados, en cambio la pintura permanece en casi su totalidad, en situaciones precarias. El exceso de barnices y retoques han causado el ennegrecimiento general de las figuras. La alteración química de los pigmentos, los remiendos casuales, las añadiduras, la aplicación

Taller del Consejo de Conservación de la Ciudad de Antigua

de masas de engrudo, repintes, parches improprios, las rasgaduras, confieren a la pintura un semblante vulgar repulsivo.

Se hace prácticamente imposible apreciar la calidad artística y estimar la obra en su verdadera luz.

Gracias a que la técnica de restauración de los tres nuevos talleres de Guatemala, aplica los métodos contemporáneos más avanzados y utiliza tanto los criterios como los materiales aprobados por las mejores Escuelas Internacionales, podemos mirar hacia el futuro con cierto mayor optimismo.

Esta gran tarea de restauración comienza a arrojar frutos visibles que poco a poco permitirán una reevaluación de todo el conjunto de la pintura Colonial Guatemalteca.

Una de las obras de gran importancia que han sido sometidas al proceso de reentelado, limpieza, consolidación y reposición del color, es el cuadro de grandes dimensiones de la Sacristía de la Merced de Guatemala, titulado: "Apoteosis de la Orden Mercedaria" del Pintor Balladares. En el trabajo de limpieza fué descubierta la firma del autor y la fecha de 1759, que por otro lado era conocida por el testimonio del restaurador Juan José Rosales. (1)

También fueron removidos algunos detalles añadidos con posterioridad , como por ejemplo una banda volante de los angelitos.

La labor de restauración descubrió que algunos de los personajes habían sido introducidos por Rosales entre los de Balladares, como por ejemplo el del Prior P. Miguel - Martínez Alpírez, colocado en el lado derecho contra la pared de una torre.

También fué revelado algún "pentimento" del mismo Balladares quien cubrió con otros personajes algunas figuras esbozadas anteriormente. (ej. uno de los cautivos, cubierto por la figura de San Pedro.)

(1) Balladares en las firmas seguramente auténticas, escribe su apellido con B labial, en otros casos (como en el cuadro de Jesús en la serie del Apostolado) aparece con V, pero en este último caso hay sospecha de que no se trate de firma.

451 NAC... ALVARADO

Apoteósis de la Orden Mercedaria - restauración bajo la dirección del Rest. Holandés Ijsbrand Hummelen. Colaboraron: René Peyre de Quadra, Claire de Lara, Carroll de Herrera, Cristina de Bailey y David Eskenasy. Taller a cargo de Olga Ayau de Sánchez y Miriam R. de Castañeda. Bastidores elaborados por el Maestro Carpintero Ricardo Alvarado.

Por la habilidad de los restauradores del Instituto de Arte Colonial, (*en particular Doña Miriam de Castañeda, Doña Olga Ayau, (1)) se nos entrega un lienzo de enormes dimensiones totalmente renovado, exento de arrugas, abolladuras, rasgaduras, repintes, etc. cuyos colores han recobrado como por encantamiento el vigor y la alegría con la que salieron del pincel de José Balladares hacia la mitad del siglo XVIII, en una época de profunda crisis cultural y decálidos fermentos en la Antigua Capitanía General.

Gracias a la virtud de sus manos, hoy estamos a la presencia de una auténtica obra de arte guatemalteco, vibrante, equilibrada, mística, que puede admirarse en todo su esplendor y que puede ser estudiada, analizada y comentada.

Además la restauración de una obra tan importante - que cubre enteramente la luneta semicircular de la Sacristía de la Merced, nos brinda la ocasión y nos impone la obligación de conocer a su autor y estudiar su significación en la pintura dieciochesca de Guatemala.

La Iglesia de la Merced, además de este lienzo monumental posee otros cuadros del mismo artista. Estos comprenden al Apostolado de la Merced, un retrato y algunos más.

La mayoría de estos cuadros han sido sometidos a la cirugía milagrosa del restauero y han sido recuperados en los límites que permitía su grave situación de deterioro.

En total, forman un conjunto de obras suficientemente grande para descubrir la personalidad y las técnicas del pintor y permitirnos penetrar a fondo en su personalidad artística.

Tal cantidad de obras reunidas en la misma iglesia nos sugiere la idea (justificada por los documentos de archivo) de que Balladares haya trabajado para los Mercedarios - gran parte de su vida.

(1) Han trabajado en el mismo : El restaurador David Eskenassi, René Peiré , René Peiré, El restaurador Holanés

2. Situación histórica del Pintor

José Balladares: nació en 1710, aproximadamente y ocupa exactamente el tercio central del siglo XVIII (1740-1770) en dos sentidos: cronológico y estilístico. Desde un punto de vista estilístico, está en posición intermedia entre Tomás de Merlo de la primera parte de este siglo, todavía barroco en absoluto y Juan José Rosales, del último tercio del siglo, ya por completo un neoclásico.

Para citar textualmente las palabras de Ricardo Toledo Palomo, quien a su vez es eco de Villacorta y de García Peláez, diremos que "El pintor José Balladares, es una de las más recias personalidades artísticas de mediados del siglo - XVIII. Además de algunas pinturas conocidas existentes en Guatemala, Honduras y Chiapas, llevan su firma algunos de los -- más interesantes grabados, ejecutados al promediar dicho siglo". (1)

Colocado en la secuencia "Merlo- Balladares-Rosales" nos dá una muestra significativa de cuál ha sido la parábola-artística de la pintura Guatemalteca en este siglo. Desde un principio todavía zurbaranesco y mexicanista, se llega a un final de tendencia neoclásica. Entre los tres consideramos a Balladares, el más elevado en cuanto a calidad estética.

El primer nombre, el de Tomás Merlo, evoca el conjunto de artistas nacionales y mexicanos de comienzos de siglo que pudieron convertirse en los inspiradores y modelos de Balladares. La panorámica pintórica que pudiera ofrecer la -- ciudad de Antigua en los primeros treinta años del siglo XVIII abarca en primer lugar los cuadros pintados por Tomás de la Vega, para el Convento y la Iglesia de San Francisco y los de Tomás Merlo, especialmente la serie del Calvario. Además había obras de otros pintores destacados, como Baltazar España (Pintor y grabador), Pedro Alvarado Mazariegos, José Victoria y de los artistas de la familia Cárdenas; para nombrar únicamente los más conocidos.

Podía contemplarse la pintura-de-retablos en las obras de los grandes ensambladores del comienzo del siglo, Agustín Nuñez, Juan de Fuentés, Ramón Cárdenas y Vicente de la Parra. Pero las obras que todavía deberían impresionar a los artistas jóvenes, eran los grandes cuadros de la Catedral y de San Francisco realizados por artistas mexicanos. La serie de la Vida de San Francisco, de Cristóbal Villalpando de México y la serie de los Apóstoles de la Catedral de Antigua, de Juan Correa de Oaxaca eran los más recientes; pero debían conservarse todavía en buen estado los dedicados a resaltar la vida de la Virgen María que también se encontraban en la Catedral, de otro Mexicano, Pedro Ramírez.

(1) Ricardo Toledo Palomo. Las artes y las ideas de arte durante la Independencia. Guatemala 1977. Ed. Soc. de Geo. e Hist. -- p. 165. Nota.

En los Mexicanos predominaba todavía el tenebrismo a lo Zurbarán y las grandes composiciones que se inspiraban a estampas de Rubens, como se comprueba en el cuadro del " --- Triunfo ~~de~~ de la Iglesia" que está en la Catedral, reconocido como inspirado en la parte central a un tapiz de Rubens, dibujado para el Convento de las Descalzas de Madrid.(1)

Cristóbal Villalpando era pintor de cúpulas, de --- lienzos con los fondos oscuros surcados por flashes luminosos, enriquecidos con la opulencia de arquitecturas salomónicas y de figuras aglomeradas en planos verticales. Angulo Iñiguez, añade: " alas de los ángeles simplemente esbozadas - como ráfagas de luz" (2) . Sus pinturas se conservan en México y Guatemala y revelan influjos de Sebastián Murillo y Valdez Leal, por su descuido en el dibujo, el abandono de la nitidez de la construcción y de la claridad zurbanesca de las luces.

En los cuadros de la vida de San Francisco, se suman a elementos descriptivos, frecuentes alusiones simbólicas. - Es precisamente esta tendencia al simbolismo la que encontramos en el cuadro de Balladares en la Merced . Por decirlo así, los mexicanos son todavía pintores alegóricos, Balladares ya es simbolista.

Juan Correa, es autor de grandes pinturas conservadas en la Sacristía de la Catedral de México y se distingue por su gran afición al movimiento, a multiplicar los personajes que se aprietan en la superficie del cuadro como en un escenario. Ama las actitudes dramáticas, como en la representación de la " Asunción" (en la Catedral de México). Su conjunto de cuadros de la Catedral de Antigua que representan los doce Apóstoles, es fiel a los mismos esquemas. Cada figura está apoyada en un panel vertical que ocupa la mitad del cuadro, que es pretexto para crear una zona de sombra oscura -- que permite dramatizar al personaje. La otra mitad se abre hacia la campiña con árboles y castillos que proporcionan una segunda fuente luminosa de contraste. Otras grandes representaciones suyas, o de su hijo Nicolás Correa, podrían observarse en la Iglesia de Ciudad Vieja y de la Compañía.

Correa y Villalpando pueden haber cautivado las simpatías de Tomás Merlo, pero su influjo no llega hasta Balladares. Al parecer el predominio del gusto mexicano se extingue en el primer tercio de siglo y con ello las fulgurantes-dramaturgias barrocas.

(1) Angulo Iñiguez. Hist. del arte Hispano Americano. Salvat. Ed. - Madrid 1950 V. II - p. 420.

(2) *Idem* p 419.

Balladares entra a la pintura por la puerta pequeña de la Escuela local. Seguramente vió recién estrenados los once grandes lienzos de la pasión del Calvario. Allí aprendió como fuese posible componer grandes escenas como lo hacía Merlo. Allí creció la enorme gama de posibilidades de Balladares que va de una tela de dimensiones gigantes, hasta el extremo opuesto de la miniatura y del grabado.

Nos queda la duda de si Balladares haya sido discípulo de Merlo. Víctor Miguel Díaz lo afirma. (1) Berlín, se ríe de esta afirmación (2) pero no entendemos si su ironía solo se limita al error cometido por Díaz en interpretar la fecha de los cuadros de Merlo (en 1790 en lugar de 1740) o si también excluye la verdad de esta noticia. Díaz desde luego no proporciona la fuente de esta afirmación lo que hace sospechar de que se trate de alguna de sus invenciones. A pesar del error de fecha cometido por Díaz, es correcto pensar que sería muy posible que el discípulo que en 1740 terminó los cuadros dejados incompletos por la muerte de Merlo (1739) sea realmente José Balladares. (que a esta fecha tenía 29 años). En el contrato de 1737, con el que Merlo se compromete a pintar los once lienzos de la pasión, entra como fiador el ensamblador Antonio José Gálvez su suegro, y padre de Vicente Gálvez, quien como Balladares tenía vínculos con la Merced.

