



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

LA LEGITIMACIÓN DE UNA IMAGEN: EL CASO DEL PATROCINIO DE SAN JOSÉ

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

NATALIA PORTUGUEIS CORONEL

PROFESORA GUÍA: CONSTANZA ACUÑA FARIÑA

SANTIAGO DE CHILE
OCTUBRE 2017

*A mi tía Victoria Coronel,
en agradecimiento a su amor constante e infinito.*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es fruto de varios años de reflexión, entrevistas e investigación. Durante este período tuve la fortuna de contar con la ayuda de muchas personas, quienes generosamente compartieron su tiempo y conocimientos conmigo, y me alentaron a seguir adelante con este trabajo. Quiero agradecer especialmente a Constanza Acuña, por su paciencia, flexibilidad y visión como profesora guía. También a los académicos e investigadores Héctor Schenone (1919-2014), Nelly Sigaut, Teresa Gisbert y Jaime Moreno (1934-2017) quienes amablemente respondieron a mis consultas, y a los tres últimos por tomarse el tiempo para reunirse conmigo.

A la Priora María Elisa Castillo y la hermana María Teresa Tapia del monasterio de las Carmelitas Descalzas del Cajón del Maipo, por recibirme, asesorarme en torno al rito de consagración de las vírgenes, y por supuesto por sus oraciones.

A mis colegas y amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, quienes en diferentes formas y momentos colaboraron con este trabajo. A Milan Ivelic y Roberto Farriol, quienes es su calidad de jefes me dieron todas las facilidades para hacer esta tesis; a Marianne Wacquez, Nicole González, Doralisa Duarte, Ximena Frías, María de los Ángeles Marchant y Wladimir Marinkovic, por su buena disposición y ayuda desinteresada; a todo el equipo de Mediación y Educación por el apoyo incondicional, en particular a Yocelyn Valdebenito por la generosidad de compartir sus hallazgos bibliográficos y libros personales.

Agradezco también a Ramón Castillo por el préstamo de libros y apoyo a lo largo de los años para la realización esta investigación. A Juan Manuel Martínez, por su

tiempo y la generosidad de compartir sus conocimientos. A Viviana Herve de la biblioteca del CNCR por ayudarme para acceder a algunos de los libros fundamentales de esta tesis. Así como también a Andrea Torres, quien me ayudó con una importante consulta bibliográfica.

Mención especial en estos agradecimientos le cabe a mis queridos amigos Graciela Echiburu, Ricardo Espinosa, Paula Fiamma, Claudia González, Angélica Pérez (1972-2010), Teresita Raffray y Juan Sandoval por su inmensa y directa ayuda en las más diversas instancias. Agradezco igualmente a Leticia Santander, Gastón Fuentes, Josefina de la Maza y Carola Torres, amistades fundamentales, quienes –por separado y en sus particulares formas- me alentaron a seguir adelante.

Por último, pero en absoluto menos importante, le doy las gracias a mi familia extendida por hacerse parte de mi vida y estar en todo momento pendientes de la evolución de mis asuntos, entre los que esta tesis ocupó un gran lugar. A mi hermano Ricardo por acompañarme a Bolivia, hacer el registro fotográfico y ayudarme con la intervención digital de las imágenes; a mi hermana Javiera por ofrecerme en reiteradas ocasiones su ayuda para esta tesis, con la frase “dime qué necesitas y yo lo hago”; a mi primo Tomás Ravassa, por las muchas conversaciones y la ayuda con la identificación de los instrumentos presentes en la pintura; a mis padres Ricardo y Fabiola, por creer constante e incondicionalmente en mi y en cada uno de mis proyectos. Y finalmente, a Walter Waymann, por la edición de las imágenes, la compaginación final del texto, y por su compañía y amor.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Agradecimientos | 2 |
| Índice | 4 |
| Resumen | 5 |
| Introducción | 6 |
| Capítulo I Historia de un cuadro | 12 |
| Recepción | 12 |
| Fortuna crítica | 27 |
| Capítulo II El artista, su tiempo y su obra | 51 |
| Potosí en el siglo XVIII | 51 |
| El artista y su obra | 55 |
| Capítulo III La imagen | 62 |
| Análisis iconográfico | 62 |
| Análisis iconológico | 83 |
| Conclusión | 94 |
| Bibliografía | 100 |

RESUMEN

El Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Chile, posee dentro de su pequeña colección de arte colonial una obra titulada *Patrocinio de san José*, realizada por el artista alto peruano Gaspar Miguel de Berrío en 1744. Esta pintura, adquirida por dicha institución a un coleccionista privado hace medio siglo, se ha posicionado como una de las más emblemáticas del relato visual construido al alero del principal centro expositivo del país. Sin embargo, en contraste con esta situación, no se cuenta con información respecto a su historia, como tampoco con publicaciones o estudios nacionales sobre el significado de la imagen, sino que la obra ha sido interpretada a modo general en diversas ocasiones y estas interpretaciones han sido reiteradas y reproducidas por el frecuente uso de fuentes secundarias.

La presente tesis propone realizar un estudio del fenómeno de la recepción de la obra, así como también de la imagen y su significado, con el fin de contribuir al conocimiento y reflexión en torno a esta pintura, y al mismo tiempo a la toma de conciencia en relación a las operaciones y paradigmas que componen parte del entramado de la construcción visual nacional.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis versa sobre el estudio de la obra *Patrocinio de san José*, del artista oriundo de Potosí Gaspar Miguel de Berrío (1706-1761), fechada en 1744 y perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile desde 1965, año en que fue adquirida a un coleccionista privado.

Es una pintura de tamaño medio (137 x 160 cm.), que por diversos motivos en tanto ingresó a la colección del MNBA, se constituyó en una de las principales obras de dicho museo para hacer referencia al período virreinal en particular, y para integrar una cronología del arte chileno en general, lo que por defecto la ha inscrito en el relato de la historia del arte nacional.

Ya desde su origen esta imagen se encuentra atravesada por una multiplicidad de factores que remiten a herencias y tradiciones, tanto europeas como americanas, como también al contexto del último siglo de la Colonia y a los procesos de evangelización y emancipación. Todas estas capas, patentes en la pintura, han interactuado con los discursos curatoriales en los que la obra ha sido incluida como parte de la colección del MNBA, casi ininterrumpidamente durante el último medio siglo.

Identificación de un problema

La colección del Museo Nacional de Bellas Artes bordea las 5.000 piezas, con obras en diversas técnicas como pintura, escultura, grabado, dibujo, fotografía, video e instalaciones. Entre ellas, la pintura y escultura de los siglos XIX y XX compone el porcentaje mayoritario. Sin embargo, existe un pequeño grupo de pinturas y retablos (29

en total de acuerdo al actual registro del Departamento de Colecciones del MNBA), que conforman la colección de arte colonial de dicha institución, y que proporcionalmente ha gozado de una altísima atención en relación a la colección en general. Ya que un importante número de estas obras ha estado en –casi permanente- exhibición durante las últimas décadas, tanto al interior del museo como también en exposiciones itinerantes.

El origen de esta pequeña colección de arte virreinal data de principios de la década de 1930¹, cuando tres obras fueron traspasadas al MNBA desde el Museo Histórico Nacional y posteriormente, en 1939, once obras fueron adquiridas a Luis Álvarez Urquieta. Luego de esta fecha, se registra una compra en 1965 a Roberto Ossandón Guzmán y una donación por parte de Bernard H.A. Von der Wolf en 1974. De las 12 obras restantes, en algunos casos se tiene información del donante pero no la fecha de incorporación a la colección o no se posee información sobre su procedencia.

No es casual que el ingreso de arte colonial al Museo Nacional de Bellas Artes, haya comenzado medio siglo después de su fundación en 1880. Es necesario recordar que durante el siglo XIX, en el marco del pensamiento ilustrado dominante, las obras realizadas en los tres siglos anteriores a la República eran consideradas “(...) como producciones de poca originalidad o pálidas copias del arte europeo, hechas por artesanos americanos con escaso dominio técnico y conceptual, donde predominaba un excesivo candor religioso y un espíritu de subordinación al poder español.”², lo que por defecto las excluía de pertenecer a la colección del museo, que entonces se preciaba de

¹ Con la excepción de una obra proveniente del legado de Eusebio Lillo, que fue ingresada al MNBA en 1910.

² Acuña, Constanza. “La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la Academia y la sobrevivencia
² Acuña, Constanza. “La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la Academia y la sobrevivencia del pasado” en *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. p. 7.

ser un proyecto de la alta cultura. Fue próximo a mediados del siglo XX que el arte colonial fue paulatinamente entrando en la categoría de las bellas artes, y en cierta medida, la conformación de la colección colonial del MNBA da cuenta de ello.

La presente tesis, plantea que una vez ingresadas a la colección del MNBA, estas obras fueron automáticamente asumidas como parte de un relato cronológico que sitúa el inicio de la historia del arte local en la Colonia. Y que en adelante, no han formado parte de ningún proceso que reflexione o cuestione su presencia ahí, así como tampoco que se adentre en el estudio de las imágenes propiamente tales.

Uno de los ejemplos más emblemáticos de esta situación es el *Patrocinio de san José*. La obra fue adquirida en 1965 por parte del MNBA a Roberto Ossandón Guzmán, conocido coleccionista, sin que se cuente con ningún documento o información que dé cuenta del por qué de esta compra. Pese a esto, durante las cinco décadas que la obra lleva al interior del museo, ha sido exhibida casi permanentemente; incluida en diversos catálogos y libros; e incluso ha sido ocupada como imagen para la difusión del museo y su colección. La ausencia de un estudio sobre la obra, sumada a su reiterado uso y a la popular práctica de utilización de fuentes secundarias, e incluso a la irresponsabilidad de algunos autores, han contribuido a perpetuar el desconocimiento acerca de una pintura de casi tres siglos de existencia, que posee una compleja y rica iconografía.

Para ejemplificar esta forma de operar de nuestra historia del arte e institucionalidad cultural, podemos detenernos en el hecho que durante la década de 1980 se realizaron publicaciones de amplia circulación, bajo títulos que buscaban englobar diversas obras - además de sus procesos de producción y circulación-, en un solo relato oficial y lineal.

Muestra de esto son: *ARTE, Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, de Isabel Cruz; *Historia de la pintura en Chile*, de Alicia Rojas; y *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, de Gaspar Galaz y Milan Ivelic. En las dos primeras publicaciones se hace directa alusión el *Patrocinio de san José*, sin embargo, éstas no trascienden las menciones generales junto a la descripción de algún detalle; en la tercera el caso es más crítico, ya que la imagen es utilizada para acompañar el relato que presenta al arte en el período colonial, pero no se alude a la imagen ni justifica su presencia, pese a que en todos los capítulos siguientes del libro las imágenes son utilizadas en contexto con el fin de construir el relato histórico visual particular.

Lo recién señalado en relación a la fortuna crítica de la obra durante la década de 1980 no es un caso aislado, de igual forma se puede analizar lo sucedido en la década anterior o en la siguiente. Así como también las exhibiciones de las que ha sido parte, e incluso los discursos que éstas han buscado instalar. Por ejemplo, al interior del MNBA, la obra estuvo poco más de tres décadas ininterrumpidas en exhibición, sobreviviendo a los cambios en los guiones curatoriales y a las diferentes administraciones del museo. Lo que lleva inevitablemente a preguntarse acerca del grado de reflexión que alberga la institución en su interior, y también sobre el rol de los investigadores e historiadores que construyen estos relatos. ¿Por qué en cinco décadas prácticamente nadie se detuvo a realizar un análisis acabado de la obra? ¿basta que se escriba algo de una obra para aceptarlo como una verdad? ¿con el solo hecho de estar en exhibición al interior del MNBA una pintura legitima su existencia en la historia del arte chileno?

Resulta imperativo abrir la discusión que plantean estas preguntas con el fin de reflexionar en torno a los procesos constitutivos de la historia del arte chileno. Ya que, tomando una sola pintura como caso de estudio, rápidamente se encuentra el denominador común que indica que la obra ha sido escasamente investigada y analizada; que esto no ha sido obstáculo para que su uso continúe, y más aún, crezca y se perpetúe su reconocimiento como una obra fundamental dentro del relato de nuestra historia del arte local. De este modo, el *Patrocinio de san José*, se puede tomar como un caso de estudio para dar cuenta de la forma de operar que hemos tenido a nivel local en la construcción de nuestra historia visual.

Hipótesis

La hipótesis de esta tesis es que a través de un estudio que recopile y analice la fortuna crítica de el *Patrocinio de san José*; así como también la historia de su recepción; además de un análisis iconográfico e iconológico de la imagen; es posible constatar que la pintura ha sido mal leída y sub utilizada. Y que el resultado de este análisis, puede aportar elementos reflexivos y críticos, que contribuyan a establecer un nuevo punto de partida para la obra, principalmente para su uso al interior del Museo Nacional de Bellas Artes. Con esto se busca que la pintura, desde el principal responsable de su conservación y difusión, sea utilizada con mayor propiedad. Asimismo, también se quiere levantar una pequeña alerta, que se detenga en torno a los procesos –o a la ausencia de ellos- que terminan por conformar el relato de la historia del arte chileno.

Esta tesis quiere presentar el caso del *Patrocinio de san José*, como un modelo de estudio que permita abrir y establecer la reflexión sobre cómo se escribe nuestra historia del arte. Y cómo dentro de este proceso de escritura, la omisión y la pasividad por parte de quienes escriben, se constituyen en denominadores comunes, que hasta ahora, en muchos casos, han contribuido al desarrollo de un relato plagado de repeticiones, de escaso carácter reflexivo, y que pocas veces se acerca a las imágenes haciendo uso del amplio espectro de significados y lecturas que ofrecen.

Por último, cabe señalar que la presente tesis ha querido enfocarse en esta sola pintura con el fin de acotar el campo de estudio, y así avanzar con mayor propiedad en el análisis de sus resultados. Teniendo presente también que, si bien se propone como modelo para establecer una reflexión más amplia en torno a la historia del arte chileno, la imagen posee características muy particulares que la hacen digna de ser un objeto de estudio por sí sola.

HISTORIA DE UN CUADRO

RECEPCIÓN (LUGAR ESPECÍFICO)

La historia reciente del *Patrocinio de san José*, se remonta a 1965, fecha en la que ingresó a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (MNBA), durante la dirección de Luis Vargas Rosas. Fue adquirida al coleccionista Roberto Ossandón Guzmán, sin que se conozca hasta ahora información que señale cuánto tiempo estuvo bajo su propiedad, cómo llegó a ser parte de su colección, ni cómo y cuándo ingresó esta pintura de origen boliviano a Chile.

De la compra de 1965, el museo posee un registro con anotaciones hechas a mano alzada en un libro de “Adquisiciones, intercambios y donaciones en pintura” (Imagen N°1, p. 23). En la página 135 con el número 1507 (Imagen N°2, p. 24) se consigna la siguiente información:

Autor: Gaspar Berrío
Patrocinio de San José
Arte Colonial Boliviano – Escuela Potosí
Dimensión:

En este registro no se señalan las dimensiones de la obra, el nombre completo del autor ni tampoco su fecha de realización, datos que están a la vista en el anverso de la pintura.

Posterior a este registro, fechada a 30 de noviembre de 1982, el Departamento de colecciones del MNBA posee la ficha CDBP (Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales), con el encabezado “Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Inventario del Patrimonio Cultural” (Imagen N°3, p. 25). En esta ficha se le agrega un número de inventario a la obra (PE-33, 2-1) y se mantiene parte de la numeración

anterior: 02 22 (1507). En ella, en 23 ítems (que se transcriben a continuación), se registra información básica de la pintura.

DIRECCION DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

| | |
|----------------------|--|
| 1. CLASIFICACIÓN | Pintura |
| 2. NOMBRE/TÍTULO | Patrocinio de San José |
| 3. AUTOR | Gaspar Miguel (de) Berrío |
| 4. NACIONALIDAD | Boliviana |
| 5. FIRMA/FECHA | Gaspar Miguel Berrío |
| 6. ORIGEN/FABRICA | Potosí, Bolivia |
| 7. FECHA/EPOCA | 1744 |
| 8. TECNICA/MATERIAL | Oleo sobre tela |
| 9. DIMENSIONES | CUADRO alto 137 cms ancho 160 cms MARCO ancho 20 cms color dorado |
| 10. INSTITUCION | Museo Nacional de Bellas Artes |
| 11. PROPIETARIO | Museo Nacional de Bellas Artes |
| 12. MODO ADQUISICION | COMPRA |
| 13. OTROS ESCRITOS | Anverso: Junto a la firma dice- “Me pingebat en Potosí el año 1744”. Otros escritos en el costado inferior. |
| 14. DESCRIPCION | Composición formada por una gran cantidad de personajes, en la parte superior la Santísima Trinidad, al medio San José rodeado de Santos y ángeles. |
| 15. ESTADO | |
| CONSERVACION | CUADRO R MARCO R |
| 16. RESTAURACION(ES) | SI parches, limpieza |
| 17. RESTAURADOR(ES) | |
| FECHA(S) | |
| 18. AUTENTICIDAD | ORIGINAL |
| 19. EXPERTIZADO POR | |
| FECHA(S) | José de Mesa, Teresa Gisbert |
| 20. ANTECEDENTES | |
| HISTORICOS | Perteneció a la colección de Dn. Roberto Ossandón Guzmán. 1965 |
| 21. BIBLIOGRAFIA | Archivo Conf. D.B.A.M. Ministerio de Educación 1978. Stgo. 16-3-1977. Folleto Pintura Chilena Museo Nacional de Bellas Artes-Santiago. “Historia de la pintura en Chile” Alicia Rojas pag. 116 y pág. 178 Chile Editora Lord Cochrane- |

- “Holguin” de los autores Mesa Gisbert, pag 234.
Cruz Ovalle, Isabel. Revista Arte. Colección Chile a color. Editorial Antartida, Santiago Chile 1984. Pág. 48-49-50
22. EXPOSICIONES Exposición “Prólogo de Chile” Saó Paulo, Rio Janeiro, año 1977
Exposición Permanente Museo Nacional de Bellas Artes.
23. OBSERVACIONES Existe una obra casi igual en el convento de las Monicas de Potosi

De acuerdo a esta información, la obra habría sido expertizada por los historiadores bolivianos José de Mesa (1925 – 2010) y Teresa Gisbert (1926); se habría tomado conocimiento de la existencia de otra pintura similar en Bolivia; había sido citada en al menos cuatro publicaciones de libre acceso; además de haber formado parte de una muestra en Brasil y encontrarse a la fecha en la exhibición permanente del Museo Nacional de Bellas Artes.