En estos años se terminaba la fachada principal de la Iglesia de la Merced y se instalaban los retablos que todavía se conservan hoy en la nueva Guatemala. (Exactamente un año antes que Balladares pintara su gran Apoteosis en la Sacristía, Francisco Javier Gálvez entregaba (1758) los dos enormes retablos del crucero (3) En estas realizaciones de estructura masiva y copioso detalle, intervenían especialistas de diferentes ramas: ensambladores, doradores, encarnadores, escultores, pintores y joyeros. De este modo si vemos a Balladares relacionado con la Iglesia de la Merced y con la Familia Gálvez, como Merlo, podemos aceptar que en este taller haya tenido Balladares su educación estética.

Balladares durante su niñez tuvo que presenciar el terremoto de 1711. Sabemos que vivió en Antigua. Sus contactos con Honduras y Chiapas solo nos son conocidos por la frase citada anteriormente.

(1) Vi. Mi. Di.: Las bellas artes en Guatemala 1932. p. 242

(2) H. Berlín: Tomás Merlo. Anales de Geografía e Historia. Antropología e Hist. de Guat. V-N 1.-1953. P. 55.

(3) H. Berlin? Hist. de la imaginería Col. en Guat. Ed. Minist de Educ. 1952 p. 115

A Honduras habría podido acompañar a Vicente Gálvez, cuñado de Merlo y autor del retablo mayor de la Catedral de Tegucigalpa, siendo este Gálvez, otro hijo de Antonio José, o sea del mismo taller Gálvez que trabajaba para San Francisco y la Merced. Pero es pura especulación.

Lo cierto es que a los siete años, vió el terremoto catastrófico de 1717, en el cual sufrieron daño muchos de los cuadros de San Francisco, de la Catedral, de la Compañía, etc. (1) Su infancia transcurrió en el período de la penosa reconstrucción. Su preparación en el arte de la pintura tuvo que ocupar los años entre 1720 y 1730, de tal modo en 1737, cuando Merlo comenzó su serie de la Pasión, Balladares estaba justo en la edad de ser su aprendiz y su ayudante.

Por lo que conocemos del desarrollo de la escultura entre 1730 y 1750, hubo en Antigua un resurgir del estilo barroco en su fase más cruda y exasperada, La época " declamatoria" en pintura tiene su análoga expresión en el arte de Tomás Merlo. A pesar de ello, José Balladares aparece sensible a una nueva estética, captando quizás las más modernas innovaciones e ideas originarias de Europa.

De hecho a la vuelta de los años cincuenta se notan en Antigua los efectos de la tendencia neo-clásica. El movimiento de las composiciones tiende a congelarse, se enfrían las emociones y prevalece lo conceptual y lo didáctico. Se debilita el sentimiento y el vigor dramático. El color se torna uniforme y gris, se descuida la exactitud y la nitidez del dibujo. En la pintura de Balladares encontraremos el reflejo de esta tendencia. (2)

El período de plena juventud de Balladares es paralelo al tiempo en que aparecen en Europa las publicaciones -- del teórico neo-clásico Winkelmann y del pintor neo-clásico -- Rafael Mengs, quien encarna los ideales abstractos de aquel. Es notable el hecho de que cuando en 1761 Rafael Mengs se instala en Madrid, suplantando la hegemonía de Tiepólo, ya estaba rodeado por un renombre y una devoción casi idolátrica, que -- había dado la vuelta al mundo cultural de entonces.

(1) D. Juarros. Compendio - p. (63).

(2) A. Gallo. Escultura Colonial en Guatemala. p. 212.

Anteriormente a las publicaciones estético-arqueológicas de Winkelmann y a las teorías de Antonio Rafael Mengs el clasicismo expresaba hacia la mitad del siglo XVIII el pensamiento y los ideales de los importantes centros culturales europeos: Londres, Berlín, Dresden, París y Roma.

En Berlín trabajaba un grupo de escultores extranjeros, principalmente franceses que habían rechazado la forma barroca y preanunciaban un retorno al clasicismo. En el norte de Europa e Inglaterra, el influjo clásico se hacía patente entre arquitectos y pintores.

En Francia Joseph Marie Vien (1716-1809) quien fué maestro de los artistas neoclásicos David, Peyron, Regnault, hacia profesión de la nueva forma. En Roma el artista Marco Benefiale (1684-1764) de quien recibía lecciones, a Rafael Mengs (entre 1740-y 1744) era orientado en sentido clasicista. El mismo padre de Mengs, J. S. M. A. S. M., en Dresden era fanático de Correggio y Rafael y preconizaba la necesidad de regresar a los clásicos. El mismo Antonio Rafael Mengs fué un doctrinario neo-clásico que entusiasmaba a los académicos. Comparando la serie de "Apóstoles" con la de "Apoteosis" de Balladares, se nota entre 1756 y 1759 un verdadero viraje estilístico hacia lo neo-clásico. Hay una profunda diferencia entre la "composición desde abajo" que es propia de los Apóstoles y la Visión "frontal" de la "apoteosis". En 1757 en Roma, Mengs había marcado la pauta de este retorno al clasicismo con su techo raso que representa la "Glorificación de San Eusebio" (En la Iglesia de este Santo) en el que se volvía a la visión frontal, abandonando la composición cenital de los barrocos. Lo mismo pasa con la representación tan afamada del Parnaso (1761) que "no era más que una pintura de caballete colocada sobre un techo". (1)

En el decenio 1760-70, Madrid se convierte en un centro de neoclasicismo. No solamente Mengs sino sus colaboradores y discípulos: Salvador Carmona, su yerno y buen artista, el Valenciano Mariano Salvador Maella (1739-1819) -- pintor y retratista que obtuvo los máximos reconocimientos -- en este período y por fin Francisco Bayeu, aragonés (1734-1795) (Cuñado de Goya) protegido de Mengs, maestro de la Academia y su hermano Ramón Bayeu (1746-1793).

En esta circunstancia no es nada extraño que podamos encontrar en la obra de Balladares un sentido de transición hacia el nuevo estilo. Sería conveniente poder comprobar

(1) Karl Voermann. Hist. del Arte. Vol V. (p. 93.) Ed. Montaner Barcelona 1958.

estas afirmaciones comparando la pintura de Balladares con la de sus contemporáneos Juan Agustín Hidalgo, o Vicente de Santa Cruz, o de Blas de Mesa, quien también trabajaba para la Merced. Otros de la misma época son Francisco de Rivera, Miguel de Orellana, Manuel España, Juan Pascual Altamirano y Pedro Artiaga Fuentes, de quienes trataremos --mas adelante, de decir alguna palabra.

La comparación con esas obras es imposible al estado actual de nuestros conocimientos.

3.- Actividad Artística de José Balladares.

Una lista cronológica de los trabajos de Balladares puede ayudarnos a establecer en lo posible la progresión y las dimensiones de su evolución artística. Tenemos en cuenta dos actividades: de pintor y grabador.

A.- Los 14 cuadros del Vía Crucis de la Merced (Dimensiones 40 X 50 cms.) (atribuïdos) muy retocados por restauraciones posteriores, podrían ser obra del principiante Balladares. Son característicos de este maestro los paisajes aéreos y transparentes. Es fácil reconocer la misma mano que se observará más tarde en la serie de los Apóstoles. Los ojos exorbitados, serían probablemente efecto de la Escuela de Tomás Merlo.

B.- 1739-Si a él se refiere la leyenda del cuadro La Coronación de Espinas, del Calvario en Antigua que dice: "... Pintó el Mo. Thomás de Merlo quien habiendo fallecido a 14 de Diciembre de 1739, dejó a su discípulo encomendada la última mano de los dos lienzos que quedaron en el bosquejo y se acabaron a 16 de Febrero de 1740", entonces deberíamos suponer que trabajaría con Merlo en la preparación y ejecución de dichos cuadros.

1740-Siempre refiriéndonos a lo anterior deberíamos concluir que en este año, daría la pincelada final a la obra de Merlo. Además del de la Coronación de Espinas, el otro terminado por Balladares, podría ser " Delante de Herodes".

C. 1747 " Descripción de las Reales Fiestas por la elección de Fernando VI. (Grabado). Con esta obra se manifiesta una nueva dimensión del artista Balladares, la utilización de un medio moderno de expresión: la imprenta. Antigua-Museo del Libro. Imprenta Sebastián Arévalo. En: Villacorta)

1750 Entre 1740 y 1750 Balladares ya en pleno dominio de sus talentos artísticos debió desarrollar una actividad ingente.

D. 1756 Los cuadros de los Apóstoles, que todavía existen en la Iglesia de la Merced, son de las mismas dimensiones (1,12 X 1,90). Uno de ellos tiene nombre y fecha.

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1- San Pedro | 8- San Felipe |
| 2- Santiago el Menor | 9- Santiago el Mayor |
| 3- San Juan | 10- San Simón |
| 4- San Judas Tadeo | 11- Santo Tomás |
| 5- San Andrés | 12- San Mateo |
| 6- San Matías | 13- San Pablo. |
| 7- San Bartolomé | |

Pertenecen a la misma serie:

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------|
| 14- Jesucristo (Firmado y fechado) | |
| 15- La Virgen | 17- San Marcos (con el buey) |
| 16- San Mateo con el león. | 18- San Lucas (con el ángel) |
| | 19- San Juan (con el águila) |

En total las obras de este grupo llegan a diecinueve (Iria
(te

E. Existían dos lienzos de este autor en la Iglesia de Sta. Catalina en esta ciudad capital, según la semana católica (citada por Berlín) N° 262 del año 1897, 5.VI. No sabemos si Berlín comprobó su presencia en este lugar. Jesús Fernández no dá los títulos de estos dos cuadros. Hoy solo se conserva en la Sacristía de dicha iglesia una Virgen Dolorosa (180X180) cuya atribución a Balladares es muy improbable.

F. 1759 "El Dolor Rey" (Grabado). Ejecutado para el duelo de la - Reina Bárbara de Portugal (Imprenta Sebastián Arévalo).