El siguiente registro que posee el MNBA corresponde a la actual ficha de la obra en el inventario digital SURDOC (Imagen N°4, p. 26), disponible para libre consulta en el sitio web www.surdoc.cl. Esta nueva ficha posee 22 ítems, con algunas variaciones a los anteriores, entre los que destaca la incorporación de “iconografía” e “historia del objeto”, y está fechada a 24 de septiembre de 2014.

DETALLE FICHA: PATROCINIO DE SAN JOSÉ

INSTITUCIÓN RESPONSABLE

Museo Nacional de Bellas Artes

N° DE REGISTRO

2-1

N° DE INVENTARIO

PE-33

CLASIFICACIÓN

Arte – Artes Visuales

OBJETO

Pintura

DIMENSIONES

Alto 137 cm

Ancho 160 cm

TÍTULO

Patrocinio de San José

CREADOR

Gaspar Miguel de Berrío

DESCRIPCIÓN

Obra bidimensional de formato rectangular de colores tierra y fondo anaranjado, la imagen está formada por diversos personajes dispuestos en distintos niveles, en la parte superior la Santísima Trinidad, al centro de la composición San José rodeado de santos y ángeles.

ICONOGRAFÍA

Composición formada por una gran cantidad de personajes ordenados en tres franjas horizontales. En la inferior, varios Santos identificados con sus atributos se giran hacia San José –en un trono sobre ángeles y con lirios, símbolo de la pureza-, que ocupa el centro de las franjas inferior y media. En la media, ángeles músicos y cantores a los lados. En el centro de la franja superior está la Santísima Trinidad, destellando rayos y con “Ite ad Joseph” inscrita en un triángulo –símbolo trinitario-. En la parte izquierda, al lado de la Trinidad, María Inmaculada, San Juan Bautista y los arcángeles Gabriel y Miguel; en la derecha, dos Santos (¿San Joaquín y Santa Ana?) y otros dos arcángeles, Rafael y Chamuel. Representa a San José rodeado de personajes divinos integrantes de diferentes órdenes religiosas y devotos que lo constituyeron como su patrono. “El Patrocinio de San José (1744) de Gaspar Miguel de Berrío ofrece una profusión de ángeles; en el primer nivel, sosteniendo el gran manto de San José como símbolo de protección de los Santos y Santas; en el segundo nivel, a ambos costados, ángeles cantores y ángeles músicos, y, en el centro, una multitud de cabezas de ángeles con alas. En la zona superior, arcángeles que escoltan a Juan Bautista y a la Virgen por un lado, y a sus padres Santa Ana y San Joaquín por el otro. En el eje central de la pintura, se encuentra el misterio de la Trinidad, en una concepción simbólica reelaborada muy sugerente del sincretismo religioso. (Esta curiosa iconografía de la Trinidad con tres rostros idénticos persistió después del Concilio de Trento -1545- a pesar de su prohibición” (Centenario Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010, página 24).

ESTILO

Escuela Altoperuana

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno

LUGAR DE CREACIÓN

Potosí

PAÍS

Bolivia

FECHA DE CRACIÓN

1744

HISTORIA DEL OBJETO

Pintura realizada durante el período colonial en Alto Perú (actualmente Bolivia), hispanoamericana del periodo virreinal. Existe una obra de similares características en el Convento de santa Mónica en Potosí (1982-11-30).

UBICACIÓN

Depósito

Museo Nacional de Bellas Artes

FORMA DE ADQUISICIÓN

Compra

PROCEDENCIA

Roberto Ossandón Guzmán

FECHA DE ADQUISICIÓN

1965

REGISTRADOR

Marta Mitjans Carroggio

FECHA DE REGISTRO

2014-09-24

Se puede observar que en esta última ficha fue completado el nombre del artista como “Gaspar Miguel de Berrío”, se cambió el estado de conservación de la obra de “regular” a “bueno” y se incluyó una identificación de la profesional que realizó el registro. Además en el ítem “iconografía” se realiza por primera vez -en los registros del MNBA sobre esta obra-, una descripción general de la imagen junto a una identificación de algunos símbolos y personajes. De la eventual restauración, que cambió el estado de regular a bueno, sólo se cuenta con el antecedente de la ficha CDBP que señala que se le hicieron parches y limpieza.

Aparte de estos tres documentos, el Departamento de colecciones del MNBA cuenta con una ficha interna, que es una versión extendida de la que está disponible en surdoc.cl. En ella se detalla información relevante para la labor de conservación del MNBA, como el nombre del depósito en que se encuentra la obra y la fecha en que ingresó ahí. Pero

además, contiene registros de fuentes bibliográficas relacionadas con la pintura y de algunas de las exposiciones en que ha sido incluida. A continuación se incluye una transcripción de los dos ítems recién mencionados.

Fuentes bibliográficas

Fuente : Libro

Documento citado: Ivelic, Milan / Galaz, Gaspar: La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981 En La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981 , Ediciones Universitarias de Valparaíso , Valparaíso , 1981

Fuente : Libro

Documento citado: Museo Nacional de Bellas Artes: Centenario Colección MNBA 1910-2010 347 En Centenario Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010 , Santiago , 2009

Fuente : Artículo

Documento citado: Sánchez Pérez, Emiliano: Convento de Nuestra Señora de los Remedios. Agustinas de Potosí (Bolivia) 1095-1128 En La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) , s/e , San Lorenzo del Escorial , 2011

Exposiciones

Nombre Exposición : Arte virreynal en Perú y en la Capitanía General de Chile

Cuidad, País : Santiago/Chile

Fecha inicio : 1978

Fecha término : 1979

Nombre Exposición : Pintura colonial

Cuidad, País : Santiago/Chile

Fecha inicio : 1966-12-15

Fecha término : 1967-01-15

Nombre Exposición : Prólogo de Chile

Cuidad, País : Sao Paulo/Brasil

Fecha inicio : 1977

Fecha término : 1977

Nombre Exposición : Arte en Chile tres miradas. El poder de la imagen

Curador : Juan Manuel Martínez

Cuidad, País : Santiago/Chile

Fecha inicio : 2014-03-21
Fecha término : 2016-03-21

Nombre Exposición : Pintura chilena
Ciudad, País : Santiago/Chile
Fecha inicio : 1980
Fecha término : 1980

Nombre Exposición : Impertinencias y curiosidades barrocas.
Curador : Patricio Muñoz Zárata
Ciudad, País : Santiago/Chile
Fecha inicio : 2008-04
Fecha término : 2008-05

Este último registro con las exposiciones, pese a no estar completo y carecer de información acerca de los lugares en que se realizó cada muestra, es de gran utilidad al momento de reconstruir la recepción de la obra, desde su incorporación a la colección del MNBA. Cotejando su contenido con las publicaciones de la colección del museo, es posible reconstruir la historia expositiva del cuadro durante las últimas décadas.

En el desarrollo de la presente investigación se encontraron seis publicaciones originadas en el MNBA que incluyen al *Patrocinio de san José*. La primera de ellas es un catálogo de la colección del museo, realizado en 1977 bajo la dirección de Lily Garafulic. En él no hay imágenes de la pintura, pero se hace mención a ella y a su autor, y además aparece dentro del listado de obras del capítulo “Pintura Colonial en Chile”. Posteriormente, en 1980, con motivo del centenario de la fundación del MNBA, Amigos del Arte financió la reestructuración de las 10 salas que exhibían la colección del museo, realizando una pequeña publicación que da cuenta del proyecto, titulada “Pintura chilena”. En ella no se menciona a la obra, pero se utiliza un fragmento de ella para

ilustrar el capítulo “Pintura colonial (1541-1810). El arte como profesión de Fe”. Luego, en 1984, en la Colección “Chile y su cultura” de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, en el volumen número 3, correspondiente al Museo Nacional de Bellas Artes, Nena Ossa -directora del museo y autora del texto-, incluye la obra en el capítulo “Colección chilena período colonial”. Tampoco hay imágenes de la pintura en dicha publicación.

Luego pasaron veintiséis años antes que el MNBA publicase un nuevo catálogo de su colección. En 2010, con motivo del centenario de la construcción del edificio que hoy alberga al museo, se realizó una exposición y una publicación tituladas “Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1910-2010”. En la publicación, escrita por los cuatro curadores de la muestra, el entonces director del museo, Milan Ivelic, incluyó la obra en el capítulo a su cargo titulado “El imaginario religioso”, donde sí se incorporó una reproducción de la pintura. Por último, en 2014, en una nueva propuesta de exhibición de la colección del museo, tres curadores -entre los que por primera vez no está incluido el director del museo a la fecha-, realizan una exposición titulada “Arte en Chile: 3 miradas”. De esta muestra se publicó un catálogo que comprende 3 volúmenes. En el primero de ellos, titulado “El poder de la imagen”, a cargo de Juan Manuel Martínez, es posible encontrar al *Patrocinio de san José* en el capítulo “Las imágenes de persuasión”, acompañado de varias reproducciones de la obra.

Mención aparte merece una pequeña publicación a modo de políptico editada por el MNBA en 2008. Fue parte de una iniciativa llamada “Ejercicios de colección”, la que intervenía la exposición permanente del museo haciendo dialogar las obras con arte

contemporáneo. El políptico corresponde a un ejercicio titulado “Impertinencias y curiosidades barrocas”, a cargo de Patricio Muñoz Zárate, quien utilizó al *Patrocinio de san José* para generar un diálogo con la obra de Norton Maza, tal como da cuenta la publicación.

Con todos estos antecedentes es posible afirmar que la obra fue adquirida en 1965 y que un año más tarde participó de la exposición “Pintura Colonial”, realizada en el Instituto Cultural de la Municipalidad de Las Condes, entre el 15 de diciembre de 1966 y 15 de enero de 1967.

Luego hay diez años en los que no se cuenta con registros de la exhibición del cuadro. Siendo el siguiente antecedente su incorporación en la exposición “Prólogo de Chile”, realizada en Sao Paulo y Río de Janeiro de acuerdo a los antecedentes de las fichas del MNBA, aunque se desconocen las fechas y lugares donde estuvo la muestra. Ese mismo año la obra figura en el catálogo “Pintura chilena” de la colección del museo, por lo tanto es posible inferir que una vez de vuelta en Chile, la pintura formó parte de la exhibición permanente del MNBA.

Luego, en 1978 y 1979, la obra fue parte de una muestra titulada “Arte virreynal en Perú y en la Capitanía General de Chile”, realizada en el mismo museo.

Posteriormente, en 1980 formó parte de la renovada muestra de la colección de Pintura chilena, realizada en el marco de la celebración del centenario de la fundación del museo. Así también consta en la publicación de 1984, que hace referencia a la muestra permanente del MNBA. De acuerdo a antecedentes recopilados al interior del museo, la muestra de 1980 se mantuvo sin mayores cambios durante la siguiente década, hasta que

en 1993, al ingresar a la dirección Milan Ivelic, reestructuró la exposición permanente, sin que esto afectase mayormente a las obras del período colonial.

En 2008 la obra fue trasladada a una sala contigua para participar del ejercicio de colección “Impertinencias y curiosidades barrocas”, pero luego de terminada esta instancia, se la regresó a la sala de arte colonial.

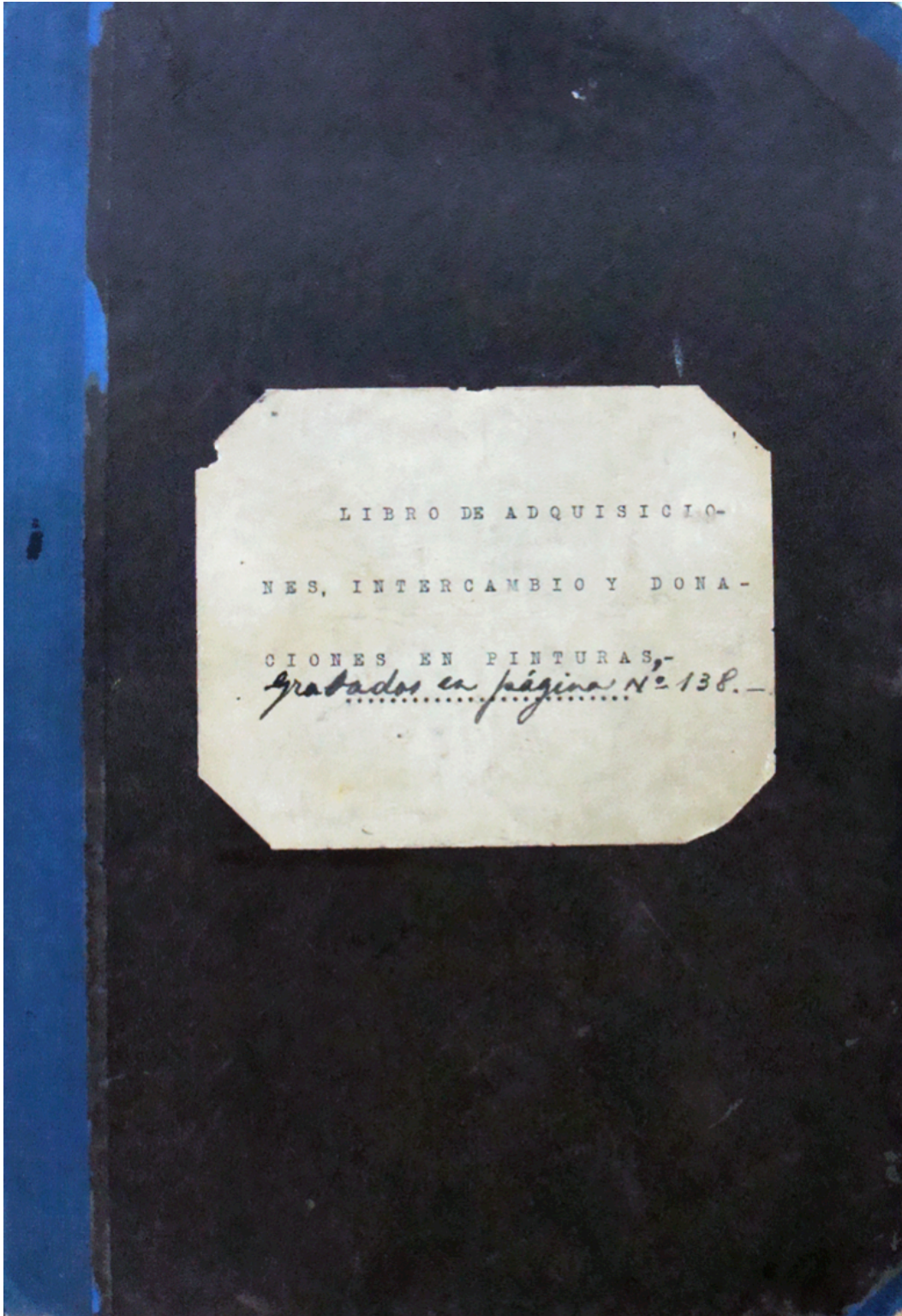
Posteriormente en 2010 la colección completa fue removida para dar paso a una nueva propuesta expositiva, titulada Centenario. Esta no buscó dar cuenta de una cronología, como había sido hasta la fecha, sino que abordó el relato de manera temática. Sin embargo, el *Patrocinio de san José* siguió formando parte de la exposición permanente, en este nuevo formato.

No fue hasta 2012, cuando la curadora Soledad Novoa realizó una nueva propuesta para exhibir la colección, titulada “Diecinueveinte”, que la obra fue removida de su lugar de exhibición para ser llevada a un depósito. Esta exposición duró dos años, para dar lugar en 2014 a “Arte en Chile: 3 miradas”, muestra que volvió a exhibir al *Patrocinio de san José*, por un nuevo período de dos años.

Desde principios de 2016 a la fecha, la obra se encuentra en los depósitos, puesto a que el MNBA propuso una nueva curatoría de su colección titulada “(en)clave Masculino”, a cargo de Gloria Cortés, la que no le incluyó.

Durante los 51 años que el *Patrocinio de san José* ha formado parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, y por ende, reconocido como patrimonio artístico nacional, consta que ha estado en exhibición más de un 70% del tiempo.

También es importante señalar que su incorporación a la colección del MNBA e inclusión en las sucesivas exposiciones en las que ha participado, da cuenta del ingreso del imaginario colonial en las Bellas Artes, tema que no se va a tratar en la presente tesis, pero que es menester mencionar, puesto a que constituye parte del fenómeno de la recepción que atañe a la obra.



LIBRO DE ADQUISICIO-
NES, INTERCAMBIO Y DONA-
CIONES EN PINTURAS,-

Grabados en página N° 138.-

Imagen N°1

- 1503 Autor: Manuel Thompson
 "Retrato de Hombre" (Oleo-tela)
 Mide: 82 x 57 cm.
 Donación
- 1504 Autor: Ana Cortés
 "Visión nocturna" (Oleo tela)
 Mide: 0,72 ancho x 1,60 alto.
 Ingresó a las colecciones del Museo el 27 de junio 1964
 Adquisición.
1505. Autor: Escuela Van Dyck
 "La Virgen y el Niño"
 dimensión: B.
- 1506 Autor: Stefano Tojaneli
 "Familia Beluomini"
 dimensión: M. (queb).
- 1507 Autor: Gaspar Berrió
 "Patrocinio de San José"
 Arte colonial Boliviano - Escuela Potosí.
 dimensión:

DIRECCION DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

FICHA Nº 02.22 (1507)

1. CLASIFICACION Pintura
2. NOMBRE/TITULO Patrocinio de San José
3. AUTOR Gaspar Miguel ^{de} Berrio
4. NACIONALIDAD Boliviana
5. FIRMA/FECHA Gaspar Miguel Berrio
6. ORIGEN/FABRICA Potosi, Bolivia
7. FECHA/EPOCA 1744
8. TECNICA/MATERIAL Oleo sobre tela
9. DIMENSIONES CUADRO alto 137 cms MARCO ancho 20
ancho 160 cms color dorado
10. INSTITUCION Museo Nacional de Bellas Artes
11. PROPIETARIO Museo Nacional de Bellas Artes
12. MODO ADQUISICION COMPRA PRESTAMO OTROS
DONACION CANJE
13. OTROS ESCRITOS

Nº INV. INST. DE-33 2-1



Anverso: Junto a la firma dice- "Me pingebat en Potosi el año 1744".
Otros escritos en el costado inferior.

14. DESCRIPCION

Composición formada por una gran cantidad de personajes, en la parte superior la Santísima Trinidad, al medio San José rodeado de Santos y ángeles.

DIRECCION DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
INVENTARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

FICHA Nº 02.22

15. ESTADO CONSERVACION CUADRO B R M MARCO B R M
16. RESTAURACION(ES) SI NO parches, limpieza
17. RESTAURADOR(ES) FECHA(S)
18. AUTENTICIDAD ORIGINAL COPIA REPRODUCCION
19. EXPERTIZADO POR FECHA(S) José de Mesa, Teresa Gisbert

20. ANTECEDENTES HISTORICOS

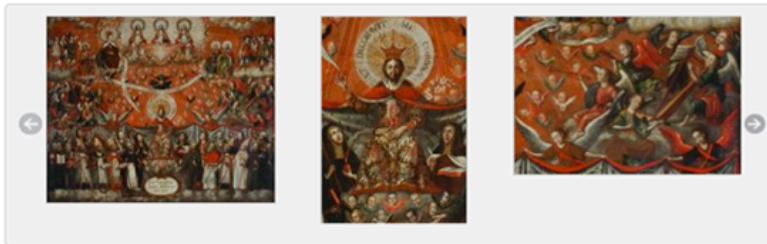
Perteneció a la colección de Dr. Roberto Ossandón Guzmán. 1965

21. BIBLIOGRAFIA Archivo Conf. D.B.A.M. Minsiterio de Educación 1978, Stgo.16-3-1977.
Folleto Pintura Chilena Museo Nacional de Bellas Artes-Santiago.
"Historia de la pintura en Chile" Alicia Rojas pag. 116 y pág. 178 Chile
Editora Lord Cochrane- "Holguín" de los autores Mesa Gisbert, pag 234.
Cruz Ovalle, Isabel. Revista Arte. Colección Chile a color. Editorial
Antartida, Santiago Chile 1984. pág. 48-49-50
22. EXPOSICIONES
Exposición "Prólogo de Chile" Saó Paulo, Rio Janeiro, año 1977
Exposición Permanente Museo Nacional de Bellas Artes.

23. OBSERVACIONES

Existe una obra casi igual en el convento de las Monicas de Potosí

30/11/82


> DETALLE FICHA: PATROCINIO DE SAN JOSÉ
[← VOLVER](#)
INSTITUCIÓN RESPONSABLE
Museo Nacional de Bellas Artes

N° DE REGISTRO
2-1

N° DE INVENTARIO
PE-33

CLASIFICACIÓN
Arte - Artes Visuales

OBJETO
[Pintura](#)
DIMENSIONES
Alto 137 cm
Ancho 160 cm

TÍTULO
Patrocinio de San José

CREADOR
[Gaspar Miguel de Berrio, Pintoría](#)
DESCRIPCIÓN
Obra bidimensional de formato rectangular de colores tierra y fondo anaranjado, la imagen está formada por diversos personajes dispuestos en distintos niveles, en la parte superior la Santísima Trinidad, al centro de la composición San José rodeado de santos y ángeles.

ICONOGRAFÍA
Composición formada por una gran cantidad de personajes ordenados en tres franjas horizontales. En la inferior, varios santos identificados con sus atributos se giran hacia San José –en un trono sobre ángeles y con lirios, símbolo de la pureza-, que ocupa el centro de las franjas inferior y media. En la media, ángeles músicos y cantores a los lados. En el centro de la franja superior está la Santísima Trinidad, destellando rayos y con "Ite ad Joseph" inscrita en un triángulo –símbolo trinitario-. En la parte izquierda, al lado de la Trinidad, María Inmaculada, San Juan Bautista y los arcángeles Gabriel y Miguel; en la derecha, dos santos (¿San Joaquín y Santa Ana?) y otros dos arcángeles, Rafael y Chamuel. Representa a San José rodeado de personajes divinos integrantes de diferentes órdenes religiosas y devotos que lo constituyeron como su patrono. "El Patrocinio de San José (1744) de Gaspar Miguel de Berrio ofrece una profusión de ángeles; en el primer nivel, sosteniendo el gran manto de San José como símbolo de protección de los santos y santas; en el segundo nivel, a ambos costados, ángeles cantores y ángeles músicos, y, en el centro, una multitud de cabezas de ángeles con alas. En la zona superior, arcángeles que escoltan a Juan Bautista y a la Virgen por un lado, y a sus padres Santa Ana y San Joaquín por el otro. En el eje central de la pintura, se encuentra el misterio de la Trinidad, en una concepción simbólica reelaborada muy sugerente del sincretismo religioso. (Esta curiosa iconografía de la Trinidad con tres rostros idénticos persistió después del Concilio de Trento -1545- a pesar de su prohibición" (Centenario Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010, página 24).

ESTILO
Escuela Altooperuana

ESTADO DE CONSERVACIÓN
Bueno

LUGAR DE CREACIÓN
Potosí

PAÍS
Bolivia

FECHA DE CREACIÓN
1744

HISTORIA DEL OBJETO
Pintura realizada durante el periodo colonial en Alto Perú (actualmente Bolivia), hispanoamericana del periodo virreinal. Existe una obra de similares características en el Convento de Santa Mónica en Potosí (1982-11-30).

UBICACIÓN
Depósito
Museo Nacional de Bellas Artes

FORMA DE ADQUISICIÓN
Compra

PROCEDECENCIA
Roberto Ossandón Guzmán

FECHA DE ADQUISICIÓN
1985

REGISTRADOR
María Miljans Carroggio

FECHA DE REGISTRO
2014-09-24

FORTUNA CRÍTICA

Para hablar de la fortuna crítica del *Patrocinio de san José*, es necesario precisar que desde su incorporación a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, la obra ha sido incluida en diversos tipos de publicaciones, las que pueden ser agrupadas en al menos cuatro categorías diferentes. Están los catálogos de la colección del museo; los libros de historia del arte chileno; las publicaciones especializadas, y los catálogos de exposiciones de arte colonial.

El presente capítulo, busca recopilar los escritos sobre la obra, con el objetivo de exponer con claridad cómo se ha leído y qué discursos ha sustentado, desde su incorporación a la colección del MNBA.

Las publicaciones del Museo Nacional de Bellas Artes son seis, cinco de ellas corresponden a catálogos de la colección y la sexta es el políptico que da cuenta de una intervención a la muestra permanente.

La primera de estas publicaciones está escrita por Isabel Cruz y Hernán Rodríguez, en un catálogo de la colección publicado en 1977. Donde en el primer capítulo titulado “Pintura colonial en Chile”, junto a hacer un resumen de las fuentes e influencias del arte de la época, incluye un listado de obras, y unas breves reseñas biográficas de Melchor Pérez de Holguín y Gaspar Miguel de Berrío. En el texto general señala:

“De este conjunto de pinturas destacan dos que pertenecen a los mejores exponentes de la escuela altoperuana: La >>Huida a Egipto<<, de Pérez de Holguín, y el >>Patrocinio de San José<<, de Gaspar Miguel de Berrío”³.

³ Cruz, Isabel y Hernán Rodríguez. *Pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977.

Luego de esta mención, dentro de la reseña biográfica de Berrío se refieren directamente a la obra, afirmando:

“(…) El tema del >>Patrocinio<<, representación de un santo rodeado de personajes divinos y de los devotos que lo han elegido por patrono, colocándose bajo su protección, fue muy frecuente en la pintura colonial del siglo XVIII, ya que además de expresar una devoción permitía, en un fastuoso despliegue de imágenes, mostrar su visión teocéntrica del mundo.

Otro cuadro de Berrío del mismo tema e idéntica composición fechado en 1737, se conserva en el templo de las Mónicas de Potosí. Esto constituye otra de las características de la pintura americana, cual es la repetición temática y la producción en serie, muy difundidas entre los artistas hispanoamericanos del siglo XVIII”⁴.

Del texto se desprende que Berrío junto a Holguín fueron los principales exponentes de la escuela Altooperuana; que el tema del patrocinio permite la devoción y muestra una visión teocéntrica del mundo; además, pone en antecedente la existencia de otra pintura del mismo autor y temática. Si bien se trata de un texto muy general, los datos en él mencionados son correctos.

Luego está la publicación de 1980, asociada a la reestructuración de las salas de la colección de Pintura chilena, donde se incluye un fragmento de la imagen del *Patrocinio de san José*, pero no se menciona la obra. Resulta importante nombrar y detallar esta publicación, para dar cuenta del panorama global de la fortuna crítica de la obra en cuestión. Cabe mencionar que la publicación no posee autor; que hace una descripción general y arquetípica del período colonial; para finalmente terminar mencionando al autor de la pintura con el siguiente texto:

“Sólo dos pintores de nombre conocido exhiben aquí sus obras: los altoperuanos Melchor Pérez de Holguín y su discípulo Gaspar Miguel Berrío”⁵.

⁴ Ibid., p. 14.

⁵ *Pintura Chilena*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 1980. p. 6.

El siguiente texto que alude a la obra en un catálogo de la colección del MNBA, fue publicado en 1984, y escrito por la entonces directora del museo, Nena Ossa. Quien hace una breve alusión dentro del capítulo titulado “Colección chilena, período colonial”. En ella señala:

“De Alto Perú destaca Melchor Pérez de Olguín, pintor, arquitecto y escultor que naciera en Cochabamba. Formado en Potosí, recogió la influencia flamenca y de la pintura de Zurbarán. Desproporcionaba las figuras, achatándolas. Altooperuano, también, y discípulo de Pérez de Olguín fue Miguel Berrío. Se distingue por una obra plena del ritmo barroco del dibujo, en que resalta simétricamente la figura del santo”⁶.

En las dos últimas publicaciones se menciona la figura de Berrío asociada a la de Holguín, y se afirma que fue discípulo de este último. Diferentes historiadores coinciden en que Berrío recibió influencias de Holguín, pero no se conocen fuentes hasta ahora que apoyen la idea de que tuvieron una relación discípulo-maestro. Así lo dejan ver Mesa y Gisbert cuando afirman “Con respecto a sus posibles maestros, hay que admitir una influencia directa de Holguín, quien pinta su última obra en 1732, fecha en la cual Berrío tenía 14 años”.⁷

Respecto al *Patrocinio de san José*, la autora no lo menciona por su nombre y además se refiere de manera tan general, que cuesta entender que no se trata de una descripción de la obra del artista en términos genéricos. El texto logra mantener presente a la pintura dentro del relato de la colección, sin embargo, no reviste mayor aporte al conocimiento de la imagen.

⁶ Ossa, Nena. *Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1984. p. 29.

⁷ De Mesa, José y Teresa Gisbert. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Empresa Editora Urquiza Ltda., 1977. p. 231.

La siguiente mención a la obra que se encuentra en una publicación emanada del MNBA en torno a su colección, es la que da cuenta de una de las intervenciones a la muestra permanente del museo, tituladas “Ejercicios de colección”. Esta en particular, fue llevada a cabo por Patricio Muñoz Zárata en 2008, bajo el nombre de “Impertinencias y curiosidades barrocas”, trasladando al *Patrocinio de san José* a la sala contigua y enfrentándolo a la obra del artista contemporáneo Norton Maza. Si bien en este contexto, la publicación no buscó dar cuenta de la obra en particular, es importante detenerse en la referencia al cuadro que aquí se hace, puesto que constituye un relato emanado desde el mismo museo; además de utilizarle para sustentar el discurso en relación al Barroco americano presente en la colección. El curador afirma:

*“El “Patrocinio de San José” es una pintura al óleo muy detallista, ilustrando con gran certeza cada uno de los dignatarios presentes en el rito de beatificación. La imagen jerárquica, centralizada prevalece por sobre el ilusionismo de la disposición o la imagen fragmentada”*⁸.

La publicación de 1984 no revistió mayor aporte al conocimiento de la obra, sin embargo, se podría considerar que este texto de 2008, no sólo no aporta, sino que perjudica el correcto conocimiento de la pintura, al afirmar que se trata de “(...) los dignatarios presentes en el rito de beatificación”, ya que no es ese el motivo de la pintura, y no se cita ninguna fuente bibliográfica sobre la que se pudiese sustentar dicha afirmación. Luego de esta frase, al agregar que “La imagen jerárquica, centralizada prevalece por sobre el ilusionismo de la disposición o la imagen fragmentada”, genera confusión. Efectivamente, la obra posee una composición que busca dar cuenta de una

⁸ M. Zárata, Patricio. *Impertinencias y curiosidades barrocas*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

jerarquía y está organizada en torno a un eje central, sin embargo no queda claro por qué el autor pone esta característica en contraposición con lo que llama “el ilusionismo de la disposición o la imagen fragmentada”, ya que uno de los principales atributos de esta obra es dar cuenta de un orden general, sin descuidar las particularidades. Es más, gracias a estas últimas es que se logra establecer la jerarquía.

Posteriormente en 2010, el MNBA publicó el libro “Centenario. Colección Museo nacional de Bellas Artes 1910 - 2010”, con motivo de la celebración de los 100 años de la construcción del edificio que alberga al museo. En esta publicación, por primera vez no se da cuenta de la colección de manera cronológica, sino que se aborda de forma temática. Fue Milan Ivelic, director del museo en esa fecha, quien estuvo a cargo del capítulo titulado “El imaginario religioso”, donde incluyó la obra, señalando lo siguiente:

“Patrocinio de San José (1744) de Gaspar Miguel de Berrío ofrece una profusión de ángeles: en el primer nivel, sosteniendo el gran manto de San José como símbolo de protección de los santos y santas; en el segundo nivel, a ambos costados, ángeles cantores y ángeles músicos, y, en el centro, una multitud de cabezas de ángeles con alas. En la zona superior, arcángeles que escoltan a Juan Bautista y a la Virgen por un lado, y a sus padres Santa Ana y San Joaquín por el otro. En el eje central de la pintura, se encuentra el misterio de la Trinidad, en una concepción simbólica reelaborada muy sugerente del sincretismo religioso”⁹.

Se trata de una identificación iconográfica general, aunque un tanto imprecisa. Describe la obra mencionando la presencia de ángeles, ángeles cantores y músicos, cabezas con alas y arcángeles, pero omite al santo protagonista, quien es descrito -al igual que los 22 santos y santas representados-, por medio de una frase sobre el manto que dice: “(...) el

⁹ Ivelic, Milan et al. *Centenario: Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910 - 2010*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009. p. 24.

gran manto de San José como símbolo de protección de los santos y santas”. Luego, cierra el texto señalando respecto a la Trinidad, que se trata de “(...) una concepción simbólica reelaborada muy sugerente del sincretismo religioso”. Si bien, efectivamente hay un grado de reelaboración de este motivo en el marco del arte virreinal, no es un fenómeno producto de un sincretismo religioso local, por lo que la referencia resulta imprecisa y puede conducir al error en la interpretación del lector. Como señala Louis Réau en el libro “Iconografía del arte cristiano: el Nuevo Testamento”, en el arte occidental existen diversas representaciones de la Trinidad antropomórfica, precisando que “Las Trinidades horizontales, cuyo arquetipo parece tomado del arte imperial romano y bizantino (...), presentan tres variantes: 1. Las tres personas, sentadas una junto a otra, son rigurosamente idénticas. 2. Las dos primeras Personas de la Trinidad son semejantes mientras que el Espíritu Santo que las une tiene forma de paloma. 3. Las tres Personas son diferentes”.¹⁰

Por otra parte, en relación a los tres textos anteriores, aquí por primera vez se realiza una identificación de los personajes del tercio superior de la tela: san Juan Bautista; la Virgen María; santa Ana y san Joaquín; los arcángeles y la Trinidad.

Cabe señalar que “Centenario” incluyó junto a las imágenes de las obras, citas de otras publicaciones donde son mencionadas, y en el caso del *Patrocinio de san José*, se citó íntegramente la referencia que hizo Héctor Schenone en su libro “Iconografía del arte colonial. Los Santos, vol. I”, texto que se revisará más adelante y que corresponde a la nota al pie n° 12.

¹⁰ Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Vol. II: Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000. p. 45.