"Sentimiento de nuestro católico Monarca el Sr. Don Fernando VI. En la sensible muerte de Na. Reina y Señora Doña María Bárbara de Portugal. Pompa fúnebre que a la memoria de esta heroína, dispuso en Guatemala el Sr. Manuel Díaz-Freyre del Consejo de su Majestad, su Oidor y Alcalde de Corte". " Tristes endechas , que para llorar tan temprana desgracia compuso el P. Manuel Mariano de Iturriaga de la Compañía de Jesús".

La Oración Fúnebre, según García Peláez, fué pronunciada en latín por Juan José González Batres. (1) Al parecer es-

Nota (1) " Veintisiete fojas y una lámina que representa el túmulo grabada por Iphus Valladares".
Contiene " Declamatio in funere...orabat D. Joannes Josephus Batres..." (Juan Enrique O'Ryan: Bibliog. Guatemalteca. Ed. 1960 Guatemala. Ministerio de Educación p. 87

el mismo quien fué en varias oportunidades Rector de la Universidad de San Carlos y alumno del P. Miguel Gutiérrez, del Colegio de San Lucas, del cual nos conservó, escrito de su puño, el texto de las clases de Filosofía que incluyen el capítulo sobre Arte (al que tenderemos ocasión de referirnos.)

El grabado representa una construcción: la pira que fué elevada en honra del difunto. Por los detalles del monumento, García Peláez, lo interpreta como una valiosa contribución de Balladares al arte arquitectónico.

Por ello se explana en una descripción pormenorizada.

" Corre una lámina en pliego de la pira que sirvió en ellas, grabada por José Valladares; es de un cuerpo con 6 columnas, 4 en los lados y 2 en el centro: estas dos están algún tanto levantadas sobre el asiento común; su arquitrabe cubre el túmulo y sostiene un escudo de armas separada de las laterales que están a nivel, las cuales llevan por un extremo una maceta con su perilla y por el otro cargan la cúpula, que igualmente descansa con algún intervalo sobre el alquitrabe y columna del medio, y se eleva proporcionalmente, dice la relación, a llenar la altura de la nave principal del templo. La pira está asentada sobre un estamento que sirve de base a toda ella, circunvalado de baranda en contorno, a que se sube por gradas bellamente resguardadas de pasamano y su remate de columnas en el pavimento."

Además García Peláez intenta una identificación estilística que resulta algo oscura, pero suficiente para hacer notar las ideas novedosas de Balladares que lo inclinan al gusto neoclásico.

" Este diseño no está tomado del orden gótico antiguo ni moderno en otro tiempo, empleado entonces en altares y portadas de muchos cuerpos, recargados de adorno. Poco antes se había seguido el orden toscano en la fábrica de los templos de la Escuela de Cristo, Capuchinas y parte de la Merced; y ahora el ingenio de Balladares aspira al corintio y aún al compuesto; y aunque no lo ha conseguido, empleando en las columnas pedestales con biceles sin basa ática, flores irregulares en los capiteles volutas sin disminución en círculo y cornisas sin oblicuidad; sin embargo su artificio denota un esfuerzo del talento de este profesor, que sobreponiéndose a los conocimientos de su tiempo, hace impulso a otros superiores y venciendo los obstáculos que oponen tal empresa, realiza el tránsito a una nueva época y lleva la gloria de presentar los primeros rudimentos ".(p. 225 .- Vol. II).(1).

(1) García Peláez. p 225 (Vol. II)

García Peláez opone los " conceptos " de Balladares a los de su " tiempo " que evidentemente eran todavía barrocos. Estas " volutas sin disminución " y " cornisas sin oblicuidad " en el contexto ya anuncian una idea de origen neoclásico de que el " diseño " debe expresar la función! Los diferentes órdenes no debían usarse como decoración, sino solo de acuerdo con su función. No es tanto el cambio de las formas, cuanto el modo de usarlas " el que produce la nueva expresión ". Se impone el gusto de los objetos masivos y severos con esquinas cortantes, formas rectangulares, adornadas con cabezas de leones, derivados de las ruinas de Herculano, publicadas por Caylus. Su creación era patrocinada por las teorías revolucionarias de Cardemay (1706) y las enseñanzas del Veneciano Lodoli que mas tarde fueron recogidas y desarrolladas por Laugier (1753) en su ensayo sobre arquitectura.

- G.- 1759. "La apoteosis de la Orden Mercedaria" (6,28X5,80 m)
El cuadro de la pared de fondo de la Sacristía de la Merced. La forma del lienzo es de una luneta prolongada en su base con una pieza rectangular. La dimensión de este lienzo exigió una labor y un esfuerzo compositivo muy grande. La obra es excepcional no solo por su tamaño, sino por haber aplicado la antigua alegoría de la " Fons Salutis " a la Merced. El cuadro fué restaurado técnicamente en 1981. Firmado y fechado.
- H.- 1760. "Simbólica Oliva de Paz (grabado)" Descripción del magnífico funeral que el amor y la lealtad previnieron a la tierna y dulce memoria del Señor Fernando VI, el justo y pacífico, cuyo suntuoso túmulo se adornó con los geroglíficos que siguieron este hermoso símbolo en varias pinturas que haciendo alegórica alusión a sus singulares prendas y especialísimas virtudes intentaron manifestar la dicha que redundó a toda España de tan felicísimo reinado. A dirección del Señor Don Basilio de Villarrossa y Vanegas del Consejo de S. M., su Oidor y Alcalde del Crimen de esta Real Audiencia de Guatemala! Por Fray Blas del Valle de la orden de Predicadores. (impreso en Guatemala por Sebastián Arévalo.) " (1)
- 1760- De los últimos quince años de la vida de este artista,
1775- no hay datos. Murió relativamente joven a los sesenta y cinco años .
- I.- "Coro de Angeles con San Pedro Nolasco . (Atribuído)
Dos lienzos triangulares que forman parte de una luneta del coro de la iglesia. Simbolizan el valor es-

piritual del canto y de la oración. (2,50 X 2,90- 2,90X2,30)
La representación coloca una corte angelical dispuesta sobre los tres lados de un espacio rectangular, sobre el fondo arquitectónico de la iglesia.

K.- San Juan Nepomuceno (83 X 108 cms.) Sacristía de -
la Iglesia de Santa Teresa. Firmado. (1)
El Santo acompañado por un arcángel es rodeado por flores-
simbólicas. El rostro del Santo está colocado al centro ; -
Tanto su expresión que respira gracia y candor como la acti-
tud del ángel y el movimiento radial de las líneas, juntos-
con el reflejo luminoso de los colores, dan la medida de la
íntima vitalidad del cuadro. Este capta el momento en que -
el martir que ha sufrido la condena por su fidelidad al se-
creto, recibe la gloria de los bienaventurados. Las flores-
que lo rodean indican las bondades espirituales del Santo.
El cuadro inspira serenidad. El tema colorístico fundamen-
tal: granada, con variaciones rosadas. Los elementos simbólicos
(rosas, sangre) son una nota característica del artista.

J.- La Huída a Egipto. (2,90 X 1,30) Atribuído por la
tradición. (Iriarte.)
La escena describe el reposo de San José, la Virgen y el Ni-
ño, durante su travesía por el desierto hacia Egipto. La --
atención está centralizada en las tres figuras principales-
resguardadas por un oscuro contrafuerte rocas en el centro-
del cuadro. Hay una división tripartida. A los lados se a--
bren dos paisajes. A pesar de la iluminación muy contrasta-
da, las luces son suaves y esfumadas. El clasicismo de este
cuadro supera el del Apoteosis.

L.- La Muerte de San José (2,83 X 2,37) Atribuído por la
tradición. (Iriarte.)
Es probablemente una de sus últimas obras. San José tendido
en la cama está a punto de expirar, acompañado por las figu-
ras de Jesús y la Virgen María, mientras angelitos se acer-
can desde el cielo llevando coronas de flores. La utiliza-
ción de guirnaldas es costumbre resucitada por los neoclási-
cos. El claroscuro difuminado, la serenidad de las miradas-
y de los gestos crean una atmósfera idílica sin pesares ni
tragedias. El gran arcángel que cierra la composición al la-
do derecho es semejante al de la " Apoteosis Mercedaria ". El-
tratamiento de las sombras y luces repite el modo esfumado-
y brillante de la Huída a Egipto. La cara de la Virgen María
posee el mismo sentimiento sereno y protector de la " Apoteó-
sis ". En conjunto, si este cuadro es de Balladares, debería-
situarse hacia 1770- 75 poco antes de su muerte cuando las-
expresiones del neoclasicismo eranya corrientes y tendían-
a imponerse con la rapidez y el arrastre de una moda. La --
simplificación, tanto en la composición como en la utiliza-
ción de los colores, ha dejado indeleble huella en esta obra.

(1) Juarros Domingo. (Historia p.150) nos dice que en 1737 el
Prelado Don Fray Pedro Pardo, promovió la devoción de este
Santo, mandándole construir un establo en la Catedral

El cuadro es de grandes dimensiones pero su discurso es humilde. El delicado tono cromático y el concepto a mitad del camino entre realismo y simbolismo, infunde a la representación una belleza íntima que concilia una prolongada y silenciosa contemplación.

M.- Esquelas universitarias (grabados) firmadas por Balladares, seguían imprimiéndose hasta el final del siglo XVIII. - (Edna Nuñez de Rodas.)

La actividad de Balladares como grabador tuvo que ser mucho más copiosa que la que tenemos documentada. García Peláez nos lo hace suponer cuando añade: "Grabó también imágenes de Santos y aunque su buril había adquirido poca finura sus giros son acertados". (p. 225)

En el arte del grabado, Balladares es contemporáneo de Blas de Avila quien firma dos grabados en 1739, uno en 1744, con un Ángel de la Guarda y otro en 1746 para una esquila de Rafael Landívar, con Santa Catalina. ("entre dos jarrones con flores una estampa en cobre de Santa Catalina".) (1).

En 1752 Pineda graba una estampa de San Ignacio de Loyola y en 1749, el mismo graba una estampa de San Francisco de Asis. (2).

N.- "Retrato del Obispo", Fray Juan Bautista Alvarez de Toledo. Firmado. (3) El lienzo tiene forma de medallón. (1,56 X 1,10) La inscripción que lleva dice lo siguiente: "... Don Fray Juan Bautista Alvarez de Toledo de regular observancia de los Frailes menores de N.P. San Francisco. Obispo de Guatemala y Verapaz, del Consejo de S.M. quien el día 15 de Agosto de 77, consagró y ungió la Sma. Imagen de Jesús Nazareno, que se venera por singular patrón de esta Ciudad, que está en esta Sta. Iglesia de Ntra. Sra. de la Merced".

En su estado actual este cuadro no presenta firma, ha sido malamente retocado y no parece de Balladares.

Notas sobre la pintura de Balladares.