La última publicación del MNBA que alude a la obra en cuestión, corresponde al texto escrito por Juan Manuel Martínez, en el marco de su curatoría “El poder de la imagen” en la exposición “Arte en Chile: 3 miradas”. En un capítulo que tituló “El poder de la persuasión”, realiza el análisis más extenso y acabado que haya emanado desde el MNBA respecto a la obra, señalando que:

“El uso de las técnicas de reproducción de la imagen a través del grabado determinó, en los siglos en cuestión, una amplia circulación de imágenes que sirvieron para la realización de ciclos pictóricos hagiográficos y alegóricos con una clara impronta local. Aportando a un tipo de representación religiosa un carácter conmemorativo, convirtiéndoles en objetos de memoria del culto en un “planeta católico”. Es por esto que dichas manifestaciones se deben inscribir en la hermenéutica de un mundo donde la imagen era la transmisora de ideas y de políticas con un fin de persuasión. Tal es el caso de una pintura que da cuenta nítidamente de una parte de este período: el Patrocinio de San José, de Gaspar Miguel de Berrío (1744). Es una obra que utiliza recursos alegóricos a fin de dar cuenta de un discurso teológico y político en una sociedad estamental y plural. Una representación de carácter devocional pero también alegórico. Es el santo mediador y protector representado como un monarca, una clave en su interpretación la otorgan las filacterias. La primera, que va desde la Virgen del Carmen al anillo que sostiene San José; se debe a un sentido del matrimonio místico. Alusión a las santas próximas a San José; Santa Gertrudis la Magna y Santa Teresa de Jesús, en relación a las órdenes religiosas femeninas pero también al matrimonio de San José con la Virgen María, donde hubo un especial acento por las autoridades eclesiásticas virreinales de mostrar este paradigma como un modelo de matrimonio. Allí, San José logra su participación en la escena. Los anillos son las arras del Espíritu Santo; también el que el faraón dio a José en el Antiguo Testamento es referido en la segunda filacteria. La tercera filacteria en tanto, en la parte central, es una referencia al Salmo 105:21-22 que da cuenta del poder que Dios le dio a José.”¹¹

El texto, efectivamente, permite entrar a la imagen a través de su iconografía e iconología. Martínez aporta situando la obra en su marco histórico de producción, introduciendo de manera previa conceptos fundamentales como: ciclos pictóricos hagiográficos, pintura alegórica, e imagen como transmisora de ideas y políticas. Es el único escrito en un catálogo de la colección del MNBA que toma en cuenta los textos

¹¹ Martínez, Juan Manuel. *Arte en Chile: 3 miradas*, vol.I. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Arte, 2014. p. 34-37.

presentes en la imagen, fundamentales para su lectura. En ellos autor asigna como “primera filacteria” aquella que va entre la Virgen y san José, aludiendo al matrimonio místico, así como también a las santas Gertrudis y Teresa, que están a los costados del santo. Afirma que las arras mencionadas en el texto serían las del Espíritu Santo, representadas en los anillos (la Virgen y san José, sostienen unos anillos que escasamente se ven). Sin embargo, luego señala “Los anillos son las arras del Espíritu Santo; también el que el faraón dio a José en el Antiguo Testamento es referido en la segunda filacteria” y termina esta frase con una nota al pie que dice “Constituit eum dominum domus sue et principem omnis possessions sue (Lo puso por señor de su casa hizo y fue un líder de todas sus posesiones), traducción del autor”; para luego asignar como tercera filacteria, aquella que va sobre el santo, sostenida por un ángel, en la que se alude al Salmo 105:21-22, que refiere al mismo texto anteriormente mencionado y traducido. Si bien, en este análisis el autor no pretende abarcar los cinco textos presentes en la obra, hay un importante error en la escritura, donde se da a entender que se analizan tres textos, siendo que realmente se refiere sólo a dos, lo que genera confusión al intentar seguir el relato y conocer el significado de la imagen.

Luego de esta referencia a las filacterias, prosigue ahondando en la figura de san José dentro de la pintura, señalando que:

“La paradoja de San José como un humilde carpintero se transforma en la imagen de un soberano, lo que demuestra el paso de la iconografía cristiana de ser una religión proscrita y marginal a ser la religión oficial de un imperio rodeado por poder áulico. Así como se asocia la representación de un Cristo en la forma de pantocrátor, a San José en su figura de intercesor se le representa como un faraón. Se asocia también la

imagen del monarca español a la de un ser justo, que recibe a sus devotos –quienes acuden a él para lograr sus favores- como súbditos.”¹²

El autor fundamenta el carácter político y la representación de poder implícita en la obra, en relación al tránsito de la imagen de san José desde el humilde carpintero al soberano. Agrega, que se busca asociar la figura del monarca español a la del santo, así como también la de éste último a la de un faraón. Pero no explica el origen y vínculo de las analogías con la imagen, entendiéndose un tanto arbitrarias dichas afirmaciones, sobre todo la que respecta al faraón.

Finaliza el texto contextualizando históricamente la creación de la obra y al artista, información que ayuda a comprender el sentido de la pintura, señalando:

“La obra se realizó en el contexto de complejidad política que vivía el Virreinato en el siglo XVIII, con los constantes levantamientos contra el poder imperial por parte del mundo indígena y mestizo. El artista Berrío, proveniente de esa región, realizó un gesto de reconocimiento a la autoridad monárquica borbónica en relación a un mensaje teológico.”¹³

En forma paralela a la publicación de catálogos del Museo Nacional de Bellas Artes, es posible encontrar los libros de historia del arte chileno editados durante la década de 1980, que incluyeron al *Patrocinio de san José* en su relato. Se trata de tres publicaciones, dos de 1981 y una de 1984, que tienen como lugar común que, luego de una escueta mención a la América precolombina, construyen de un relato cronológico de nuestra historia visual, iniciándole durante el período colonial.

¹² Ibid., p. 37.

¹³ Ibid., p. 37-38.

Uno de los escritos de 1981 fue “La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981”, de Gaspar Galaz y Milan Ivelic. En él, dentro del primer capítulo titulado “Impulsos iniciales”, y bajo el subtítulo “El cuadro y la imagen”, los autores incluyeron una reproducción a página completa del *Patrocinio de san José*, además de una pequeña reproducción de un detalle en la página contigua, sin que se mencionase la pintura en el texto. Este resulta un antecedente importante, tanto para dimensionar la recepción como la fortuna crítica de la obra estudiada, ya que da cuenta de su inclusión en la construcción de un relato de historia del arte local, sin mayor fundamento que tratarse de una imagen del siglo XVIII y pertenecer a la colección del MNBA.

La otra publicación de 1981, se titula “Historia de la pintura en Chile”, de Alicia Rojas. Se trata de un libro en el que -en orden cronológico- se describen una a una diversas imágenes, las que en conjunto crean un relato lineal.

En este texto, luego de hacer mención a “La huida a Egipto” de Melchor Pérez de Holguín, perteneciente a la colección del MNBA, la autora alude al *Patrocinio de san José*, señalando:

*“En el mismo Museo Nacional de Bellas Artes, existe un cuadro de Gaspar Miguel de Berrío, también de la escuela potosina y discípulo del anterior, fechado y firmado en 1744. Corresponde al “Patrocinio de San José” (DIAPOSITIVA N°47), con profusión de figuras. El tema representa al santo rodeado de personajes divinos, integrantes de órdenes religiosas y devotos que lo han constituido como patrono. Un cuadro similar del mismo pintor se guarda en la iglesia de las Monjas Mónicas de Potosí, fechado en 1737”.*¹⁴

¹⁴ Rojas Abrigo, Alicia. *Historia de la pintura en Chile, tomo I*. Santiago de Chile: Libro Audio Visión, 1981. p. 67.

Se trata de información general de la obra, como el autor, la fecha y la mención de la existencia de otra obra similar en Potosí. A esto Rojas agrega una escueta descripción de la pintura, donde dice “(...) con profusión de figuras. El tema representa al santo rodeado de personajes divinos, integrantes de órdenes religiosas y devotos que lo han constituido como patrono”. Lo que no constituye mayor aporte a la comprensión de la imagen, además de tratarse de una afirmación inexacta, puesto a que más que integrantes, la pintura retrata a fundadores y reformistas de órdenes religiosas.

Finalmente, en 1984, se publica el libro “ARTE, historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX”, de Isabel Cruz. En cuyo capítulo “Arte colonial en Chile” y subcapítulo “La pintura alto peruana en Chile”, la autora alude a la obra diciendo lo siguiente:

“De Gaspar Miguel de Berrío, el más importante continuador de Holguín en Alto Perú, se conserva una interesante tela en el Museo Nacional de Bellas Artes: “El Patrocinio de San José”, firmado y fechado por este artista en Potosí en 1747. Este cuadro es una versión de otro del mismo tema que se custodia en el Museo de la Casa de Moneda de Potosí, lo que muestra la repetición temática, propia de la pintura colonial, de acuerdo a su carácter fundamentalmente evangelizador. El patrocinio es un motivo que representa a un personaje divino o santo, rodeado de sus devotos solicitando protección, lo cual permite expresar esa visión teocéntrica del mundo que sustenta la época colonial. En la zona superior del cuadro se despliega la esfera celestial donde los personajes divinos se rodean de bellos ángeles músicos. Los colores son alegres y claros, con predominio de rojos y blancos. La zona inferior muestra a los santos que se acogen al patronato de San José, realizados con mucho detalle, a la manera de los de Holguín y coloreados con una paleta oscura.

La pintura de Berrío se caracteriza por el primor de los detalles y el pequeño tamaño de los personajes que siempre están insertos en composiciones muy complejas, como ocurre en este cuadro, repleto de figuras.”¹⁵

¹⁵ Cruz, Isabel. *Arte: Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Antártica S.A., 1984. p. 49-50.

Entre los libros de historia del arte chileno, se puede afirmar que el texto de Cruz constituye la más completa referencia a la obra, pese a no tratarse de un análisis acabado. La autora precisa a Berrío como continuador y no discípulo de Holguín, para luego agregar datos generales de la obra, donde comete un error en la fecha, señalando “1747” en lugar de “1744”. Luego menciona la pintura del mismo motivo que se encuentra en Potosí, y la consiguiente afirmación sobre la repetición temática durante el período colonial. Agrega un importante dato al señalar que “El patrocinio es un motivo que representa a un personaje divino o santo, rodeado de sus devotos solicitando protección, lo cual permite expresar esa visión teocéntrica del mundo que sustenta la época colonial”, ya que se trataría de una lectura que busca dar cuenta del significado e intención detrás del motivo. Después, realiza una descripción muy somera de la imagen, donde llama la atención el uso de adjetivos como “bellos ángeles” o “colores alegres y claros”, para, finalmente, terminar el texto señalando que una característica de la obra de Berrío son los detalles, las composiciones complejas y los personajes pequeños, tal como lo demuestra el *Patrocinio de san José*.

Por último, junto a la reproducción de la pintura se añade otro texto, donde se repite gran parte del cuerpo del texto anterior, con la diferencia que cambia visión “teocéntrica” por “teológica”.

“Berrío, el más destacado seguidor de Holguín en el Alto Perú, logra forjar un estilo propio a lo largo de su carrera. Son características de su pintura el pequeño tamaño de sus personajes, el gusto por el detalle y el finísimo sobredorado que cubre parte de sus composiciones. Es un artista mucho más alegre y decorativo que Holguín, como se observa en este cuadro que muestra a San José y sus devotos en esa visión eminentemente teológica del mundo, propia de la época colonial.”¹⁶

¹⁶ bid., p. 48.

Cinco son los textos especializados que hasta ahora se han encontrado, donde se hace referencia al *Patrocinio de san José*. Cuatro de ellos son publicaciones de estudios de arte virreinal, provenientes de Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Mientras que el quinto se trata de un texto de una autora chilena, que propone un análisis iconográfico de la obra, muy marcado por la devoción.

El primero de estos textos, en orden cronológico, es el que escribieron José de Meza y Teresa Gisbert en 1977, titulado “Holguín y la pintura virreinal en Bolivia”. La publicación se divide en cuatro libros, uno dedicado a la pintura de los siglos VXI y XVII; otro a la figura de Holguín; luego una para el siglo XVIII, y finalmente uno sobre la pintura mural, géneros e influencias. En el tercer libro, hay un capítulo completo dedicado a Gaspar Miguel de Berrío, donde se refieren a los tres patrocinios de san José del pintor, señalando en torno al del MNBA:

“El cuadro de Santiago de Chile, representando el mismo tema del “Patrocinio de San José”, reproduce casi exactamente el lienzo de las Mónicas en Potosí; está la trinidad figurada en tres personas, los letreros alusivos, y las escenas celestial y terrestre divididas por el manto del santo patrono. A ambos lados de éste los respectivos grupos de ángeles músicos. Hay pequeñas variantes, así en la versión de Chile han desaparecido los evangelistas para dar lugar a santos fundadores y reformadores. La firma y la fecha de 1744 están junto al letrero colocado al pie del santo.”¹⁷

Los autores aluden a la pintura del convento de las Mónicas, la de 1737, y a los aspectos que ambas poseen, pero también mencionan -aunque como una “pequeña variante”- una importante diferencia, que acentúa el carácter político de la versión de 1744, y es que en ella se han reemplazado los cuatro evangelistas por santos fundadores y reformadores de la iglesia.

¹⁷ DE MESA. Op. cit., p. 234.

El siguiente texto, escrito por Héctor Schenone, fue publicado 15 años después, en 1992. Se trató de un libro de iconografía de arte colonial, dedicado a las figuras de los santos, a modo de diccionario. En sus dos volúmenes recorre las diversas representaciones de los santos en la América virreinal, mencionando la vida de cada uno, junto a la fecha de su conmemoración y a su iconografía; además, en el caso de los santos más populares, como san José, se describen los ciclos y escenas que protagoniza. Así es como es posible encontrar el motivo del patrocinio del santo, que dice:

“El patriarca está sentado sobre un trono de nubes, con el Espíritu Santo sobre el pecho. A veces pueden ser nubes-cielo pues hay estrellas y se ve la Luna. Es coronado por Jesús y María, y tiene la vara florida como si fuera un cetro. El amplio manto está abierto y sostenido por ángeles a la manera de las vírgenes “de misericordia” y cubre las jerarquías de la Tierra y de la Iglesia o bien de una serie de santos.”¹⁸

Se trata de una descripción general del motivo, que menciona varias características que la pintura que nos convoca posee; tales como san José sentado sobre un trono de nubes, la vara florida como cetro, y el amplio manto que cubre a una serie de santos. Esta permite identificar la pintura de Berrío en contexto con el tema del patrocinio en América. Además Schenone agrega un listado de seis obras realizadas con el motivo del patrocinio de san José, junto a su autor y lugar de ubicación:

- Miguel Cabrera, siglo XVIII, capilla de San José, Tepetzotlán, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo, México D.F., México.
- José de Alcibar, 1767, iglesia de La Profesa, México D.F., México.
- Gaspar Miguel de Berrío, siglo XVIII, monasterio de Santa Mónica, Potosí, Bolivia.
- Gaspar Miguel de Berrío, siglo XVIII, Museo Charcas, Sucre, Bolivia.
- Gaspar Miguel de Berrío, siglo XVIII, Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile.

¹⁸ Schenone, Héctor H. *Iconografía del arte colonial: Los Santos. Vol. I y II*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992. p. 498-499.

Posteriormente, en 1997 se publicó el libro “Barroco iberoamericano. De los Andes a las pampas”, a cargo de Ramón Gutiérrez, que incluyó un capítulo titulado “El barroco en el reino de Chile (1650 – 1780)” escrito por Isabel Cruz. En él, la autora hace una breve referencia a la pintura, afirmando:

“De Gaspar Miguel de Berrío el más importante continuador de Holguín en el Alto Perú se conservan varias obras importantes entre las que merecen citarse El patrocinio de San José en el Museo Nacional de Bellas Artes, firmado y fechado en Potosí en 1747, réplica del cuadro del mismo tema actualmente en el museo de esa ciudad. Compuesto en tres franjas horizontales, poblado de figuras religiosas casi miniaturescas y enriquecido por unos finos detalles, este cuadro es un compendio de la visión teológica que sustentó la época colonial.”¹⁹

El texto es muy similar al que la autora publicase en 1984, incluso comete el mismo error con la fecha de la pintura que en el anterior escrito, poniendo que fue realizada en 1747.

En el mismo 1997, el Centro de Investigación, Estudio y Propagación de la Devoción a San José (Santiago de Chile), realizó el segundo volumen de las “Publicaciones Josefinas”, con un capítulo exclusivamente dedicado al análisis de la pintura de esta investigación. Éste estuvo a cargo de Paula Parada, quien escribió el más extenso análisis de la obra con que se hubiese contado a la fecha, pero lamentablemente sin ninguna fuente bibliográfica.

Como se trata de un texto más largo que los revisados anteriormente, para efectos del análisis que aquí se busca hacer y dar cuenta de la naturaleza de la publicación, se seleccionaron sólo algunos fragmentos representativos.

¹⁹ Cruz de Amenábar, Isabel. “El barroco en el reino de Chile (1650 - 1780)”. *Barroco Iberoamericano: De los Andes a las Pampas*. Madrid: Lunwerg Editores, 1997. p. 394.395.

El texto inicia con la siguiente introducción:

“Esta obra pertenece al artista de Potosí, Alto Perú (actual Bolivia), el mestizo Gaspar Miguel de Berrío, nacido en 1706 y fallecido en 1761. Una de las características de su pintura, consiste en agrupar muchas figuras convencionales.

Potosí fue el centro más importante del Alto Perú. Allí se conformó la primera escuela de pintura y su producción fue tan vasta, que gran parte de ella se exportó a otras ciudades.

Esta obra está firmada y fechada en 1744. El tema representa a San José rodeado de personajes divinos, integrantes de órdenes religiosas y devotos que lo han constituido como patrono. Para analizar esta obra, es necesario destacar la importancia de San José como ejemplo de santidad para los misioneros que vinieron a estas lejanas tierras, pues es en torno a su figura que todo gira en este cuadro. Estos misioneros vinieron a predicar y enseñar la virtud y la caridad cristiana a los nativos, quienes tenían sus propias leyes y costumbres, la mayoría de las veces contrarias a la Doctrina católica.

La composición se divide en tres niveles jerárquicos.

1.- Nivel Terrenal: galería de santos y santas.

2.- Nivel Celestial: coros angélicos.

3.- Nivel Divino: Santísima Trinidad y personajes divinos.

Su centro será la figura de San José, quién oficiará de medio a través del cual, llegarán al cielo todos aquellos que se acojan bajo su manto protector.

La iconografía de esta pintura es específica en invariable. Hay características que se encuentran en todas las pinturas de la época, y hacen que el nativo aprenda a reconocer la doctrina católica a través de ciertos elementos pictóricos.

Comenzaremos por el nivel inferior, correspondiente a lo terreno, es decir, a los hombres y mujeres que alcanzaron la santidad a ejemplo de las enseñanzas de Cristo en José.”²⁰

Además de la información general sobre la obra, la autora añade en la introducción, que el santo se encuentra como figura y referente para las misiones, afirmando que está “(...) como ejemplo de santidad para los misioneros que vinieron a estas lejanas tierras, pues es en torno a su figura que todo gira en este cuadro. Estos misioneros vinieron a predicar y enseñar la virtud y la caridad cristiana a los nativos, quienes tenían sus propias leyes y costumbres, la mayoría de las veces contrarias a la Doctrina católica”. Más adelante

²⁰ Parada García, Paula Andrea. “El Patrocinio de San José del pintor Gaspar Miguel de Berrío (1744)”. *Publicaciones Josefinas*. 1997: 37- 51. p. 39-41.

agrega respecto a la iconografía de la pintura colonial, que su función es que “el nativo aprenda a reconocer la doctrina católica a través de ciertos elementos pictóricos”. Ambas afirmaciones dan a entender que esta pintura era una herramienta de evangelización de pueblos originarios. Sin embargo, estamos ante una obra que es altamente probable que haya sido realizada para un convento o en su defecto para la devoción privada.

Luego el texto prosigue con un análisis de los tres niveles de la composición, denominándolos: terrenal, celestial y divino.

*“Entre las mujeres destacaremos a una que está a la derecha de San José, la segunda de la segunda fila, tiene en sus manos una palma (del martirio) y una torre en llamas, los cuales son atributos de Santa Bárbara, quien era hija de un rey oriental, quien construyó una torre con dos ventanas y su hija, Bárbara, pidió la construcción de la tercera ventana; su padre le preguntó por qué y ella le dijo que eran tres las personas que daban luz al mundo, haciendo referencia a la Santísima Trinidad. Su padre enfurecido, pues no era católico, le mandó encerrar y luego quemar en la misma torre. Se la considera patrona de los arquitectos, constructores y albañiles”.*²¹

En este extracto del nivel terrenal, el relato corresponde a la identificación e historia de santa Bárbara. Como se señala, su leyenda cuenta que efectivamente fue hija de un rey (Dióscuro), que estuvo en una torre y que pidió la construcción de una tercera ventana. Sin embargo, su martirio y muerte no fueron los que Parada relata. Tal como afirma Schenone, la santa fue “Llevada ante el gobernador Marciano, fue sometida a horribles tormentos y cuando se la condenó a la decapitación su padre pidió autorización para hacerlo por su propia mano”.²²

Luego, la autora se refiere al nivel celestial, donde incluye todos los textos presentes en la pintura, señalando:

²¹ Ibid., p. 42.

²² SCHENONE. Op. cit.

“En esta zona también se encuentran ciertas inscripciones en latín, las cuales están en directa relación con la devoción a San José. La primer, se encuentra inserta en el triángulo bajo la Trinidad y dice: <ITE AD JOSEPH>, que significa ir a José. Luego siguiendo la línea vertical, nos encontramos con el halo que rodea la cabeza de San José: <ET DECORAVIT ME CORONA>, que quiere decir, que aquellos que pidan la protección de San José alcanzarán el cielo y decorarán su corona como almas privilegiadas de Dios. Bajo el mismo San José hay otra leyenda:

<SUB UMBRA FILIUS QUAEM DESIDERAVEM SEDI>, lo que estaría en relación con las dos anteriores, en el sentido que explica que aquellos hijos que se acojan a su sombra (protección) serán premiados con la gloria del cielo (bajo la sombra de la cual sus hijos desearán sentarse).

De la mano de San José sale otra banda que dice: <ANNULO SUO SUBARRAVIT ME>, lo que vendría a reafirmar la idea de veneración o admiración ante su anillo místico, pues pareciera sostener algo entre el índice y el pulgar de su mano derecha, lo que podría ser un anillo.

Por sobre todas las inscripciones destaca una al centro del cuadro, sostenida y desplegada por un ángel, que dice: <CONSTITUIT EUM DOMINUM DOMUS SUO ET PRINCIPEM OMNIS POSSESSIONES SUE>, (lo constituyó Señor de su casa y príncipe de todas sus posesiones) que hoy se usa como jaculatoria final de las letanías de San José.”²³

Pese a que los cinco textos presentes en la pintura tienen fuentes identificables dentro de la tradición cristiana, y que como tales son fundamentales para la lectura de la imagen, aquí no se alude a ninguna de ellas. Además, se interpreta libremente el significado que cada escrito puede tener, como por ejemplo, cuando la autora señala que el texto del halo que rodea la cabeza del santo “(...) quiere decir, que aquellos que pidan la protección de San José alcanzarán el cielo y decorarán su corona como almas privilegiadas de Dios”, o cuando afirma acerca de la cartela debajo de san José, diciendo “que aquellos hijos que se acojan a su sombra (protección) serán premiados con la gloria del cielo (bajo la sombra de la cual sus hijos desearán sentarse)”. En ambos casos se trata de una

²³ PARADA. Op. cit., p. 43-44.

interpretación de la autora y no de una referencia a la fuente y su probable sentido en el contexto de la pintura.

Termina el análisis de las filacterias con la que está sobre el santo, sostenida por un ángel, afirmando que dicha frase se usa como “jaculatoria final en las letanías de san José”, lo que claramente se trata de una lectura desde la devoción popular, sin tener presente la fuente, que en este caso particular son los Salmos.

Más adelante, al describir el nivel divino, señala:

“Comenzaremos su descripción por el centro, donde encontramos una Trinidad heterodoxa, en forma de tres figuras idénticas con los atributos simbólicos del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Para la creencia ortodoxa europea se consideraba heréticas pues el dogma católico habla de un solo Dios y tres personas distintas. Sin embargo, lo que diferencia la representación americana de la europea no es la forma sino el número, los atributos y los adornos. Declarada irreverente y antojadiza, no obstante las condenatorias advertencias a pintores y clientes en América, se continuó representando como tres personas iguales, para muchos herética. La heterodoxia de esta iconografía fue perseguida por las autoridades eclesiásticas europeas hasta el presente siglo.”²⁴

La representación de la Trinidad como tres figuras iguales no es un motivo propiamente americano, tal como se mencionó anteriormente a propósito del texto de Milan Ivelic en el libro “Centenario. Colección Museo nacional de Bellas Artes 1910 - 2010”.

Por último, afirma:

“(…) Sin embargo, se conocen cuatro cuadros del pintor del mismo tema y características, aunque no todos son exactamente iguales, tienen como tema y título el patrocinio. Uno de ellos se guarda en la iglesia de las Monjas Mónicas de Potosí, fechado en 1737.”²⁵

²⁴ Ibid., p. 44-45.

²⁵ Ibid., p. 46.

No se ha encontrado ningún antecedente a la fecha, que confirme lo que Parada menciona. La mayoría de los autores citan la obra de 1737 (que pasó del convento de las Mónicas al Museo de la Moneda de Potosí) y la de 1744 (que pertenece al MNBA); además de la tercera versión (del Museo de Charcas en Sucre) que unos pocos mencionan. Pero una cuarta obra no se conoce.

El texto de Parada carece de fuentes bibliográficas que avalen las diversas afirmaciones que realiza, y como se puede apreciar en este breve análisis, posee importantes errores de contenido.

La siguiente publicación que alude al *Patrocinio de san José*, es un completo libro titulado “Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca san Joseph en el Perú virreinal”, escrito por Irma Barriga y publicado en Perú en 2010. Se trata de un libro que da cuenta de la figura del santo en la iconografía virreinal, abarcando sus diversos roles y representaciones, así como también los orígenes y desarrollo de su culto.

Al igual que con el texto anterior, se realizó una selección de fragmentos representativos, con el fin de dar cuenta del carácter de la publicación y de su impacto en el conocimiento de la imagen en cuestión. El primero de ellos donde la autora menciona la pintura del MNBA dice:

“Los patrocinios que han llegado hasta nosotros son de las Descalzas de San José de Lima, el de la Orden del Carmelo (Santa teresa, Arequipa) y el Patrocinio de san José, en tres versiones realizadas por Gaspar Miguel de Berrío. (...) Más ambiciosas son las pinturas del patrocinio realizadas por Berrío que se encuentran en el Museo de Charcas, en el de la Moneda de Potosí, y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Esta iconografía resulta tan rica, que este último ejemplar ha hecho decir a Isabel Cruz, que representa “un compendio de la cisión teológica que sustentó la época colonial”. Su inspiración es posiblemente un grabado de origen italiano, dado el protagonismo

que adquiere en dos de estos ejemplares el anillo, que como es sabido, los italianos decían guardar en Perusa.

Conviene acotar, sin embargo que a pesar de que ha existido la tendencia a considerar que los tres patrocinios de Berrío son variaciones de un mismo tema, y que la versión de Charcas no es sino una síntesis de las otras dos versiones, se puede observar diferencias en este ejemplar, que le otorgan otro cariz, más devocional. El mensaje de su filacteria alude al Gloria, por ejemplo, y faltan algunos elementos que en las otras versiones brindan claves certeras para darles un matiz distinto.”²⁶

El texto, además de mencionar con claridad a los tres patrocinios pintados por Berrío, se detiene en la distinción del que está en el Museo de Charcas, debido a poseer un carácter más devocional que los otros dos. También menciona que una posible fuente iconográfica de la imagen sería un grabado italiano. Antecedentes inéditos a la fecha.

Luego prosigue describiendo la imagen de la siguiente forma:

“La composición de estos cuadros, frontal y casi por bandas, responde al siguiente esquema: en un plano inferior se encuentran santos fundadores de órdenes, allegados a san José y/o evangelistas, protegidos por el enorme manto del personaje, sostenido por ángeles. Una inscripción indica que permanecieron bajo su sombra aquellos que lo desearon. En el centro se encuentra san José sedente, coronado, portando cetro y vara de azucenas. En el plano superior se observa coros de ángeles a uno y otro lado del monarca, y encima de él, la Santísima Trinidad. En los casos de los museos de la Moneda y Santiago, esta se presenta en la forma de tres personas idénticas. Al lado derecho de la Trinidad se ubica la Virgen entronizada y a la izquierda, pero un poco por debajo de este nivel, san Joaquín y santa Ana, acompañados de arcángeles. A la misma altura de los padres de María, pero al costado de ella, san Juan Bautista. Si estos personajes habían ocupado un lugar preponderante en el cielo durante muchos siglos, ahora quedaban relegados frente al magnífico san José. Igual había sucedido con los apóstoles y mártires. El cielo se había recompuesto, y esta iconografía mostraba la nueva jerarquía de los santos.”²⁷

De manera sintética, Barriga refiere a la composición de las tres versiones del patrocinio de san José de Berrío, identificando a los personajes y señalando las diferencias entre

²⁶Barriga Calle, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder: El glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. p. 167.

²⁷Ibid., p. 169.

ellas. Para luego afirmar que se trata de una iconografía que da cuenta de una nueva jerarquía de los santos, donde san José ha tomado un rol protagónico, en el que los demás “(...) quedaban relegados frente al magnífico san José”. Posteriormente, en relación al motivo mismo del patrocinio, señala:

“El tema del patrocinio lleva a la necesidad de considerar el sentido o sentidos que esta representación pudo llevar consigo. No se trata de una representación que pretende evangelizar al indígena, como ha señalado Parada. Además de su carácter devocional, da cuenta de un profundo sentido político que se había ido modelando en el discurso a través de los años: busca canalizar las aspiraciones en torno a este santo-vice-dios-monarca, intermediario por excelencia, y así reafirmar el sentido de autoridad. Para ello, asunto fundamental es la equivalencia establecida entre José el patriarca y san José, de la que se ha venido hablando reiteradamente, así como la inscripción Id a Joseph.”

La autora menciona el aspecto político de la obra, que no descarta lo devocional, pero que le otorga sentido al discurso que yace tras la composición. Donde las alusiones al poder monárquico y divino, se resuelven a través de la equivalencia de san José con José el patriarca del Antiguo Testamento. Añade también que:

“Elemento clave resulta el anillo que san José sostiene en su mano (que no se percibe adecuadamente en la versión de Santiago de Chile), y del cual sale una filacteria con una inscripción que dice Annulo suo subarrabit me, sostenida en su otro extremo por la Virgen, sedente. Esta leyenda se encuentra en antífonas, y alude al matrimonio místico. Pero tiene un sentido polivalente.”²⁸

Esta afirmación indica otra de las funciones de la obra, que además del discurso político, presenta una visión alegórica del matrimonio místico, lo que probablemente fue una fuente importante para el sentido devocional de la pintura.

Sin lugar a dudas, entre todas las publicaciones revisadas, ésta última es la que constituye el mayor aporte al conocimiento y comprensión de la imagen estudiada. Ya

²⁸ Ibid., p. 169.

que se trata de un texto riguroso, que da cuenta de una amplia revisión de fuentes y análisis de la imagen.

Al inicio de este capítulo, se mencionaron los catálogos exposiciones de arte colonial, como un cuarto tipo de publicación donde debiera encontrarse información sobre la obra. De acuerdo a los antecedentes de los registros del MNBA, el *Patrocinio de san José* habría participado al menos de dos exposiciones de estas características. La primera de ellas es “Pintura colonial”, realizada entre el 15 de diciembre de 1966 y el 15 de enero de 1967 en el Instituto Cultural de Las Condes, y la segunda es la muestra titulada “Arte virreynal en Perú y en la Capitanía General de Chile” llevada a cabo en el mismo Museo Nacional de Bellas Artes en 1978 y 1979. Ambas exposiciones publicaron catálogos, sin embargo, la obra no figura en ninguno de los dos. El primero de ellos²⁹, muestra gran cantidad de reproducciones en blanco y negro de las obras, entre las que se encuentran al menos tres pinturas de la colección del MNBA, pero ninguna se trata de la protagonista de esta investigación. Y el segundo³⁰, entre imágenes a color, blanco y negro, y fichas de las diferentes obras, da cuenta de 180 piezas participantes en la muestra, donde tampoco es posible encontrar al *Patrocinio de san José*. Esto, al igual que el libro de historia del arte chileno de Galaz e Ivelic, donde sólo se incluyó la imagen de la obra, constituye un importante antecedente al momento de exponer y cuestionar los procesos de legitimación de las imágenes y construcción de una memoria visual nacional, dado que da cuenta de la inconsciencia de estos procesos y de los programas arbitrarios que le atraviesan.

²⁹ <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0051610.pdf>

³⁰ Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. *Arte Virreinal: Del Perú y Capitanía General de Chile*. Lima: Santiago Valverde S.A., 1978.

En la presente revisión se decidió agrupar los textos de acuerdo a su naturaleza de origen, pese a que una revisión cronológica hubiese podido mostrar de forma más evidente la repetición entre los autores, que ha sido una de las causas de la deficiente lectura y comprensión de la imagen. Sin embargo, se consideró que para efectos de la comprensión de la fortuna crítica, reviste un mayor impacto analizar los textos junto a otros de similares características y contextos, ya que, por ejemplo, al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, le cabe una responsabilidad diferente en lo que a publicaciones de su colección respecta, que a un autor independiente. Sólo agrupando los textos de este modo, fue posible apreciar que dicha institución en 49 años, no fue capaz de producir un escrito mínimamente adecuado, para la que hoy es una de sus obras más conocidas.

También de este modo, es posible evidenciar que los relatos de historia del arte chileno, producidos en la década de 1980, buscaron homologar las diferentes producciones pictóricas en un relato lineal. Sin cuestionar sus propios procesos, y validando discursos implícitos de las clases dominantes, fuertemente marcados por la dictadura militar. Así como también, dar cuenta de que la mayoría de los textos especializados que efectivamente aportan al estudio de la obra, provienen de Argentina, Bolivia y Perú, y no de Chile.

Por último, cabe señalar que, esta revisión bibliográfica, permite constatar que uno de los mayores problemas en la recepción y conocimiento del Patrocinio de san José, emana de la práctica misma de la historia del arte nacional.

EL ARTISTA, SU TIEMPO Y SU OBRA

No se sabe cómo ni cuándo llegó el *Patrocinio de san José* a Chile, sino que -a nivel nacional- sólo se conoce su trayectoria desde que fue vendido al Museo Nacional de Bellas Artes, en 1965. Esto deja un vacío de poco más de dos siglos, en los que la obra fue trasladada desde Potosí (Bolivia) a Santiago (Chile). Las alternativas son muchas, incluso si supusiéramos que la pintura en un principio, antes de estar en manos del coleccionista Roberto Ossandón, estuvo sólo dentro de monasterios, aún así, las posibilidades son múltiples. ¿Fue hecha para un monasterio o para la devoción privada? ¿fue una dote matrimonial o parte de la dote con que alguna joven se consagró? ¿estaba destinada a Chile o llegó años después de su confección? Las preguntas son tantas como las alternativas que este amplio período de tiempo abre, y esta tesis no tiene como propósito llenar ese vacío temporal. Sin embargo, a través de la contextualización del origen de la obra, se puede aportar para entender de mejor manera, desde su entorno de creación, los contenidos que atraviesan a esta compleja imagen. El presente capítulo tiene como objetivo conectar el estudio de la recepción y fortuna crítica con el análisis de la imagen, estableciendo ciertos elementos relevantes para la obra, desde su origen.