Con el fin de ir definiendo la pintura de este artista en sus rasgos más personales, podemos subrayar lo siguiente:

1.- Es capaz de estructurar grandes composiciones, complejas tanto por sus personajes que por sus planos de visión. El paisaje es claro, esfumado, de corte clásico. El artista nunca congestiona la escena con la aglomeración de las figuras. Las dispone en forma espaciada y con armonía. También en los casos de imágenes aisladas, como en el Apostolado, busca ángulos bajos, que obliga a una proyección escorzada y monumental de la figura.

(1) Toribio Medina. La Imprenta en Guat. Edic. Tip. Nal. 1960 p. 98.

(2) Idem. p. 110 y p. 103

(3) I. Iriarte; El arte en el templo de la Merced, en la Rev. "Cultura de Guatemala". Año I. Vol. I. 1980. Ed. U.R.L.

2.- Utiliza un tipo de iluminación de luz natural, por la que los colores conservan toda la vivacidad y brillantez. El contorno claro del fondo modela plásticamente los cuerpos y realza los gestos. Las carnes conservan toda su delicadez rosada, con sombras azules contornadas enérgicamente y modeladas con relieve ágil y esfumado. Las fisonomías de los personajes acentúan rasgos individuales bien marcados, como en el caso de San José, o de San Pedro Nolasco en la " Apoteósis". En la mayoría de los casos la -- personalización se acerca al retrato. 12

3.- El paisaje, que en el estilo barroco de Antigua poseía casi únicamente una función luminosa, en Balladares recupera el valor compositivo de los clásicos para -- abrir la escena a dimensiones de profundidad y de movimiento horizontal. A veces esto se enriquece con preciosidades de impacto escenográfico. Los grandes espacios cuelgan de elementos constructivos verticales, como torres o murallas paredes y banderas que establecen un marco de referencia -- apropiado para una elegía mística, o alegórica. Sin embargo evita el recurso a los cortinajes y colgaduras muy explotadas por los pintores barrocos.

4.- Presta particular atención a las masas de árboles, realizadas en tonos azules o verde pálido , que se disponen en secuencias rítmicas y ensanchan la perspectiva. -- Es posible que en esto pueda reconocerse un eco del paisajista mexicano Daza y Angulo, o del francés Watteau, o bien de los neoclásicos.

5.- Los personajes en túnica blanca conservan cierta fuerza y transparencia de tipo zurbaranesco, sobre todo en las sombras claras y evocadoras. La eliminación de los cortinajes contribuye también a dar solidez y estilización al relato.

6.- El espacio que se reserva al rededor de los -- personajes y los gestos calmados e inspirados, pueden ser -- ya una característica de la tendencia neoclásica.

Comentario a la Obra.

Aún suponiendo que José Balladares fuera realmente discípulo de Merlo. Si comparamos los resultados y las pin

turas más significativas de los dos artistas, se pone de manifiesto el contraste entre los dos, tanto artístico como conceptual.

Tomás Merlo, está todavía vinculado al movimiento Barroco y puede relacionarse con el tenebrismo de Villalpando y el abarrotamiento de personajes de Correa. Su arte es aulico, dramático y sensitivo, el colorido áspero, las luces cortantes. En esto se ve la oposición con el presunto discípulo. Su gramática formal está impregnada por el sencimentalismo barroco.

Balladares se identifica de lleno con la fisonomía del siglo XVIII, y considera la pintura en la forma que le es propia a este siglo y de la ilustración, como " un reflejo de la sociedad" mas que como un " hecho individual", o la " imposición de una ideología de clase".(1)

Esta nueva actitud corresponde a los movimientos intelectuales de esta época: romanticismo y neoclasicismo. La "Apoteosis de la Orden Mercedaria" es un caso muy ilustrativo: allí se mezclan el nivel celeste con el terreno, Dios y sus ángeles, con los santos Sacerdotes y cautivos con personajes históricos; se hace referencia a la sociedad actual de religiosos, trabajadores y reyes. Hasta pueden reconocer se personajes reales , pero no en la manera medieval, o renacentista de los " donantes", sino como miembros de la misma alegoría. Se supera una semántica sectorial para abrir paso a la comprensión total de la Sociedad.

Más acentuada es todavía la diferencia de concepción visual entre Merlo y Balladares. El cuadro de Balladares es dominado por una dirección pluridimensional, volumétrica, y el afán descriptivo, se sobrepone a lo emocional. En Merlo al contrario sigue dominando la escenografía barroca de un solo punto de visión, y la exaltación casi expresionista de las sensaciones . No solo varían los signos si no hay sustitución de un entero sistema semiológico (2).

En resumen, Balladares parece el primer pintor guatemalteco dominado, consciente o inconscientemente por el sentido neo-clásico de la representación, aunque no podría todavía llamarse con propiedad un pintor neoclásico.

(1) Vea: Damián Bayón. América Latina en sus artes. Ed. Sig. XXI, México 1978, 29 Ed. p. 161.

(2) E. Benveniste. Problemas de Lingüística II. Ed. Siglo - XXI., México 1978 - p. 57

Artistas contemporáneos de Balladares .

Creemos que Balladares es el pintor mejor dotado entre los que vivían al rededor de la mitad del siglo XVIII y cuyo número es bastante grande. Es una lástima que sus obras no hayan sido reconocidas todavía o se hayan perdido. No todos son pintores de profesión pero los citaremos para completar el cuadro.

Tenemos noticia de Juan Agustín Hidalgo, maestro dorador, - quien en 1740 contrató el dorado del retablo para la imagen del Santo Cristo de la Agonía de la Merced (Berlín p. 121). No era infrecuente el caso que el dorador fuera también pintor de los tableros del retablo que iba a dorar.

Vicente de Santa Cruz era maestro de pintura. Sabemos por las efemérides de Joaquín Pardo que el 2 de agosto de 1757 pide al ayuntamiento se le haga merced de un cuartillo de agua.

Blas de Mesa, es autor de un retablo dedicado a la Virgen de la Merced"o al menos de los siete cuadros pintados sobre madera y colocados en el mismo. Blas de Mesa hizo la obra en 1755." La firma y la fecha se encuentran en uno de los tableros del retablo en la Iglesia de San Cristóbal Totonicapán. (Frisón, Pahulá. p. 44 Ed. - Instituto Teológico Salesiano Guatemala 1975). Hay un Pedro Blas (de que habla Berlín) quien trabajó en Comitán y se obligó a compensar a los indígenas de Santa Eulalia con quienes había contratado el retablo mayor de ese pueblo sin luego cumplir (en 1727), y podría ser quizás el mismo artista.

Francisco de Rivera es también pintor y entra en un avalúo en 1750. De él no conocemos ni vida ni obras.

El oficial de pintura Miguel de Orellana en 1766, - evaluó la pintura de una caja de furlón, conjuntamente con otro artista llamado Felipe Mesa (Berlín p.)

A propósito de otro artista Manuel España, pintor, - se habla de un " Cristo de Chiquimula" (posiblemente una copia del Señor de Esquipulas ?) en el Hospital de San Pedro de Antigua, obra firmada entre 1740 y 1759. También se conoce de él, un retrato de un personaje de la vida colonial conservado en el Museo de Antigua. Berlín supone se trate de un español naturalizado, quien en 1755, se casó con una señorita de nombre Teresa y falleció todavía joven en 1764 -- (a los 45 años.)

Juan Pascual Altamirano, es otro artista casi enteramente desconocido . Sabemos de él que pintó un furlón en 1766.

Un artista algo bohemio tuvo que ser Pedro Artiaga Fuentes quien contrató, según Berlín, la pintura y el estofado de trece imágenes con un comerciante. Fué acusado de incumplimiento en 1759.

Nos quedan otros dos artistas de esta época cuyos nombres son más o menos conocidos. Uno es José Marroquín Godoy, - Maestro, Dorador y Pintor. Es propuesto para fungir en el examen de A.R. de Guerra en 1762. Aparece todavía en un avalúo en 1769.

El último es Vicente de la Santa Cruz ;maestro, pintor y tallador. En 1764, lo mencionan en un avalúo.

Nos hemos limitado a citar aquellos que corresponden -- aproximadamente a la mitad de este siglo. El cuadro puede ayudarnos a entender qué fermento de actividad artística dominaba la Ciudad de Antigua en esta época.

A los artistas, pintores, doradores, habría que añadir escultores, encarnadores, talladores, ensambladores, arquitectos y plateros, para completar la serie de los pequeños y grandes artistas. Todos se dedicaban a fabricar obras de utilidad profana pero sobre todo religiosas, tanto en la Catedral, San Francisco, La Compañía, La Recolección, Concepción y Capuchinas, Santa Clara y el Carmen y tantas otras Iglesias que sufrieron, más o menos según los casos, por el terremoto de 1751.

Análisis de algunas Obras

1º- El " Apostolado " de Balladares en la Merced.

Un solo cuadro de este conjunto se encuentra firmado y fechado, pero es evidente que todos pertenecen al mismo artista. (Probablemente nombre y fecha fueron añadidos por Rosales).

La colección consta de diecinueve cuadros del mismo tamaño, con los Doce Apóstoles, Jesús, La Virgen, San Pablo y -- los cuatro Evangelistas. Uno de ellos es el cuadro de San Judas, el cual está colocado en su capilla particular por la --- gran devoción que le profesan los feligreses de Guatemala y -- por su fama de taumaturgo.

La técnica pictórica de Balladares utiliza una preparación del lienzo que consiste en oxido de hierro(rojo de almagre) cubierto en las zonas sombreadas por veladuras oscuras casi transparentes. Unicamente las luces adquieren mayor sustancia cromática-

Para cualquier artista pintar una serie de Apóstoles del tamaño aproximado a los de Zurbarán en Santo Domingo y a los de Ramírez, en la Catedral, era un compromiso muy serio porque no podría evitarse la fácil comparación con aquellos. Balladares aceptó el reto. Trató de diferenciarse en primer término por el fondo. Zurbarán dió a los Apóstoles un fondo oscuro, casi negro; Ramírez dividía el cuadro en dos secciones, izquierda y derecha, la primera en sombra, la otra en luz, una sería para dar contraste a la figura y crear el drama, la otra para darle realismo.

Balladares los coloca sobre fondo claro. Prácticamente uniforme.

En el primer caso solo hay una fuente de iluminación (resultado patético), en el segundo existen dos fuentes luminosas, aquella anterior que modela los personajes y otra lateral-posterior (el resultado es -- dramático). Balladares toma un tercer camino, una luminosidad difusa que deja mayor libertad y naturalidad al colorido (el resultado es lírico).

La segunda diferencia que Balladares establece es la relación entre la imagen y el espectador. Balladares proyecta la arquitectura de sus personajes con relación al lugar eminente que van a ocupar en la iglesia, encima de las cabezas de los feligreses. Por ello los dibuja desde un ángulo bajo; el horizonte también queda rebajado y el paisaje reducido a una perspectiva eterea y transparente. El cielo cobra una importancia capital, tanto desde un punto de vista pictórico, ~~que~~ simbólico. Pero no es un cielo azul, sino blanco, cargado de nubes claras. Las figuras erguidas sobre este fondo lechoso, quedan automáticamente en contraluz. La parte alta de la figura, es vista en escorzo, sobre todo las cabezas y las caras se prestan a un modelado anguloso y enérgico. Resulta así en los Apóstoles de Balladares, una solidez monumental y una impresión de dignidad.

Balladares

La tercera diferencia es la actitud del caminante en una geografía sin tiempo y sin lugar; los doce de Balladares son peregrinos. Andan difundiendo la palabra de Dios a cualquier ciudad y a cualquier persona. Este carácter del caminante explica la dureza de las siluetas definidas por pesadas túnicas y los pies descalzos o calzados con sandalias, dibujados con eficacia y precisión. Los pies son tan importantes como las caras: andar y predicar. Los perfiles y escorzos de las cabezas, aunque en sombra, dejan entrever la llama de los ojos. Son caras que hablan hacia la tierra pero su luz brota en la oscuridad; una llama cuyo origen está mas allá del cielo. Algunas son miradas tremendas, como la de San Pablo y de San Pedro. Otras son inspiradas y bondadosas como las de San Bartolomé. Otras son directas y penetrantes como la de San Judas y S

Los Apóstoles son hombres ancianos, Balladares res-
ta la iconografía tradicional, barbudos y huesudos. Los más im-
portantes habían sido interpretados en la Antigua por la es-
cultura, con fisonomías estandar y reconocibles. Balladares -
es novedoso, crea sus modelos, mas bién se rehace al concep-
to del hombre oriental de la Biblia con facciones arregladas-
según una idea muy personal del artista. Pero su ejecución se
abandona a una sensibilidad muy plástica encarnada en la tra-
dición barroca. La fuerte combinación de luz y sombra, testi-
monia la herencia de un concepto definitivamente pictórico.
Basta comparæ estos cuadros con el de la " Apoteósis" para no
tar en aquel un cedimiento de la visión pictórica en favor de
un linearismo predominante.
En los Apóstoles, todavía la luz y las sombras conservan algo
de su vida independiente. Solo más tarde en el momento en que
la debilidad de los contornos vuelve a recuperar nitidez, la
línea asume un papel dominante en la pintura de Balladares.
Es el elemento de mayor cambio en la evolución del artista. Se
volverá patente en las pinturas de su madurez, despues de --
1760, como en la Huída a Egipto y más aún en la Muerte de San
José. (Siempre en la suposición que la atribución sea correcta)

El dibujo de la cabeza de San José en el primero y de
La Virgen en ambos: es trazado con una precisión casi metáli-
ca de las líneas y de las superficies que remata un cambio de
visión. El hecho es que acentúa una apreciación refinadamente
linear, más que pictórica. Hay una gran distancia entre los -
dos momentos. La fueza de contornos y la distinción absoluta-
de los objetos, no existen todavía en los "Apóstoles". Ballada-
res, en aquellos se mantiene fiel a las contexturas superfi-
ciales bien resaltadas, que no evidencian los detalles pero -
buscan transmitir la sensación y el carácter específico del -
objeto; carnes, telas, nubes y tierras. Las superficies vistas
a distancia, uniformemente, se despojan de los detalles míni-
mos, pero sin degradarse a una homogeneidad indistinta.

Si el Vía Crucis de la Merced es obra temprana de Ba-
lladares queda más visible la dificultad que el pintor encuen-
tra para sustraerse a la dominante tradición "pictórica" y para
no abandonarse al encanto del dinamismo.
Pero hay una compensación, es innegable que en los "Apostoles"
se limita deliberadamente a un tono cromático severo, a una
mayor sobriedad académico-clasicista en el uso de los colo-
res. En esta dirección se va separando de la sensibilidad ba-
rroca de irruencia colorística.
Además hay en él un segundo rasgo " moderno" que es el paisa-
je. El tipo de paisaje con alguna excepción, permanece cons-
tante desde el Vía Crucis , a los Apóstoles, a la "Huída". Es -
un paisaje de tonos claros con reflejos verdes en el cielo y
ocres pálidos en las colinas, una fusión acuosa de aire y tie-
rra, muy en tono con las transparencias frágiles y vidriosas-
de ciertos horizontes teatrales de Watteau. (Las primas 1716),

o de Greuze. (El Cántaro.).

El paisaje " moderno" antecede a la recuperación de los contornos y del linearismo en la parábola que lleva a Balladarnes de lo Barroco a lo neo-clásico.

2º Apoteosis de la Orden Mercedaria .

El cuadro, por ser complejo, y sobre todo por la añadidura de varios personajes por parte de Rosales, resulta -- ahora un poco confuso y desequilibrado. Sin embargo su estructura general es bien clara.

Los personajes están dispuestos en dos ejes, vertical y horizontal. El eje vertical comienza en su extremo alto con la presentación de la Santísima Trinidad: El Espíritu Santo, como paloma, El Padre y el Hijo Jesucristo sobre la Cruz. Continuando hacia abajo, la Virgen Santísima, " Mediadora" - de la Gracia Divina y a sus pies la fuente que recoge la sangre de Cristo y la distribuye entre los fieles. A este punto se cruza el eje horizontal sobre el que está dispuesta la Orden Mercedaria. Más abajo se ve la acción liberadora de la Gracia sobre los hombres y sobre todo entre los esclavos rescatados. En el plan inferior, el contexto de la sociedad mundana con sus príncipes y ciudadanos.(1)

Sobre el eje horizontal, partiendo desde el centro - hacia la derecha del observador, después de la Virgen se colocan los fieles que se acercan a la sangre de Cristo, San Pedro Nolasco , Fundador de la Orden, en el acto de romper cadenas a un cautivo, el Prior Fray Miguel Martínez Alpirez y otros.

En la misma horizontal hacia la izquierda, uno de los dos ángeles que levantan el manto de María imitando el famoso modelo de la Virgen de los Navegantes de Alejo Fernández.

Muy cerca de la Virgen, San Ramón Nonnato con su famoso candado en los labios, San José Protector de la Orden, también en acto de "liberador". Completan la línea inferior algunos personajes religiosos y laicos.

Contenido alegórico: La Fuente de la Vida.

El concepto organizador del cuadro se expresa en una alegoría. La Sangre de Cristo es fuente de salvación y los Mercedarios cumplen con la misión de llevar a los hombres, libres de cadenas hacia esta vida divina.

(1) Jack Burnham : The Structure of Art. p. 56.

La tarea de rescatar esclavos de las cárceles de los musulmanes, es vista aquí como un símbolo de la acción de la fé, que libera la humanidad de las cadenas de los vicios.

La verdadera liberación es la que trae la Cruz a través de cuya virtud se eleva el hombre hacia la Santísima Trinidad

El significado del cuadro se relaciona estrictamente con el lugar que éste ocupa en la Sacristía, sobre la mesa - donde el Sacerdote se viste los ornamentos litúrgicos antes de dar comienzo al Sacramento de la Eucaristía. (Espigas y - vides con uvas rodean la Cruz).

El cuadro recuerda al celebrante los efectos de la misa, entrelazados e identificados, con la obra de la Orden Mercedaria.

El punto de observación es precisamente el lugar que ocupa - allí el Sacerdote. El elemento central es La Fuente Redentora.

Desde este punto adquiere todo su sentido, la perspectiva -- que se extiende delante de los ojos: de aquí a la Eternidad.

En primer plano se presenta el mundo físico (el rey y los cristianos) inspirado por la Biblia y los textos de -- los Evangelios, que indican la posibilidad de la Fé. (El libro abierto que dos ángeles sostienen en el primer plano).

En el segundo plano se dá el contenido teológico de esta Fé. La palabra de Jesucristo y su Gracia que procede de la Cruz, son el medio de transformación para este mundo. La Orden de la Merced posee una misión que es la evangelización que "libera" y "salva" con la intercesión de la Virgen.

En el tercer plano se dá el mundo ultraterreno, indicado por el rompimiento de gloria que deja entrever a la Santísima -- Trinidad, razón primera y última del ciclo de la vida humana. El Creador del Universo invita a la Comunión de la inmortalidad.

Una descripción detallada de este cuadro, llena de - entusiasmo, es la que publicó Jesús Fernandez en la Semana - Católica de 1897 (1)

Es conveniente leerla para comprender el gran contenido religioso de esta obra.

(1) Vea: Anales de Geografía e Historia. Tomo XXXII 1959 - p. 121.

" Aparece en el centro Cristo crucificado levantándose la cruz del medio de una piletta llena de sangre redentora; del costado de Jesús brota esa sangre que pasa al corazón de la Virgen María, y de aquí en forma de chorro cae al receptáculo. La Madre de Dios vistiendo el traje Mercedario está de pie sobre un grupo de querubines, mientras que el arcángel San Miguel le levanta el manto a la derecha y el ángel tutelar de la Orden con el escapulario al cuello hace otro tanto con el mismo manto al lado opuesto.

Bajo aquel manto de María, aparecen de rodillas agrupados los santos mercedarios, distinguiéndose entre ellos San Ramón Nonnato, por el capelo cardenalicio. En lo alto hay una gloria y en ella el Eterno Padre, el Espíritu Santo en forma de paloma y bellísimos grupos de ángeles que asisten admirados a la escena.

Al rededor del receptáculo de sangre se ven las hermosas figuras de cautivos libertados; unos de rodillas la miran, otros elevan sus ojos al grupo de Jesús y de María, como en señal de gratitud, alguno inclinado bebe y otros -- pretenden hacerlo; cuerpos medio desnudos en quienes los trabajos imprimieron el sello de la cautividad, ofrecen correctísimo dibujo, muy sobre todo una mujer cargando a un niño. Por allí pasaron los pinceles de un artista de genio, que derramó la vida y movimiento a torrentes en aquel lienzo. A un lado, a la derecha del espectador aparece la noble figura del caballero de María, tipo más simpático cuanto -- más se estudia, el hijo de Languedoc San Pedro Nolasco, que desata las cadenas de manos de los cautivos cubiertos de harapos, y en quienes la mirada revela gratitud a su libertador; pero no es sólo él quien liberta, otro Padre mercedario extrae cautivos de las mazmorras mahometanas coronadas por la bandera roja y la media luna."

Fernández aprovecha la ocasión para introducir algunas notas referentes a la Orden Mercedaria, de mucho interés que proporcionan al cuadro una nueva función de la representación histórica.