POTOSÍ EN EL SIGLO XVIII

Durante el período colonial, Potosí fue una de las urbes más grandes e importantes de América del sur; pero al mismo tiempo fue un lugar de permanente turbulencia, dadas las disputas civiles que reportaban cuantiosas muertes cada año. Desde la fundación de la Villa Imperial en 1545, Potosí no hizo más que crecer y organizarse, llegando a

adquirir la categoría de ciudad en 1572, instancia en la que “El mismo Virrey Toledo traza la plaza del Regocijo y destina sitio para el Cabildo y la Catedral.”³¹ La vida estructurada en torno a la explotación minera hizo de la ciudad uno de los focos más atractivos e importantes del siglo XVII, como lo señalan Gisbert y Mesa cuando afirman que el “Continuo afluir de personas de todas las latitudes en pos de la mística riqueza y el gran renombre de Potosí, llenaban la villa. Unida esta población cosmopolita en la que se contaban: franceses, italianos, turcos, griegos e incluso asiáticos, con la de naturales que acudían de todo el Callao al laboreo de las minas; dieron a Potosí en el censo de 1611 la exorbitante cantidad de 160.000 habitantes, que en aquel tiempo sólo alcanzaban Londres y algunas ciudades del extremo oriente.”³² Sin embargo, “Desde 1650 se inicia la decadencia de la Villa debida a diversas causas, entre otras la devaluación de la moneda decretada por Nestares en 1651 y la supresión parcial de la mita que disminuye la explotación minera.”³³ Cuando Berrío nace en 1706, casi un siglo después de este momento álgido en cuanto a flujo de habitantes, la Villa Imperial ya no era lo mismo, llegando pocos años después a reducir sustancialmente su población a 90.000. Además, entre otras cosas, en 1710 la peste azotó a la ciudad, matando gran cantidad de personas. Pese a este auge y luego decrecimiento de la población y grandeza de la ciudad, que tuvo lugar durante el siglo XVII, fue desde mediados de ese siglo, hasta mediados del siguiente, que Potosí alcanzó su mayor desarrollo en el ámbito artístico y cultural.

³¹ DE MESA. Op. cit., p. 113.

³² Ibid., p. 113.

³³ Ibid., p. 114.

Coincidiendo, precisamente, con la época en que estuvieron activos Melchor Pérez de Holguín y Gaspar Miguel de Berrío.

Para comprender mejor la multiplicidad de factores que componían la vida potosina virreinal, es necesario tener presente el rol de la Iglesia en el desarrollo de la vida civil, o mejor dicho, la estrecha relación que guardaba la sociedad con sus instituciones religiosas. Si bien el panorama varió sustancialmente durante los tres siglos de dominio español, la sociedad del siglo XVIII es producto directo de la evangelización de los siglos anteriores. El rol de los diferentes dignatarios de la Iglesia influyó directamente en la estructura de vida de la sociedad de la época, interviniendo activamente en la vida política y cultural.

Para efectos de esta tesis, resulta importante detenerse en el devenir de la vida monacal del virreinato, particularmente del mundo andino, dado que el *Patrocinio de san José* de 1744, posee características que indican que puede haber estado destinado para un espacio de estas características en un principio.

En el *Diccionario histórico de Bolivia*, se relata respecto de las Órdenes y los monasterios, lo siguiente: “En la organización eclesiástica colonial puede observarse un claro fenómeno: mientras que en Indias no se establecieron las Órdenes monacales contemplativas masculinas (salvo excepciones marginales), la única forma de vida religiosa consagrada femenina fue de monjas contemplativas. En Charcas nacieron monasterios de Agustinas, Clarisas, Carmelitas descalzas y Concepcionistas, con un total de nueve cenobios; estos monasterios presentan, a su vez, dos modalidades de fundación: unos nacieron directamente de la agrupación de mujeres deseosas de hacer

vida común (...); otros fueron emanación de monasterios ya existentes. Al margen de esta dualidad, en varios casos los monasterios no tuvieron o dejaron de tener una vinculación subordinada a la Primera Orden masculina de su regla (Clarisas con los franciscanos; las agustinas con los agustinos).”³⁴ Es justamente el desarrollo de las Órdenes monacales femeninas lo que aquí nos atañe, y acotando más el objetivo, es la presencia de la Orden del Carmen, la que resulta particularmente relevante para este estudio, debido a la presencia en la pintura de la imagen de la virgen María como Inmaculada y virgen del Carmen al mismo tiempo; además del vínculo entre santa Teresa y san José, que también se hace patente en la obra analizada.

Respecto de la Orden en cuestión, el mismo diccionario señala que “En la segunda mitad del s. XVII, en coincidencia con la expansión de la Orden del Carmen en los dominios españoles en América, nacen los conventos en La Plata y Potosí; de acuerdo a la regla teresiana, el número de monjas está limitado a 21.”³⁵ Y luego añade que “El monasterio carmelitano de La Plata dio origen a otros en Charcas y fuera de él: el del Cuzco (1673), Potosí (1685), Santiago de Chile (1690), La Paz (1718) y Cochabamba (1760).”³⁶ Esto indica que la presencia de la Orden estaba totalmente asentada y expandida en el siglo XVIII, lo que por defecto implica que algunas de las familias más acomodadas de la época enviaban a sus hijas a estos conventos. Esto también significó un flujo de dinero y mercancías, dotes que acompañaban a estas jóvenes en su consagración a la vida religiosa, entre las que –junto a otros objetos- pueden haber figurado pinturas de

³⁴ “Monasterios”. *Diccionario histórico de Bolivia*. Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002. p. 267.

³⁵ “Carmelitas”. *Diccionario histórico de Bolivia*. Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002. p. 448.

³⁶ *Ibid.*, p. 448.

devoción como el *Patrocinio de san José*. Justamente sobre esta particular relación con la sociedad civil, en el diccionario se afirma que “Lo característico de los monasterios carmelitanos fue la rigidez de las reglas claustrales y la rigurosa selección de las candidatas: se puede afirmar que sus claustros se abastecieron de hijas legítimas procedentes de acaudaladas familias españolas; (...). Los monasterios carmelitas amasaron una gran riqueza (...), logrando con ella la independencia económica.”³⁷

EL ARTISTA Y SU OBRA

El artista

Lamentablemente, en el marco de esta tesis, no ha sido posible contar más que con fuentes secundarias para hacer una reseña biográfica de Gaspar Miguel de Berrío, ya que al tratarse de uno de los más destacados artistas potosinos del período virreinal, ha sido investigado por connotados historiadores (principalmente bolivianos), por lo que para hacer nuevos hallazgos sería necesario contar con un extenso período de investigación en Bolivia.

Por lo tanto, a continuación se propone una breve reseña biográfica, en la que se contrasta información proveniente de publicaciones especializadas sobre arte y artistas altoperuanos del siglo XVIII.

Teresa Gisbert y José de Mesa, en su libro *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, de 1977, afirman que “Berrío es, después de Holguín, la figura más interesante de la pintura potosina. Su actividad está documentada entre 1735 y 1762, habiéndose desarrollado

³⁷ Ibid., p. 448-449.

principalmente en el pueblo de Puna, cercano a la Villa Imperial, de donde es oriundo nuestro artista. Efectivamente nace en Potosí el año 1706, es criollo de condición, e hijo de Diego Berrío y Juana Bravo de Laguna. En 1738 se casa con Isidora de Correa como consta en el Libro de Matrimonios de la Iglesia Matriz de la Villa Imperial. Su actividad se puede seguir con alguna precisión dadas las relativamente abundante obras datadas y firmadas de su mano. No conocemos la fecha de su muerte pero su última obra firmada es de 1761, cuando nuestro pintor tenía 55 años.”³⁸ Esta es quizás la referencia biográfica más extensa que se haya escrito sobre el artista. En el mismo texto los autores afirman sobre el vínculo de Berrío con Melchor Pérez de Holguín lo siguiente: “Con respecto a sus posibles maestros, hay que admitir una influencia directa de Holguín, quien pinta su última obra en 1732, fecha en la cual Berrío tenía 14 años.”³⁹ Esta última afirmación ha sido altamente citada cuando se habla de la conexión entre ambos artistas. En ella queda claro que no se cuenta hasta ahora con documentos que prueben que los artistas se conocieron y que efectivamente trabajaron dentro de un mismo taller como maestro y aprendiz. Si fueron contemporáneos, y la influencia de la escuela de Holguín es evidente en la obra de Berrío, constituyéndose ambos como las figuras más destacadas de la pintura potosina del siglo XVIII.

Curiosamente, los mismos Gisbert y Mesa escribieron en 1997 para el catálogo que acompañó a una itinerancia internacional de arte virreinal boliviano, que se llamó *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres de Bolivia*, un texto en el que José de mesa afirma que Berrío “Fue el más importante discípulo de Holguín. En 1736 dejó el

³⁸ DE MESA. Op. cit., p. 231.

³⁹ Ibid., p. 231.

taller de su maestro para iniciar su propia carrera.”⁴⁰ Resulta curiosa cuando menos esta afirmación, ya que no entrega ningún antecedente que cambie lo que habían afirmado 20 años antes, y además no coinciden las fechas con las que se conoce estuvo activo Holguín. Por lo tanto, en la presente tesis, he optado, en relación a la información sobre el vínculo entre ambos pintores, por lo señalado en 1977.

En 2010 Irma Barriga, en el marco de su extensa investigación sobre la figura de san José en Perú, hace referencia a las tres pinturas del Patrocinio de san José de Berrío, y se refiere al pintor diciendo “Sobre (...) Gaspar Miguel de Berrío, se conoce poco. Apenas hay una escueta referencia a él en el *Ensayo de un Diccionario de artífices...* de Vargas Ugarte. Algo más de información brinda Chacón, al señalar que era criollo y potosino. Mesa y Gisbert, que lo consideran por su parte un autor importante de la Escuela Potosina, señalan que estuvo activo entre 1735 y 1762 (...)”⁴¹

De acuerdo con los autores citados, se puede convenir que Gaspar Miguel de Berrío nació en Potosí en 1706 y que no se cuenta con la fecha de su muerte; que era criollo; que estuvo activo como pintor entre 1735 y 1762, y que tuvo influencias de Melchor Pérez de Holguín en su pintura.

La obra

Berrío dejó una rica producción artística tras de sí, dentro de la cual muchas obras están firmadas por él, con la frase “Gaspar Miguel de Berrío me pingebat en...”, lo que ha facilitado la identificación de su obra, aunque aún así, hay pinturas que no están

⁴⁰ De Mesa, José y Teresa Gisbert, eds. *El retorno de los ángeles*. La Paz: Unión Latina, 1996. p. 162.

⁴¹ BARRIGA. Op. cit., p. 167.

firmadas y que han sido atribuidas al autor a través del tiempo, por medio de procesos de investigación y análisis.

La pintura de Berrío en un principio posee una evidente influencia del estilo de Melchor Pérez de Holguín, llegando incluso a atribuirse al primero obras del segundo, como lo describe Mario Chacón, cuando refiere a algunas de las pinturas de Berrío que posee el Museo de Charcas, diciendo “También en dicho Museo, entre las pinturas existentes desde hace mucho tiempo atrás, tenemos la “Virgen de la Merced” con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, atribuida a Holguín, pero que debidamente analizada, nos convenció ser obra de Berrío.”⁴² Pese a esto, transcurridos algunos años de producción pictórica, el artista se liberó de esta impronta y desarrolló un estilo propio.

Su obra, a grandes rasgos, se caracteriza por la complejidad de las composiciones, el alto nivel de detalles y la presencia de miniaturas, y el retoque dorado sobre las imágenes.

La primera obra que se tiene registro que realizó Berrío, es una pintura de san Eustaquio, firmada y fechada en 1735, que actualmente está en manos de un privado en Estados Unidos. Y la última que se ha encontrado es un san Juan Nepomuceno, firmado y fechada en Potosí en 1762, que se encuentra en el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires, Argentina. Entre ambas pinturas está toda la fértil producción del artista, que incluye títulos como la “Adoración de los pastores”, “Adoración de los reyes”, “Adoración de los ángeles”, “Patrocinio de san José”, “Patrocinio de la Inmaculada”, “Anunciación”, “Visitación”, “Huida a Egipto”, “Nacimiento de Jesús”, “Nacimiento de

⁴² Chacón Torres, Mario. *Adiciones a la pintura virreinal en Potosí*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias Instituto de Estudios Bolivianos. p. 242.

María”, “Sagrada Familia”, entre otros, además de algunos retratos de santos y de la virgen.

Por mencionar alguna de sus obras más emblemáticas, se puede destacar la “Coronación de la Virgen” del Museo Nacional de Arte de Bolivia, donde es posible apreciar todas las características antes mencionadas en torno a la obra del artista, como la complejidad de la composición, los detalles y el retoque dorado.

El tema del Patrocinio de san José es uno de sus más importantes motivos, ya que se cuenta con tres versiones del mismo. La obra estudiada en esta tesis es la versión realizada en 1744 del tema, que es antecedida por una realizada en 1737, a la que se suma la tercera versión que, a diferencia de las otras dos, no está fechada ni firmada.

La pintura de 1737 (Imagen N°5), en la actualidad forma parte de la colección del Museo de la Moneda en Potosí, proviene del convento de las Mónicas de la misma ciudad, y es considerada por algunos autores como la obra maestra de Berrío. Esta imagen posee importantes similitudes con la pintura de esta tesis, como por ejemplo, todos los textos de la imagen (filacterias, triángulo, halo de san José y cartela), así como también, la composición que en general es la misma. Sin embargo hay algunos detalles, además de las diferencias de la paleta cromática, que vale la pena mencionar en los que se separan ambas obras, como los santos que aparecen bajo el manto de san José, los que en la primera pintura se trata de los cuatro evangelistas junto a los cuatro doctores de la Iglesia Latina, además de otros pocos personajes más; en cambio en la segunda obra, se elimina a los evangelistas y se incluye a un importante número de fundadores y reformistas de órdenes religiosas, además de doctores de la Iglesia. También en la

segunda pintura la virgen María, está retratada con los atributos de la Inmaculada y de virgen del Carmen al mismo tiempo, cosa que no sucede en la primera imagen, donde sólo aparece como Inmaculada.



Imagen N°5

En cuanto a la tercera versión del Patrocinio de san José (Imagen N°6), se trata de una pintura realizada sobre una lámina de cobre, que actualmente se encuentra en el Museo de Charcas en Sucre y que antes había pertenecido al convento de santa Clara de la misma ciudad. Esta obra tiene como pareja otra pintura de similares características, cuyo tema es el “Patrocinio de la Inmaculada”.

Sobre esta versión, Mesa y Gisbert afirman que se trata de “(...) una réplica abreviada del cuadro de las Mónicas, atendiéndose a las dimensiones de una plancha de cobre, que no pueden ser muy grandes.”⁴³ Pero Irma Barriga, acota el análisis de esta imagen, señalando que posee un cariz diferente a las otras dos señalando que si bien “(...) ha existido la tendencia a considerar que los tres patrocinios de Berrío son variaciones de un mismo tema, y que la versión de Charcas no es sino una síntesis de las otras dos versiones, se puede observar diferencias en este ejemplar, que le otorgan otro cariz, más devocional. El mensaje de su filacteria alude al Gloria, por ejemplo, y faltan algunos elementos que en las otras versiones brindan claves certeras para darles un matiz muy distinto.”⁴⁴



Imagen N°6

⁴³ DE MESA. Op. cit., p. 233.

⁴⁴ BARRIGA. Op. cit., p. 167.

LA IMAGEN

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El *Patrocinio de san José* (Imagen N°7) es una pintura que tiene por protagonista al padre putativo de Jesús. En ella se le representa al centro de la tela, entronizado y coronado, llevando una amplia capa con la que cubre a una veintena de santos, que están acogidos a su protección. Por encima de la imagen de san José y los santos, se despliega un importante número de ángeles, y sobre ellos -en la parte superior de la tela-, está



Imagen N°7

representada la santísima Trinidad, rodeada por la virgen María, san Juan Bautista, santa Ana y san Joaquín; además de los arcángeles Gabriel, Miguel, Rafael y el Ángel de la Guarda.

La composición jerarquizada a modo de corte celestial, es fundamental, ya que ubica a los diferentes personajes en función de los discursos que quiere transmitir; pero además permite al espectador entrar en la lectura de su contenido. La tela está dividida en tres franjas horizontales, que a su vez forman parte de una composición simétrica dividida por un eje vertical, donde cada figura tiene un equivalente en peso visual, ubicación y características en el lado opuesto de la pintura.

Para efectos de esta identificación se nombrarán estas tres franjas como niveles, que serán enumerados desde abajo hacia arriba como primer, segundo y tercer nivel. Y se designará una cuarta fracción de la pintura como eje central.

Primer nivel (Imagen N°8)



Imagen N°8

En el primer nivel hay 22 santos distribuidos en dos filas; 12 en la primera y 10 en la segunda, ubicados sobre una nube y bajo el amplio manto de san José. Se trata – principalmente- de mártires, doctores de la iglesia, fundadores y reformistas de órdenes religiosas, reconocibles cada uno por sus atributos y vestimentas. Los de la primera fila se encuentran arrodillados, mientras que los de la segunda presuntamente de pie.

En la primera fila de izquierda a derecha con el hábito negro de los jesuitas, está san Ignacio de Loyola⁴⁵ (1491-1556), quien sostiene en su mano derecha el emblema de la Compañía de Jesús con la sigla IHS rodeada de rayos, y en la izquierda el libro de su regla con la divisa *Ad Majorem Gloriam Dei*; a su lado se encuentra san Antonio de Padua (1195-1231), vestido con el hábito café oscuro de los franciscanos, sosteniendo en una mano al Niño Jesús sentado sobre un libro y en la otra un lirio blanco; luego está san Nicolás de Bari (270-342), vestido de pontifical, con la capa magna y la mitra, sosteniendo el báculo con su mano derecha y un libro con tres esferas en la mano izquierda que podrían tratarse de las manzanas o bolsas de oro con las que se le representa; le sigue san Agustín de Hipona (354-430) vestido de obispo, sosteniendo con una mano el báculo y una pluma y con la otra un libro; a su lado se encuentra el papa Gregorio Magno (-604), vestido de pontifical con tiara papal, con una cruz triple y una pluma en su mano derecha, y un libro en la izquierda; luego está santo Domingo de Guzmán (1170-1221), con el hábito bicolor de su orden, túnica blanca y manto negro, portando el rosario y sosteniendo con su mano derecha una rama de lirios blancos⁴⁶ y en la izquierda un libro cerrado. En la misma primera fila, pero en la mitad opuesta de la pintura, se encuentra san Francisco de Asís (1182-1226), vestido con el hábito café ceñido a la cintura por un cordón de su Orden, con las llagas de Cristo en sus manos y costado derecho, y sosteniendo un crucifijo con la mano izquierda; luego está san

⁴⁵ Para la identificación de los santos se utilizaron los libros: *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos* de Réau, Louis e *Iconografía del arte colonial: Los Santos* de Schenone, Héctor H., sin que ninguno constituya una cita textual.

⁴⁶ Puede tratarse de una cruz florecida, atributo propio de este santo. Sin embargo, en la imagen no es posible distinguirla, por los colores oscuros y la falta de contraste.

Jerónimo⁴⁷ (347-420), vestido como cardenal, sujetando una pluma y un libro en sus manos derecha e izquierda respectivamente, y acompañado por un león a sus pies; le sigue san Ambrosio de Milán (340-396) vestido de obispo con un báculo y un libro en la mano derecha y una pluma en la mano izquierda; a continuación se encuentra san Bernardo de Claraval (1090-1153), usando una mitra y vestido con la cogulla blanca de abad perteneciente a la orden del Císter, portando una pluma y un libro, además de un báculo; luego se puede identificar a san Juan de Dios (1495-1550), vestido con el hábito de sayal gris oscuro, sosteniendo un crucifijo con su derecha y una granada con la izquierda; y finalmente san Francisco Javier (1506-1552), vestido con el hábito jesuita, sosteniendo un lirio con su mano derecha y un crucifijo con la izquierda.

En la segunda fila, también de izquierda a derecha, se encuentra san Buenaventura (1218-1274), vestido con hábito franciscano, sosteniendo con la mano derecha un libro sobre el cual hay una pequeña construcción de la iglesia y con la izquierda un árbol; luego está santa Mónica de Hipona (s.IV), madre de San Agustín, con una toca blanca en la cabeza y cubierta por telas negras, combinación del hábito de las religiosas y de los lutos de las viudas, sosteniendo un libro y un crucifijo; a su lado se encuentra san Francisco de Paula (1416-1507), vestido con hábito pardo, sosteniendo su divisa *Charitas* con la mano izquierda y un bastón en la otra; le sigue santa Bárbara (s. III), vestida como princesa con una corona, sosteniendo con su mano izquierda la palma del martirio y con la derecha una torre en llamas; a su izquierda se encuentra santa Gertrudis

⁴⁷ La representación más frecuente de san Jerónimo es como asceta, aunque también es popular encontrarle vestido de Cardenal, cargo que nunca ostentó.

la Magna (1256-1302), vistiendo hábito de monja agustina, con un corazón inflamado en la mano izquierda y un báculo en la derecha.

También en la segunda fila, pero ubicados de forma opuesta a los recién mencionados, se encuentran santa Teresa de Ávila (1515-1582), vestida con el hábito marrón y la capa blanca, propios de las descalzas, sosteniendo una pluma y un libro; le sigue santa Apolonia de Alejandría (-249), representada -al igual que santa Bárbara- como una princesa con una pequeña corona, sostiene en su mano izquierda la palma del martirio y con la derecha una tenaza con un diente; junto a ella se sitúa santo Tomás de Aquino (1225-1274), vestido con una túnica gris decorada, sosteniendo un cáliz y un lirio; le sigue santa Clara de Asís (1193-1243), portando la custodia eucarística en la mano derecha y un báculo en la izquierda; finalmente se representa a san Juan Duns Escoto (1266-1308), vestido con hábito franciscano y muceta doctoral, además de una suerte de solideo en la cabeza, sosteniendo un libro cerrado con su mano izquierda y un báculo con la derecha.

Entre estos 22 santos se reconocen los siguientes fundadores de órdenes religiosas: santa Teresa, que reformó la Orden del Carmelo, creando a las Carmelitas Descalzas; santo Domingo, de los Dominicos; san Francisco de los Franciscanos, además de santa Clara de las Clarisas (rama Franciscana femenina o Segunda Orden) y san Buenaventura, considerado segundo fundador de la Orden; san Ignacio de la Compañía de Jesús; san Juan de Dios de los Hermanos Hospitalarios y san Francisco de Paula de la Orden de los Mínimos. También están representados los cuatro doctores de la Iglesia latina, san

Agustín, Obispo de Hipona; el papa Gregorio Magno; san Jerónimo y san Ambrosio, obispo de Milán.

Junto a los fundadores de Órdenes y a los cuatro grandes doctores del cristianismo de Occidente, están aquellos santos cuyas obras literarias son fundamentales para la teología y filosofía cristiana, y que en su mayoría también han sido proclamados doctores por la Iglesia⁴⁸, como Tomás de Aquino, Buenaventura, Juan Duns Escoto, Gertrudis la Magna, Teresa de Ávila y Bernardo de Claraval. A este último, además de doctor se le puede considerar entre aquellos que destacaron como predicadores, junto a san Antonio de Padua y san Francisco Javier.

Mención aparte le corresponde a las dos mártires paleocristianas, las santas Bárbara y Apolonia, quienes responden a la idea primitiva del santo, que da la vida por su creencia; las que además, junto a los cuatro doctores de la Iglesia latina, santa Mónica de Hipona y san Nicolás de Bari, representan los primeros siglos del cristianismo dentro de la pintura. El resto de los santos bajo el manto de san José, vivieron principalmente en los siglos XIII y XVI.

Por último, cabe destacar la importancia de la composición en este primer nivel, que pese a una aparente homogeneidad, ubica a cada santo en contraposición (o equilibrio) con otro de similares características en el lado opuesto de la tela. Por ejemplo, las santas y místicas Gertrudis y Teresa, cada una a un costado de san José; o las dos mártires del siglo III en similares lugares; como así también los cuatro doctores, ubicados de a dos en

⁴⁸ A la fecha de realización de la pintura los santos Tomás de Aquino y Buenaventura ya habían sido proclamados Doctores de la Iglesia, mientras que Juan Duns Escoto y Gertrudis la Magna, pese a ser considerados un importante teólogo y escritora mística, aún no son reconocidos oficialmente como doctores.

ambos lados de la pintura; o los teólogos franciscanos Buenaventura y Duns Escoto, cada uno en un extremo de la segunda fila. Pero no es sólo esta equilibrada distribución espacial lo que llama la atención dentro de la composición del primer nivel, también destaca que los 22 representados dirigen su mirada en diferentes direcciones. A primera vista, debido a que se encuentran levemente girados hacia san José, pareciera que todos le están mirando a él, sin embargo, si se observa con detención es posible notar, por ejemplo, que Juan Duns Escoto está mirando hacia la virgen, lo que daría cuenta de una de sus batallas teológicas más importantes, que fue la defensa de la Inmaculada Concepción. También se puede ver que las dos mártires dirigen su mirada hacia la Trinidad, el Dios Uno y Trino, en cuya Fe les valió su muerte; o santa Teresa, que mira directamente a san José, y quien es ampliamente conocida como devota del santo. Y finalmente, entre estos ejemplos, no es posible omitir a los santos Ignacio y Antonio, quienes, a diferencia de los otros 20, están mirando hacia fuera de la pintura.

Segundo nivel (Imagen N°9)



Imagen N°9

En el segundo nivel -a excepción de la cabeza de san José- todos los representados son ángeles. Se trata de una amplia profusión de seres alados, de diversas características, que le otorgan movimiento y dinamismo a la composición, ya que a diferencia de los representados en los otros dos niveles, no se encuentran en posturas hieráticas.

Los ángeles son un motivo muy frecuente en la pintura cristiana, cuya fuente iconográfica proviene originalmente de Persia, y posteriormente de manera directa del

arte griego. Se trata de seres celestiales, que en diferentes ocasiones son nombrados en textos canónicos, principalmente en calidad de mensajeros divinos y cumpliendo diversas funciones en relación a los hombres, como por ejemplo, llevar el mensaje de la Anunciación a María por parte del arcángel Gabriel (Lc 1:26-38), o salvar a Daniel de ser devorado por los leones en el foso (Dn 6:22). Pero “los ángeles no son todos iguales. Además de estar especializados también están jerarquizados, como los servidores de los monarcas orientales”⁴⁹. En esta pintura en particular, es posible identificar al menos tres diferentes jerarquías de ángeles, de acuerdo a lo establecidas por el Pseudo Dionisio Areopagita (s. V-VI) en su tratado de *La jerarquía celeste*, que fue adoptado por la teología cristiana medieval gracias al papa Gregorio Magno quien lo introdujo en Occidente. Y que siglos más tarde, en 870, fue traducido al latín por Juan Escoto Eriugena, y cuya doctrina fue consagrada por la autoridad de santo Tomás de Aquino. Posteriormente, “el texto fue reeditado en el siglo XVI y siguió ejerciendo una implacable influencia sobre la teología tridentina”⁵⁰.

En su tratado, el Pseudo Dionisio divide las cortes celestiales dentro de tres ordenes, cada una compuesta a su vez por tres jerarquías, la primera está formada por serafines, querubines y tronos; la segunda por dominaciones, virtudes y potestades; mientras que la tercera corresponde a principados, arcángeles y ángeles. Según el autor, serían nueve los diferentes tipos de ángeles que existen, y por ende, los que el cristianismo reconoce.

⁴⁹ Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Vol. I: Antiguo testamento. Vol. II: Nuevo testamento.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000. p. 62.

⁵⁰ Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal.* Lima: Fondo de Cultura Económica S.A., 1996.

En este segundo nivel de la pintura, los personajes son anónimos. Esta es una característica propia de las jerarquías angélicas, con la excepción de los arcángeles, que sí poseen nombre propio. En la imagen se identifican diecisiete ángeles, realizando diferentes labores: uno sostiene -en el centro de la tela- una filacteria sobre la figura de san José; otros cuatro sujetan el amplio manto con el que el protagonista cubre a los 22 santos; mientras que doce de ellos tocan diversos instrumentos (órgano de tubos, trompeta natural, guitarra barroca, corno natural, fagot, arpa y violín⁵¹) y cantan.

Se trata de ángeles propiamente tales, pertenecientes a la tercera y última jerarquía del tercer orden, puesto a que se les representa como figuras antropomorfas aladas, realizando acciones, con cierta conexión o proximidad a los seres humanos. Ellos son – junto a los principados y arcángeles-, los que están más cerca y en contacto con los hombres. En este sentido, respecto de este orden, el Pseudo Dionisio señala que es el “(...) que hace las revelaciones y preside, comunicándose entre sí, las jerarquías humanas a fin de que la elevación y conversión a Dios, comunión y unión con Él se realicen en la forma debida y asimismo sea también la que, con la más santa equidad, conceda bondadosamente y comunique entre todas las jerarquías los bienes que proceden de Dios.”⁵²

Pero en este segundo nivel también es posible identificar otro tipo de iconografía de seres celestiales, se trata de un gran número de pequeñas cabezas aladas, ubicadas entre los rayos que emanan desde la Trinidad y en las nubes que le sostienen a ella, a la virgen

⁵¹ Se trata de instrumentos barrocos, que musicalmente corresponden a un período de transición entre el Barroco y Clásico.

⁵² *Aeropagita*, Pseudo Dionisio. “Jerarquía Celeste”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014. P. 139.

María, y también a santa Ana y san Joaquín. Además de dos niños alados que ayudan al ángel que lleva la filacteria central, sujetándola desde los extremos. Ambas representaciones corresponden a querubines, pertenecientes al primer orden junto a los tronos y serafines, respecto a ellos el Pseudo Dionisio señala “Y el nombre de querubines quiere revelar su poder de conocer y de ver a Dios, el recibir el don sumo de luz y el contemplar el esplendor de la belleza divina con poder primordial, llenarse del don que hace sabios y compartir generosamente con los inferiores por medio de la efusión de esa sabiduría recibida.”

Como se señaló anteriormente, este nivel otorga dinamismo y movimiento a la composición, conectando a los otros dos niveles que están colmados de personajes individualizados y hieráticos, que portan objetos en representación simbólica de sus roles, pero que no se encuentran realizando ninguna acción, a diferencia de los ángeles que efectivamente están tocando música o sosteniendo la capa del santo de modo que este escenario pueda llevarse a cabo. O los querubines, que emanan desde la luz divina, como parte de ella, descendiendo sobre san José y los 22 santos.

Es muy interesante como el autor realizó esta composición donde cada detalle sirve al discurso general del patrocinio del santo, y al mismo tiempo da cuenta de la naturaleza de cada retratado en sí; como el caso de los ángeles, quienes aparecen de acuerdo a sus respectivas jerarquías, y al mismo tiempo como mensajeros entre el cielo y la tierra dentro de la composición general.

Tercer nivel (Imagen N°10)



Imagen N°10

En este nivel se representa la más alta jerarquía divina. Al centro está la imagen de la Trinidad, y a sus costados derecho e izquierdo se encuentran la virgen María y san Juan Bautista, y santa Ana y san Joaquín, respectivamente. Seguidos de los arcángeles Gabriel, Miguel, Rafael y el Ángel de la Guarda, ubicados de a dos en los extremos de la tela.

Anteriormente se señaló que en la pintura se distinguían tres de las nueve jerarquías angélicas, dos de las cuales conforman en su totalidad las figuras del segundo nivel: ángeles y querubines. La última de ellas se encuentra aquí, se trata de los recién mencionados arcángeles. Ellos “(...) forman una clase aparte en la jerarquía celeste, porque entre las cohortes innumerables de los ángeles, son los únicos no anónimos. Por esta razón son los más importantes desde el punto de vista iconográfico. Pero no debe creerse por ello, como el nombre de *arcángeles* podría sugerir, que ocupen la cima de la jerarquía.”⁵³ Efectivamente, cuando de ellos se trata es posible individualizarlos y hacer una identificación –al igual que con los santos- a través de sus vestimentas y de los atributos que portan.

Además de *La jerarquía celeste* del Pseudo Dionisio, es probable que artistas y creadores de los programas iconográficos virreinales hayan tenido como fuente el *Libro de Enoc*, texto apocalíptico rabínico precristiano. Donde se mencionan siete arcángeles asociados al Trono Divino: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Camuel, Jofiel y Zakiel; además de “(...) diecisiete nombres angélicos vinculados a la naturaleza y a los fenómenos meteorológicos”⁵⁴. Si bien el tema de los arcángeles y ángeles individualizados, sus fuentes, e iconografía en la América virreinal, es muy amplio, en esta pintura en particular se puede acotar fácilmente puesto a que la Iglesia de Occidente consideró apócrifo el *Libro de Enoc* y “en 746 el concilio de Letrán limitó el culto de los arcángeles a los tres primeros: Miguel, Gabriel y Rafael”.⁵⁵ Por lo tanto se trata de una

⁵³ REAU. Op. cit., p. 65.

⁵⁴ MUJICA. Op. cit., p. 20.

⁵⁵ REAU. Op. cit., p. 66.

representación canónica de estos seres, con la excepción del cuarto ángel (que más adelante se detallará).

En la esquina superior izquierda se encuentra Gabriel, quien sostiene una rama de lirios con la mano derecha y un anillo con la izquierda; a su lado está Miguel con una espada flamígera y una cruz en sus manos derecha e izquierda respectivamente; en el lado opuesto está Rafael con un pescado en la mano derecha y un báculo o vara en la izquierda y el Ángel de la Guarda, quien sostiene un corazón en su derecha y lleva a un niño de la mano con la izquierda. Este último motivo es una derivación nacida al alero de la iconografía del arcángel Rafael, como señala Louis Reau en su libro *Iconografía del Arte Cristiano* “La primera forma que adquiere la imaginería del Ángel de la Guarda es el viejo motivo del *arcángel Rafael guiando a Tobías*. Pero después el tema se libera de este molde. El joven Tobías desaparece. Es un niño cualquiera a quien su ángel personal lleva de la mano y le muestra el cielo”⁵⁶. El mismo autor señala que la utilización del Ángel de la Guarda en grupos de cuatro ángeles, se debe a la exclusión en Occidente de Uriel, debido a la consideración del *Libro de Enoc* como fuente apócrifa. Junto a los arcángeles, pero ubicados hacia el centro de la tela, más cercanos a la Trinidad, se encuentran al lado izquierdo san Juan Bautista y la virgen María, y al lado derecho santa Ana y san Joaquín. El Bautista está representado como un hombre delgado, con características de asceta, vestido con “un sayo de pelo de camello (trikhinon himation) ajustado en la cintura mediante un cinturón de cuero”⁵⁷, además de una gran capa roja sobre su espalda y hombro izquierdo; sosteniendo sus atributos que

⁵⁶ Ibid., p. 78.