" Inmediato al espectador aparece de rodillas sobre almohadón de color rojo en el que también ha puesto su centro y su corona, aquel rey don Jaime I de Aragón llamado el Conquistador, gran cooperador en la fundación y protector -- siempre decidido de la Orden de la Merced, a quien la Santísima Virgen se apareció recomendándole la nueva empresa, en cargo que cumpliera con tal celo el guerrero como que dió su palacio para convento de la real y militar agrupación religiosa, y las barras de sangre para el escudo. Está don -- Jaime ornado y viste armadura, ciñendo espada, cubriendo -- sus hombros el manto real de púrpura, forrado de pieles de armiño. Tres religiosos mercedarios están arrodillados tras el Rey, también orando. El monarca de Aragón, despues de -- San Pedro Nolasco y con el dominicano San Raymundo, testigos de la revelación de María, son las piedras angulares de

esa empresa que será nota perdurable para la iglesia.

Cerca del Rey hay una mujer arrodillada y vuelta de espaldas al espectador que es una maravilla por el dibujo. No lo es menos el ángel que de pie señala con la mano al -- Cristo, a la Virgen y a la Sangre Redentora, mostrándoselos al niño que lleva de la mano."

Más adelante Fernandez enfoca su atención al contenido metafísico el cual se articula a diversos niveles de objetos, personas y misterios.

" Bellísima es la figura del cautivo que elevando -- sus miradas al crucifijo representa en las manos las cade-- nas rotas, y a quien acompaña en sus demostraciones la gra-- titud de una mujer. No es menos hermoso el ángel que doblan-- do una rodilla en tierra presenta en azafate y en desorden-- amontonados sobre él, grillos y cadenas. Hay allí también -- hincado un sacerdote, pero que debe ser canónigo, pues vis-- te roquete y muceta, y otros personajes que se muestran u-- nos a otros asombrados ante aquella magnífica escena.

Es todo un poema aquel cuadro, pero el alma del ar-- tista notó que faltaba una explicación para su obra, pues -- de nada servía libertar del cautiverio a las almas, si no -- se les libertaba del cautiverio espiritual, que iba invívi-- to en la empresa de la Orden de la Merced y como lo acusa -- la Sangre Redentora.

El pintor, pues, trazó otra escena a la izquierda -- del lienzo: el apóstol San Pedro con aquel su carácter fog^o -- so y fisonomía característica, se afana en libertar almas -- sacándolas de otra cárcel, que quizá abrió con las llaves -- que lleva al cinto: es la iglesia rescatando del cautiverio -- del pecado mediante la Sangre de Cristo, y grupos de ellas -- vienen ya hacia el receptáculo en actitud de agradecimiento.

Un detalle: al pie del cuadro hay un grupo bellísi-- mo de dos ángeles que sostienen un libro abierto, una palma -- y unas flores, y en él con dos textos de la Biblia se leen -- también las fechas del inicio de las obras de aquel templo -- y el de su dedicación."

La descripción termina exactamente donde el cuadro -- tuvo su principio, en las palabras de San Juan en el Apoca-- lípsis: " con tu sangre compraste para Dios hombres de toda -- raza, lengua, pueblo y nación ", (Apoc. Cap. 13) , que son

la significación global de la alegoría.

Víctor Miguel Díaz inspirado en Fernández, expone algunas otras apreciaciones personales y aclara otros detalles del mismo cuadro:

" Llama la atención la gallarda apostura de San Pedro Nolasco en el momento de desatar las cadenas que sujetaban las manos de los cautivos, los cuales se ven cubiertos con trajes raídos: los grupos están bien delineados y revelan la vigorosa fantasía del artista que ideó ese admirable cuadro ".

Es cierto que la imagen de San Pedro Nolasco es la -- más destacada y completa de esta escena y casi podría ser -- considerada una pintura aparte como lo es también la de San Pedro. Bien caracterizada en la iconografía del fundador -- de la Merced, es de admirable ejecución, de cuerpo entero, -- con un relieve fuertemente marcado y un dibujo enérgico que recuerdan las asperezas táctiles de las tallas policromadas. Otras dos figuras la de San Pedro y la de San Ramón, -- poseen las mismas calidades plásticas y escultóricas. Las -- cabezas de San Pedro Nolasco y del Apostol San Pedro, son -- dos piezas cumbres en cuanto a relieve, dibujo y colorido. Estas figuras inmóviles se contornan en un fondo perláceo, -- neutro y oscuro que hace resaltar los colores espontáneos y sensuosos enfocados por una luz esfumada que excava las for -- mas como las de una estatua. Sin embargo se evita el zurbará -- nismo. Las sombras no son cortantes; mas que sombras y luces hay colores rosados, grises y azules. Al mismo tiempo estas siluetas simples y monumentales se alejan de un realismo e -- mocional para adquirir valores de significación a veces rí -- gida y esquemática.

A este mundo de significación conceptual, pertenecen mu -- chas de las demás figuras, comprendiendo la Virgen y el Cru -- cificado. Tanto en el gesto de brazos abiertos de la Virgen como en la ejecución de la cara, del pelo, del busto, el ar -- tista utiliza una gramática colorística de tonos suaves que despoja el personaje de su respito material, relegándolo a -- un plano de reflexiones abstractas y desapasionadas. Esta -- puede ser la razón por la cual el Cristo figura central, es -- mas bién un gran ausente, desplazado a un tercer plano de -- realidad. Un crucifijo de madera pintada, mas que un perso -- naje en carne y hueso , envuelto en una pátina amarillenta -- y carenate de energía vital.

Una excepción son los ángeles , tanto los grandes -- arcángeles que sostienen el manto abierto de la Virgen -- como los grupos de angelitos que llenan las esquinas del -- cielo. En ambos casos el artista recobra seguri-----

dad en sus modelos y les transmite un ímpetu de movimiento y de alegría. Estas figuras más que servir de complementos pictóricos, poseen una función ideológica que sostiene la concepción espiritual de la representación. El paisaje -- llena un papel intermediario; por una parte confiere mayor realismo a la escena del crucifijo, por otra parte aumenta el sentido de mundalidad del pueblo que busca la salvación, Lo interesante en esto, no es que sea claro o sombrío sino que exista. La dimensión horizontal profunda del paisaje -- rompe con la teatralidad barroca y recupera un mayor equi-librio visual.

Alegorías de la " Fuente de Vida".

En la historia de la iconografía católica, se repi-
te con cierta frecuencia el tema de la Fuente de Vida o --
Fuente de la Gracia, o Cristo del Apocalipsis (1).

Se encuentra en las catacumbas(p. ej. la de SS.-
Pedro y Marcelino)en los mosaicos de las basílicas biza-
tinas(ej. en Roma. Sta. María - Antigua) y románicas con
la representación de un cordero sobre una colina de la ---
cual brotan ríos de agua que se extienden .

En las representaciones góticas.(En San Bavón de Gante,) la
fuente de agua está adornada por cipreces y balda propios-
de la arquitectura de ese estilo.

Generalmente en la parte alta se coloca la Santísima Trini-
dad con Jesucristo en el centro y la Virgen. Los fieles se
acercan a la fuente para beber el agua de la Gracia Divina
y tener acceso a la bienaventuranza.

Mas tarde el agua se cambia en la sangre de Cristo y se ha-
ce alusión a los primeros hombres Adán y Eva, quienes sim-
bolizan la universalidad de la salvación.

En la edad barroca el elemento de la sangre es explotado --
como muy congenial con las tendencias emotivas de este ar-
te. Entonces se coloca el crucifijo sobre la fuente para --
establecer el nexu eucarístico de esta sangre, que luego --
se convierte en metáfora general de la Redención.(1)

El origen doctrinal de la representación, está en-
el libro del Apocalipsis: " Miré entonces y ví un cordero-
que estaba en pie sobre el monte Sion ". (13-11)

" Luego me mostró el río de agua viva que brotaba del tro-
no de Dios y del Cordero". (22-1). En cada caso el artis-
ta introducía detalles que interesaban la problemática del
momento o los contrastes locales, como por ej. Jan Van Eyck:
coloca allí la lucha entre la iglesia y la sinagoga (1423-
29 ?)Museo del Prado -Madrid.)

(1) Gertrude Grace Sill. A' handbook of Symbols in Christian
Art. p. 70.

Balladares a su vez introduce la iconografía de la " Virgen de las Mercedes, con su típico manto extendido para amparar tanto a los Mercedarios, como a los cautivos. - Quedan así injertadas la una en la otra, dos alegorías que no logran fundirse en una unidad muy perfecta. Por último se coloca el de San Pedro con su propia y doble significación, la de ser protector de la Orden y a su vez en calidad de piedra angular de la iglesia depositario del poder de las llaves.

El recargo de alegorías disminuye sin duda la fuerza expresiva de la obra, pero desarrolla una serie de conceptos que identifican el carácter didáctico y descriptivo del artista.

De la época colonial subsisten todavía algunas pinturas de este tema con sus variantes. Es interesante confrontar las cuatro siguientes, situadas:

En el Calvario de Mixco, la del Pintor Julián Betancur (1,32 X 2,20).

En el Museo Colonial de Antigua (Atribuido a Merlo) originalmente en el pueblo de San Agustín (según tradición oral.)

En la Merced, el de Balladares.

En San Francisco (Guatemala). Luneta colocada en la nave sobre la puerta lateral del templo.

Las cuatro son representaciones de la alegoría de la fuente de Gracia y poseen los elementos esenciales comunes a una versión de referencia. Aún estilísticamente pueden constituir una variación que refleje el momento histórico de un gusto más barroco, es el primer caso más clásico o neo-clásico.

La alegoría del Calvario de Mixco de Julián Betancur (Berlín)(1X1,32 X 2,20 m.) parece la más antigua. - Sus dimensiones son reducidas , la concepción es simple y la expresión barroca. Quizás sea de la 1a década del siglo XVIII. Viene a continuación la de Balladares, con sus características ya descritas. En tercer lugar la del Museo de Antigua , cuyos caracteres de estaticidad y regularidad nos remiten a la 2a mitad del siglo XVIII en pleno neoclasicismo. Por último la de San Francisco que seguramente rebasa la época colonial y pertenece al siglo pasado siendo una pintura de escasos méritos y que sólo nos sirve como término de comparación iconográfico.

(1) H. Berlin " Artistas y Artesanos Coloniales en Guatemala " en Antropología e Historia. Vol. V. USAC. Guat. 1952.

La primera representación, que se encuentra en un estado de conservación lamentable, se reduce al concepto - escueto de seres humanos acercándose a la fuente redentora que se alimenta del crucifijo. El arreglo de las figuras - se dispone en una simple planimetría. El crucifijo rodeado de nubes, ángeles y adornados con parras de uva. La composición se expande desde el centro hacia las diversas direcciones pero no insiste en una construcción central. El énfasis en los personajes inferiores en acción, era un balance oscilante. La dirección predominante es vertical - pero la tensión más que en el eje central se distribuye - igualmente a los personajes dispersos y en general a la atmósfera, sin un particular contraste en la disposición de las masas.

El segundo ejemplo es el de Balladares, que ya se analizó. Sigue la distribución planimétrica; crece la regularidad en la distribución y el sentido clasicista de las actitudes. Se acentúa el gusto por los colores claros y la elegancia del claroscuro.

El tercero, viene del Museo de Antigua, un cuadro atribuido a Tomás Merlo, pero con caracteres que responden a un gusto más tardío.

Los personajes muy espaciados y calmados contrastan con el dinamismo gráfico y colorístico de Merlo. El marco arquitectural de una limpia geometría centralizada y dependiente de un eje al rededor del cual gira la composición. En este los personajes se reducen al crucifijo y los progenitores Adán y Eva, colocados sobre la misma vertical. El árbol del paraíso terrenal, contrapuesto al árbol de la cruz. Los cuatro evangelistas en escala menor, están dispuestos sobre pedestales y se parecen más a estatuas que a personas vivientes.

La tectonicidad de la construcción es subrayada por gradas ochevadas, macetas de flores y una línea de cipreses que marcan el horizonte y el contraste horizontal vertical.

Finalmente tenemos el cuadro de la Iglesia de San Francisco (300X280 cms.2) de autor desconocido. Es -- presumiblemente una obra del siglo pasado o del presente, lo que interesa es la combinación de personajes religiosos en la alegoría (San Francisco y Sto. Domingo) y el simbolismo de las ovejas en lugar de los feligreses y un toque de la escena de las ovejas, rios y montañas. Por la insuficiente destreza del pintor, no hay -- emociones ni energía expresiva, solo el afán didáctico e ilustrativo, propio de cierta pintura religiosa de una -- época decadente . El arte religioso colonial termina con el siglo XVIII y deja un prolongado vacío que dura más de un siglo. Solo en el último tercio del siglo XX han sido hechos algunos intentos para volver a crear un lenguaje -

artístico Guatemalteco con contenido religioso y una expresión original.

Ideas Estéticas de este período.

Entre los estudios filosóficos que se impartían hacia la 1/2 del siglo XVIII en Antigua, no faltaba un capítulo sobre el arte, tanto en la Universidad de San Carlos, como en el Colegio de San Buenaventura y en el de la compañía, (San Lucas). Aunque no se imprimieron las lecciones de este período nos quedan datos suficientes para conocer el pensamiento estético que influía en la cultura Antiguaña.

El texto de filosofía del dominico Migeul Francesch, fué publicado en Barcelona en 1779, pero según nos asegura Carmelo Saenz de Santamaría, el manuscrito ya estaba terminado en 1758 (Hist. de la Educ. Jesuitica en Guat. p.202. Ed. Inst. - Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid 1978). Tenemos así por lo menos dos textos que nos documentan la enseñanza filosófica de Antigua entre 1740 y 1760, precisamente la época de Balladares y de otro numeroso grupo de artistas; el de Francesch, dado a imprenta y el de Gutiérrez, manuscrito.

Estas doctrinas se exponían por Francesch al mismo tiempo que en el Colegio San Lucas el P. Miguel Gutiérrez impartía sus clases de " Bellatrix Philosophia" (recogidas por José González Batres en un manuscrito fechado en 1750). El texto de Gutiérrez divide el segundo libro de la física en tres secciones: la primera trata de la naturaleza, la segunda del movimiento y la última del arte. Sus conocimientos derivaban toda probabilidad (C. Saenz de Santamaría) de su profesor Miguel Cartagena; y corresponden al " ecletismo imperante en Guatemala".(1)

Santamaría sugiere que entre los condiscípulos de Gutiérrez se encontrarían José Antonio Zepeda S. que fué Rector del Colegio Jesuitico de Guatemala y el ilustre Oidor de la Audiencia de Guadalajara José López del Portillo. Un mundo bastante abierto con el alcance de influjos culturales de toda el área. Gutiérrez enseñó en Antigua por un largo período de cerca de doce años entre 1747 y 1758, como Profesor de Filosofía y Teología. Además como Superior del Seminario San Borja y reconstructor del edificio tuvo que mantener contactos directos con los artistas.

Las ideas se debatían en círculos académicos en los actos de discusión pública de las tesis a los que participaban representantes de las diversas instituciones universitarias, desde la USAC, a las Facultades Teológicas de las diferentes

(1) C. Saenz de Santamaría: Historia de la Educ. Jesuítica en Guatemala. Ed. Inst. Gonz. Fern. de Oviedo -Madrid. 1979 -

órdenes religiosas. A pesar de las divergencias en los detalles esta significaba una concordancia básica en los principios.

Ahora bién, las ideas estéticas del Padre Gutiérrez -- son fundamentalmente escolásticas y aristotélico-tomísticas. -- Sin embargo el énfasis sobre ciertos aspectos como el concepto de " forma", el de " orden", el de " reglas de arte", el de "ra cionabilidad", nos hacen sospechar que el pensamiento estético-corriente en el ambiente cultural de Antigua, estaría muy abier to y dispuesto a aceptar el influjo de la ilustración y la re- ciente afición al redescubrimiento de lo clásico.

De hecho sabemos que M. Gutiérrez cita a filósofos - no neoclásicos, como Descartes y utiliza conceptos derivados de Espinosa, con la misma tranquilidad con la que sigue Suárez, Al fonso de Oviedo, el Dr. Spinola, Tellez, Arriaga, etc. Casi po- dríamos hablar de un gusto local.

Con el énfasis puesto en las " formas", en la " capaci dad estética del artista" puede llegarse a un enfoque no-sujetivo de la actividad estética, que destaca en primer plano la per sonalidad del artista y de su concepción, animada por un ideal-objetivo de belleza que no se abandona a los extremos de un su- jetivismo dinámico y contradictorio como el barroco.

l estilo se concibe como dominio de las diferentes per sonalidades individuales, lo cual dá como resultado diferentes- tipos de creación. Se traslada el principio crítico desde un en-foque barroco de una vitalidad incontrolada y de una exuberancia de formas naturales, a una atención privilegiada hacia los ras- gos característicos del artífice, su seguridad de trazo, la in-terpretación visual, las técnicas particulares del colorido, -- transparencia, luminosidad, etc.

El principio del " orden" y " disposición de las par- tes " (de origen Tomístico) y la insistencia en las " reglas" - que constituyen la correlación interna de los elementos de la - creación artística, pueden facilmente interpretarse mas que en- clave de una estética clásica, en el nuevo contexto del gusto - neo-clásico. (1)

Las nuevas reglas estimulan a cambiar el realismo por la invención simbólica.

El simbolismo y la abstracción en la construcción de- la escena o de las figuras, sustituyen progresivamente la vi- sión directa y natural de la materia y de la vida. Lo mismo pa- sa con el dibujo y el color. Estos son reducidos al esquematis- mo, a la simplicidad y a la economía de planos y de trazos que- sustituyen la violencia formal, el movimiento y la personalidad emocionante de la estética barroca. Es posible encontrar un paralelismo entre estos conceptos esté- ticos y el arte de Balladares.

El ecletismo de la filosofía Antigüeña que se manifiesta en las deformaciones de Miguel Gutiérrez, permite fácilmente esta evolución del mundo barroco hacia la búsqueda del orden, claridad, simplicidad y dignidad abstracta propia del neoclasicismo. Encontramos que la pintura de Balladares es más conceptual, más simbólica, más simple, que por ejemplo la pintura de Tomás Merlo o de Juan Correa que le preceden de unos quince y veinte años. Tomás Merlo y Balladares son dos artistas relacionados por el tiempo y el ambiente. Pero sus personajes en cuanto a formas luminosas y sombras, a dibujo y contorno, presentan una notable diferencia. La impetuosidad del diseño de Merlo, reviste las formas con particular dinamismo y crudeza. Al contrario la calma calculadora de Balladares coloca a sus personajes en una intencionada postura de descanso. El San Pedro del gran cuadro de Balladares, comparado con el San Pedro del Prendimiento de Merlo, en el Calvario son dos muestras significativas de este cambio.

Hay un diferente temperamento. La diferencia se extiende a todos los detalles de la escena. Lo mismo podría decirse comparando la figura de la Virgen en la "Apoteosis" de la Merced", con la Virgen de Merlo en el descendimiento de Jesús de la Cruz. No es difícil descubrir una diferente concepción de la forma, resultado de una diferente concepción de la belleza, en los dos artistas. Como Balladares ha dado libre campo a la expresión de su ideal formal en la linealidad, elegante gesto y esplendorosidad del rostro de su virgen, igualmente percibimos en Merlo una interpretación que proyecta su particular temperamento en el gesto, postura y la expresión facial de su "piedad". Pero hay una diferencia todavía más impresionante. La imagen de Merlo está colocada como una fuerza constructiva en el espacio dedicado a la representación. La angulosidad de los pliegues y la prominencia cortante de los gestos se contraponen a los demás gestos y figuras en un esquema general de donde una parte contrasta con la otra en un conjunto animado por tensiones espaciales contrarias, que se cruzan y antagonizan.

Diversamente en la Virgen de la Merced de Balladares el gesto esquemático y aplanado recorta su silueta en una postura simple y direccional, hacia los demás componentes de la simbología total. Más que el orden plástico, este artista dispone las relaciones de un conjunto conceptual.

Su dibujo desenfocado sustenta un efecto de luz que suaviza la forma y se mueve a la busca de la "perfecta claridad". Se obtiene así una marcada separación en los planos.

La diferencia se acentúa precisamente aquí en la recuperación de los planos. La fuerza espacial del barroco de Merlo, su arreglo de personajes en filas, órdenes y profundidades de sombras, es abandonado por Balladares. Aquel interés --

Pag. 2. Al Taller que ayudó/Churubusco (o fué el de Tepozotlán) fué a la Antigua. Nosotras lo fundamos con nuestro propio esfuerzo e iniciativa. Tuvimos un profesor egresado de Churubusco - nada más.

3 Aspírez o Arpírez

4 En el Taller trabajamos: Claire de Lara, Carroll de Herrera, Cristina de Bailey, Olga Ayau de Sánchez, David Eskenasy, Rene de Quadra y Miriam de Castañeda.

En la Apoteósis de la Orden Mercedaria trabajó/^{y dirigió} ~~en~~ la primera fase, o sea ~~la~~ el rescate el Maestro Conservador Ijsbrand Hummelen y los bastidores los elaboró el Maestro Carpintero Ricardo Alvarado -sin ayudantes.

7 ¿Presenció Balladares el terremoto de 1711 teniendo 1 año de vida?

9 Viraje en vez de virage

10 El Vía Crucis de la Merced no tiene repintes actualmente. Son colores originales. Ya lo restauramos.

13 No creo que las medidas sean 6.28 x 5.80.

Párrafo G. No está muy claro el final que dice "firmado y fechado"

14 Párrafo j. tripartida o tripartita?

20 ~~La segunda diferencia~~xxxxx. tanto desde un vista pictórico, que simbólico - No encuentro buena la redacción o clara.

que insistía en la orientación espacial, es superado por la reafirmación clásica de los planos. El nuevo tipo de agrupación es descrito en todo el contorno, independiente, por una visión libre de cualquier punto de vista. Como diría Adolf Hildebrand " solo cuando el cuerpo redondo, con todas sus convexidades ha sido trasladado a un cuadro para ser captado en un plano, se ha vuelto visible en el sentido artístico". (Citado por Wöllflin p.108) (1)

La tendencia hacia lo neoclásico en Balladares, se revela también en el predominio de las direcciones vertical y horizontal. Este esquema dispone los elementos en su plena luz y nitidez. Trátese de los Apóstoles del "Apoteosis" o de retratos, el cuadro es dominado constantemente en todas sus partes por la oposición horizontal-vertical. Al contrario (por ejemplo en la Crucifixión) Merlo se esfuerza por conciliar la oposición, sin destruir el contraste. Merlo se somete a una comprensión del conjunto que suprime los ángulos rectos, los elementos independientes y conduce a relaciones de unidad cada vez más alejadas de una estructura terrestre. Por esta razón aproximamos a Balladares a la concepción "clásica" del arte que hacia la mitad del siglo XVIII era el pensamiento dominante en Antigua, tanto a nivel de educación superior universitaria como a nivel profesional. En la filosofía de Miguel Gutiérrez, la definición que se da del arte es derivada de Aristóteles (Cap. 4 del Lib. VI Etica a Nicomaco). En ella se opone el aspecto de acción (producción de la obra) al de creación (concepción intelectual y capacidad del artista). El arte es entendido más como principio de la creación, que como acción. Este enfoque clásico contribuye posiblemente a liberar Balladares de la unidad barroca de forma y a la recuperación del orden tectónico, como puede verse en la " Apoteosis ". Según el principio causal expuesto por Aristóteles, el artista (creador de formas) queda liberado de una estricta dependencia de las formas naturales y autorizado a la idealización y al símbolo.

Regresamos así a la secuencia Merlo, Balladares, Rosales.

No hay duda que sería inexplicable el estilo de Rosales (por ejemplo del San Andrés y del Salvador en Santo Domingo), comparado con el barroquismo de los cuadros de la pasión de Merlo, si no mediara entre los dos el largo período de transición de Balladares. Los momentos de evolución que constituyen los tres diferentes artistas, revelan el poder del arte para introducirnos al proceso histórico de la capitania, con sus fases, conocimientos y emociones. Se pasa de la cruenta y dramática manifestación de fulgurantes ideales y apremiantes emociones, a la calmada y reflexiva representación de una " alma grande y serena " cuyos medios artísticos conducen por la trayectoria de la " belleza formal ".

El entusiasmo con el que los contemporáneos se derriten en alabanzas delante del cuadro del " Crucificado llorado por los ángeles" de Rosales, llamándolo " Rafael de la Pintura Guatemalteca " es señal de esta mutua correspondencia de sensibilidad entre vida y arte.

Un panorama bién diferente ofrecían las graves palabras con que se expresaba el Deán de la Catedral, (en 1737) pidiéndole a Merlo (en el contrato) " que fuese motivo que encendiése en sus corazones la llama del fuego del amor divino y que incitase a mayor culto y devoción según que piadosamente contempla". O, como diría Winkelmann: La " expresión " "es el arte de la imitación del estado de acción y sufrimiento" Esto justifica los apasionamientos del barroco y explica la posición de Merlo.

En cambio Balladares ocuparía la primera fase de las divisiones del arte clásico, dadas por Winkelmann, "el estilo elevado o grande" . El de una " elevada sencillez" y unidad, como la de una idea que surge sin ayuda de los sentimientos y sin el trabajo de elaboración (citado por Bosanquet p. 267) (1) Mientras que Rosales se colocaría en el siguiente período, el " bello" caracterizado por la " gracia" (" gracia-amable" de los artistas antiguos) , Balladares pertenecería al momento estilístico " elevado y grande". El "gran estilo " es la expresión de un silencio significativo y elocuencia del alma". Es una superación de la descomposición barroca para alcanzar un equilibrio. Es una forma de expresión más difícil, porque cualquier acción violenta es más fácil de representar. Estos son los resortes de la evolución hacia el clasicismo.

" Nosotros la podemos juzgar debilidad, falta de vigor y sentimiento; pero en la mentalidad neoclásica se unifica de este modo la ausencia de expresión y la más elevada forma de expresión". (Bosanquet 289) (1)
Queda por tanto situada en este proceso el arte de Balladares, un arte en el que confluyen principios estéticos contrastantes.

Nos parece que en la pintura de Balladares ya se vislumbra algo semejante a la preocupación fundamental de Winkelmann "la expresión es perjudicial para la belleza". Se excluye pues la emoción y el sentimiento desbordante. Balladares se coloca en este proceso de cambio, sin embargo es algo más que un pintor "de transición"; es el espejo de una época.

En sus cuadros puede considerarse proyectada la nueva concepción (neoclásica) de lo "Bello como expresión de un alma serena". Se llega a la exclusividad de la belleza formal encontrada en una idea abstracta y única: " Solo hay una forma bella, única, invariable". La referencia a la "belleza ideal" implica todavía en Balladares, un ejercicio constante de la experiencia. Experiencia que es vida, pero una vida sublimada en conceptos y teorías, una realidad expresada con el equilibrio de un pensamiento ilustrado.

(1) Bosanquet: Historia de la Estética. p. 289.

REFERENCIAS

1. Angulo Iñiguez Diego : Historia del Arte Hispano Americano. Ed. Salvat. Barcelona - Madrid. 1950. Vol.II.
2. Arévalo Martínez R. : Anales de la Soc. de Geog. e Historia.- Nº 3, marzo 1937.
3. Benveniste Emile : Problemas de Lingüística II, Ed. Siglo-XXI, México 1978.
4. Berlín Heinrich : Historia de la Imaginería Colonial en - Guatemala. Ed. Minist. de Educación, -- Guatemala 1952.
5. " " Pintura Colonial Mexicana en Guatemala. Anales de Geog. e Historia XXVI, Nº I, - marzo 1952 p.113.
6. " " El Pintor Tomás Merlo en Antropología e Historia de Guatemala. Ed. Ministerio - de Educ. Vol. Nº I, enero 1953, p. 53-58.
7. " " Artistas y Artesanos Coloniales en Gua-temala (p.5 -35) Cuadernos de Antropolo-gía e Historia. USAC Guatemala 1965.
8. Bosanquet Bernard : Historia de la Estética. Ed. Nueva Vi--sión. Buenos Aires 1970.
9. Burnham Jack : The Structure Of Art. Ed. George Brasi-ller. N. Y. 1971.
10. Castellanos Humberto: Museo Colonial de la Antigua en: Anales de la Soc. de Geografía e Historia. Nº I Sep. 1938.
- " " Revista del Museo Nacional- Epoca III - Nº 2, 1945.
11. Damián Bayón : América Latina en sus artes. 2a Ed. Ed. Siglo XXI, México 1978.
12. Díaz Víctor Miguel : Las Bellas Artes en Guatemala. Tip. Nal. Ed. Diario de Centro América. Guatemala 1934
13. Fernández Jesús : Estudios sobre la Exposición. NN. 259 - 263 de la Semana Católica. Año 1897. V. VI. Emeroteca Nacional Guatemala. Reedi-tado por Anales de Geografía e Historia TomoXXXII, 1959. p. 122.

- 14 Gallo Antonio : Escultura Colonial en Guatemala. Ed. Dirección Gral. de Cultura y Bellas Artes Guatemala, 1979.
- 15 García Peláez Francisco: Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala. T.II, Ed. Soc. de Geografía e Historia. Guatemala 1972. - 3a Ed.
- 16 Gutiérrez Manuel: Bellatrix Philosophia. Colegio de San Lucas . Antigua Guatemala 1748 (Impresa solo la primera página). Manuscrito. Biblioteca Nal. de Guatemala.- S.M 8.
- 17 Grace Sill Gertrude: A handbook of Symbals in Christian. Art. Callier Books. N.Y. 1975.
- 18 Hernández Castellanos Víctor Manuel: La Sección de Oro en la Pintura Barroca del Reino de Guatemala. Tesis Universidad de San Carlos. Guatemala 1976.
- 19 Herrera Peña Julia Guillermina : Pensamiento Estético de Antigua Guatemala, en el Siglo XVIII. Tesis de la U.R.L., Guatemala 1971.
- 20 Iriarte Isidro : El arte en el Templo de la Merced. En la Rev. Cultura de Guatemala. Año I. -- Vol. I. Enero - Junio 1980. Ed. Universidad Rafael Landívar. Guatemala. P. 71 95.
- 21 Juarros Domingo : Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala. Ed. Diario de C. A. Tip.-Nal. Guatemala. 1936.
- 22 Lamadrid Lázaro : La Semana Católica Nº 171 - 173. Mayo - Junio 1937.
- 23 Maneirus Joannes : De Vita Michaelis Gutiérrez. Sacerdotis Mexicani. Bononiae. Tipis Laelli A Vulpe. 1795.
- 24 Martí José : Guatemala, Ed. Mind. de Educación Guatemala 1953.
- 25 Nuñez de Rodas Edna : Grabados de Guatemala. Ed. Inst. Geogr. Nacional. Tesis de la Universidad de San Carlos . Guatemala 1970.
- 26 Pardo Joaquín : Efemérides. Ed. Soc. de Geografía e Historia, Guatemala 1944.
- 27 Rodríguez Ana María: Las Obras de Arte en la Basilica de Ntra. Sra. del Rosario de Guatemala 1971. Guatemala, Tesis de la U.R.L.
- 28 Saenz de Santamaria Carmelo : Historia de la Educación Jesuítica en Guatemala. Ed. Inst. Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid 1978.
- 29 Toledo Palomo Ricardo: Las Artes y las ideas de Arte durante la Independencia (1794-1821) Ed.Soc. de Geog. e Hist. de Guatemala 1977.