⁵⁷ Ibid., p. 496.

son un “(...) cayado que remata en una pequeña cruz y en el que se enrosca una filacteria con la leyenda: *Ecce Agnus Dei*, y un cordero sobre un libro”⁵⁸. La presencia de Juan Bautista dentro del imaginario cristiano da cuenta de “Su posición en la historia de la Redención (...), ya que se lo considera como el último de los profetas y el primer mártir de Cristo; de ahí que pueda aparecer en la pintura presidiendo tanto los Santos del Antiguo como del Nuevo Testamento.”⁵⁹ En el caso de esta imagen, estaría ocupando un lugar privilegiado en relación a la divinidad y el cielo, donde junto al protagonista de la pintura, son los únicos santos de los textos canónicos.

Al lado de Juan Bautista, está representada la virgen María con las características de la Inmaculada Concepción y como virgen del Carmen al mismo tiempo. Está coronada y sentada sobre una nube, con la luna a sus pies y un halo con doce estrellas en su cabeza. Esta es la iconografía característica del dogma de la Inmaculada Concepción, establecido por la Iglesia en 1854, pero que desde el siglo XII ya gozaba de amplia difusión. Como fuente para la elaboración de este imaginario está Cantares 4:7, asociado a la concepción sin pecado original de la virgen, y Apocalipsis 12:1, fuente de la iconografía misma.

Sostiene con su mano derecha un cetro y con la izquierda un anillo al mismo tiempo que una filacteria, que también sujeta san José desde el otro extremo. Está vestida con el hábito café y capa blanca de la orden del Carmen, y sobre su pecho se observa el escapulario, característico de la orden, debido a la visión de san Simón Stock.

Como señala Héctor Schenone en su libro *Santa María*, la representación de la Inmaculada con hábito de carmelita “se difundió con preferencia en Perú durante el siglo

⁵⁸ SCHENONE. Op. cit., p. 501.

⁵⁹ Ibid., p. 500.

XVII y en ello se siguió una forma de devoción de raíz hispánica”, pero además añade en torno a esta devoción y a otra de similares características, pero con atuendo mercedario, que “(...) habían sido criticadas en la Península e incluso prohibidas, como lo explicita, por ejemplo, la bula *Sacrosancta Tridentina Sybodus* (1642) del Papa Urbano VIII, mediante la cual prohibía para toda la Iglesia que *Jesucristo, la Virgen y los santos fueran pintados o esculpidos con el hábito de alguna orden religiosa particular, como las del Carmen o la Merced*”, sin embargo, pese a las críticas y prohibiciones, la censura de esta imagen nunca fue efectiva.

En el lado derecho de la tela, están santa Ana y san Joaquín, padres de la Virgen, a quienes se suele representar juntos y con apariencia de avanzada edad. Ambos están sentados sobre una nube, con sus manos juntas en postura de oración. Santa Ana dirige su mirada hacia su hija, mientras que san Joaquín hacia la Trinidad. Sobre la iconografía de Ana en América, Schenone afirma que “Es frecuente que aparezca con San Joaquín, flanqueando la imagen de la Inmaculada, o también sola, de pie, con una rama que, surgiendo de su pecho, se abre en una flor con la figura de la Purísima”⁶⁰.

Sobre de ambos santos no hay mención en los evangelios canónicos, pero sí en los evangelios apócrifos del Pseudo Mateo y de la Natividad de la Virgen, además del protoevangelio de Santiago. Louis Reau señala al respecto que “Estos relatos fueron popularizados en el siglo XIII por Vicent de Beauvais, en su *Speculum Historiae* y por el arzobispo hagiógrafo Santiago de la Vorágine en la *Leyenda aurea* (Leyenda Dorada).

⁶⁰ Ibid., p. 130-132.

Pero los que se refieren a los padres de la Virgen inspiraron a los artistas occidentales hacia las postrimerías de la Edad Media, gracias al culto tardío de santa Ana.”⁶¹

Finalmente, en el centro, entre la virgen y sus padres, se encuentra una representación heterodoxa y antropomorfa de la Trinidad, donde Padre, Hijo y Espíritu Santo poseen idéntica apariencia, y sólo se les puede distinguir por medio de su ubicación (el hijo sentado a la diestra del padre) y por los atributos que llevan en sus manos, al igual que los demás personajes de la pintura. Los tres figuran hieráticos, frontales, entronizados, representados como un hombre de mediana edad, con barba, y vestidos con capas pluviales. Dios Padre está al centro sosteniendo un cetro con su mano derecha y el mundo con la izquierda; el Hijo está a su diestra, portando una cruz con su mano derecha y un cetro con la izquierda; mientras que a la siniestra de Dios Padre se encuentra el Espíritu Santo, que sostiene con su mano izquierda una vara de lirios blancos sobre los que se posa una paloma blanca, y un cetro también con la derecha.

Este tipo de representación es una de las soluciones que encontraron los artistas a la dificultad de representar el complejo dogma trinitario del Dios Uno y Trino, sin caer en imágenes que le confundiesen con el politeísmo pagano.

⁶¹ REAU. Op. cit., p. 163.

Eje central (Imagen N°11)



Imagen N°11

El eje central, está constituido por elementos presentes en los tres niveles, pero que al mismo tiempo son parte de esta línea vertical trazada imaginariamente en la mitad exacta de la pintura. Desde arriba hacia abajo se encuentra, la representación de la Trinidad, con un triángulo isósceles parcialmente sobrepuesto con la imagen del Dios Trino, cuyo lado mayor está hacia arriba dejando el único ángulo recto apuntando hacia abajo, a modo de flecha. Dentro del triángulo está escrito en latín “ITE AD JOSEPH”,

cita extraída del Antiguo testamento, particularmente de Génesis 41:55, que dice “Cuando se sintió el hambre en toda la tierra de Egipto, el pueblo clamó al Faraón por pan. Y dijo Faraón a todos los egipcios: *Id a José*, y haced lo que él os dijere.”⁶²”

Justo debajo del triángulo está el ángel que –con la ayuda de dos querubines-, sostiene la filacteria central de la composición, sobre la cabeza de san José. Esta dice: “CONSTITUIT EUM DOMINUM DOMUS SUAE ET PRINCIPEM OMNIS POSSESSIONIS SUAE”, frase extraída de Salmos 105:21, que dice “Lo puso por señor de su casa, Y por gobernador de todas sus posesiones,”⁶³

Continuando en dirección descendente por el eje central se encuentra la cabeza de san José, cuyo halo lleva una inscripción, que –inicialmente- debe ser leída junto a otra filacteria, que pese a salir levemente del eje, forma parte de una misma frase. Se trata de aquella que en un extremo es sostenida por la virgen María con su mano izquierda y por el otro extremo por san José con su mano derecha. Filacteria y halo conjuntamente forman la frase “ANNULOSUO SUBARRAVIT ME, ET DECORAVIT ME CORONA” extraída de las antífonas medievales, y utilizada en el rito para la consagración de las vírgenes.

Finalmente encontramos al santo, protagonista de esta obra, sedente, coronado, llevando su gran capa, sujetando un anillo y la filacteria con su mano derecha y una vara de lirios blancos con la izquierda. De postura y similitud física con los personajes de la Trinidad, el santo se encuentra sentado sobre una suerte de trono de nubes y querubines, al igual que la Trinidad, y la virgen María y sus padres. Justo debajo de estas nubes y de las

⁶² *Santa Biblia*. Trad. Cipriano de Valera. España: Sociedades bíblicas unidas, 1960. P. 36.

⁶³ *Ibid.*, p. 462.

pequeñas cabezas aladas, está la última fracción del eje central. Se trata de una cartela ovalada en cuyo interior se lee la frase “Sub Umbra Illius quaem desideraueram sedi”, que al igual que las del triángulo y filacteria central, pertenece al Antiguo Testamento. Donde en Cantares 2:3 dice “Como el manzano entre los árboles silvestres, Así es mi amado entre los jóvenes; *Bajo la sombra del deseado me senté*, Y su fruto fue dulce a mi paladar”⁶⁴.

Si anteriormente se señaló que la presencia de los ángeles del segundo nivel otorgaba unión y dinamismo a la composición, las figuras y leyendas del eje central son lo que completa esta unión y da sentido a la imagen total.

⁶⁴ Ibid., p. 511.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Son múltiples los contenidos que atraviesan a esta pintura, sin embargo hay en ella dos discursos imperantes, el primero es acerca del poder político de la Iglesia; mientras que el segundo se trata de una alegoría sobre el matrimonio místico y la consagración a la vida religiosa.

Antes de revisar estos discursos, es necesario analizar la composición en su totalidad y establecer algunas líneas generales en torno a las que este tipo de representaciones se desarrollaron. Lo primero es precisar que el tema de la obra, el patrocinio, no es único ni exclusivo del autor, sino que se trata de un motivo ampliamente utilizado en los virreinos novohispano y peruano, era “(...) un esquema medieval que para el siglo XVI había caído prácticamente en desuso en Europa y que sin embargo cobró nuevo impulso en tierras americanas.”⁶⁵. En el se “(...) muestra a la figura protectora con un manto extendido bajo el cual se encuentran general pero no necesariamente hincados, sus protegidos. Según Philippe Aries y George Duby, tuvo su origen en las relaciones feudovasalláticas: igual que los caballeros que se confiaban al señor del castillo, de rodillas, con las manos juntas, esperando su protección, los fieles se confiaron a la divinidad, trasplantando los elementos de la vida cotidiana a un ámbito no terreno.”⁶⁶ En las múltiples versiones de patrocinios varían los santos que dan protección, y los personajes protegidos, siendo la virgen María quien fue más frecuentemente

⁶⁵ Corvera Poiré, Marcela. “La sociedad virreinal bajo la protección divina” en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural: Memoria del II Encuentro Internacional*. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2004. p. 69.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

representada como patrona, en sus diversas formas, generalmente relacionadas con las respectivas órdenes o advocaciones (Carmen, Merced, Misericordia, etc.).

El motivo del patrocinio de san José, como afirma Marcela Corvera, es un caso aparte, ya que puede aparecer protegiendo a cualquier tipo de personaje. El santo recién en 1870 fue declarado patrono de la Iglesia Universal por Pío IX en el marco del Concilio Vaticano I. Sin embargo, su representación como tal, “(...) es decir, como protector no sólo de una orden religiosa, de clérigos, o de santos en particular, sino del conjunto mismo de la Iglesia representada a través de quienes a lo largo del tiempo la fueron construyendo: mártires, evangelistas, Doctores de la Iglesia, escritores, fundadores de órdenes religiosas, reformadores, etc.”⁶⁷, fue un motivo ya desarrollado en los siglos anteriores en América. En este mismo contexto, Irma Barriga señala que “(...) el camino lo había abierto Gersón, cuando juzgó a san José protector universal, sin limitaciones.” Y también santa Teresa que “(...) resaltó que mientras “a otros santos parece les dio el Señor gracia para socorrer en una necesidad, a este glorioso santo tengo experiencia que socorre en todas”⁶⁸,

El *Patrocinio de san José* de Gaspar Miguel de Berrío, analizado en esta tesis, efectivamente corresponde a una representación del santo como protector de la Iglesia Universal. En la pintura, los santos bajo su manto, son una selección de figuras desde los primeros siglos del cristianismo hasta contemporáneos al Concilio de Trento. Pero la composición de esta pintura no sólo responde a la descripción recién mencionada de un

⁶⁷ Ibid., p. 77.

⁶⁸ BARRIGA. Op. cit., p. 164.

“patrocinio”, sino que también se asemeja a las representaciones del cielo realizadas por los artistas virreinales.

Teresa Gisbert en un texto acerca del cielo e infierno en el mundo virreinal, nombra cinco diferentes formas de representación del cielo en la pintura sur andina, describiendo así, la segunda de estas variantes: “Generalmente en la pintura virreinal el cielo se representa como un conjunto jerarquizado de los seres que lo habitan: la Trinidad en la cúspide y en torno a ella los ángeles, María y San Juan bautista están a los pies; luego vienen los apóstoles, los patriarcas bíblicos y los padres de la Iglesia; los mártires y santos más connotados; los fundadores de órdenes religiosas y, finalmente, la población femenina con las santas mártires, las fundadoras, y algunas monjas santificadas. Esta estructura corresponde a aquello que la Edad Media denominó “Empíreo”. ”⁶⁹

De este modo, es posible afirmar que la composición en la pintura de Berrío, ocupa dos modelos iconográficos diferentes, ambos originarios de la Europa medieval y con amplio desarrollo en los virreinos americanos.

Es una composición absolutamente racional y estructurada, en ella no queda nada al azar. El continente está al servicio del contenido, encarnado el mensaje, mostrando el orden perfecto, estratificado, que hay bajo la protección del Dios del cristianismo, manifiesto hasta en los más mínimos detalles del equilibrio entre las formas.

Como se mencionó anteriormente, este despliegue de personajes y motivos, está organizado en función de transmitir dos discursos, uno acerca del poder político de la

⁶⁹ Gisbert, Teresa. “El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino” en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural: Memoria del II Encuentro Internacional*. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2004.

Iglesia, y otro sobre matrimonio místico. Los que se desarrollarán por separado a continuación.

Poder político de la Iglesia

Como se señaló en la identificación iconográfica, es a través de las figuras y leyendas del eje central que esta imagen adquiere unión y cobra sentido como un todo. Y es también desde el análisis de este centro, que es posible leer el mensaje de poder implícito en la obra.

En una primera mirada al eje de la pintura, se puede leer a la Trinidad indicando que acudamos a san José, con el mensaje “ITE AD JOSEPH”, reforzado visualmente por medio de la imagen del triángulo isósceles en que se encuentra inserto, que hace a la vez de símbolo trinitario y de flecha. Siguiendo en esta dirección se encuentra la filacteria que dice que “CONSTITUIT EUM DOMINUM DOMUS SUAE ET PRINCEPEM OMNIS POSSESSIONIS SUAE”. Ambos textos, que tienen como fuente el Antiguo Testamento, aluden a José el patriarca y son utilizados aquí en un doble propósito. Por una parte de manera literal diciendo al lector que acuda al santo y otorgándole una calidad de príncipe del reino de Dios, y por la otra aludiendo a José, virrey de Egipto. Dando así, un meta-significado al mensaje, dado que se sitúa a la Trinidad en el lugar del faraón y a san José en el lugar de su virrey. La alusión a una estructura de poder monárquico es evidente, si además se contextualiza la ejecución de la obra en plena mitad del siglo XVIII, donde desde España gobierna la monarquía absoluta de Felipe V, con la idea de retomar un poder centralizado y directo sobre las colonias americanas,

resulta totalmente coherente. Esta obra, de manera implícita, viene a reforzar el discurso de poder en torno al monarca español. En este mismo sentido, Juan Manuel Martínez en referencia a esta pintura afirma que “La obra se realizó en el contexto de complejidad política que vivía el Virreinato en el siglo XVIII, con los constantes levantamientos contra el poder imperial por parte del mundo indígena y mestizo. El artista Berrío, proveniente de esa región, realizó un gesto de reconocimiento a la autoridad monárquica borbónica en relación a un mensaje teológico.”⁷⁰

Continuando en el análisis del mismo eje central, se encuentra al santo protagonista de la pintura, coronado y con un halo alrededor de su cabeza que lleva la inscripción “ET DECORAVIT ME CORONA”, fragmento extraído de una antífona. Nuevamente estamos ante un texto que es sincrónico a la imagen sobre la que se encuentra, ya que el halo del santo, rodea precisamente a la corona que lleva puesta san José. Hasta aquí, la imagen continúa en el sentido de empoderamiento divino sobre la figura del santo.

Luego está la imagen de san José, sedente en un trono de nubes, bajo el cual se encuentra el último texto de este eje central, que dice “Sub Umbra Illius quem desideraueram sedi”, cita del Cantar de los cantares, que al igual que el resto de los textos de la pintura, puede ser leído de forma literal, cobrando sentido para la representación del santo, ubicado bajo el Dios trino y uno. Pero que también es posible de adjudicar –en este mismo sentido- a los santos que se encuentran a la sombra del protagonista de la imagen. Esta cita, junto a la antífona antes mencionada, cobra otro significado en el segundo discurso que se analizará en este texto.

⁷⁰ MARTÍNEZ. Op. cit., p. 37-38.

Para completar la lectura de esta alegoría al poder monárquico y eclesiástico, es muy importante detenerse, nuevamente, en los santos representados bajo la capa de san José, en el primer nivel. Ya que la composición, está especialmente diseñada, para que el espectador circule dentro de la imagen, y una vez que se ha leído el discurso del eje central, la mirada se sitúa en el sector de los santos. Todos personajes clave del pensamiento y actuar de la Iglesia, puestos bajo la protección de san José, que a su vez está empoderado como príncipe o virrey, como representante de Dios entre los hombres. Así como lo fue José el patriarca, que representó al faraón ante el pueblo egipcio con un poder casi absoluto; aquí se sitúa a san José entre los hombres, protegiendo al conjunto de la Iglesia, en pleno siglo XVIII. La obra a través de claves imperialistas y monárquicas, entrega este mensaje de un santo todopoderoso entre los santos; al mismo tiempo que hace una alusión indirecta a la figura paternalista de un monarca, propia de absolutismo Borbón.

Barriga señala que la pintura “Además de su carácter devocional, da cuenta de un profundo sentido político que se había ido modelando en el discurso a través de los años: busca canalizar las aspiraciones en torno a este santo-vice-dios-monarca, intermediario por excelencia, y así reafirmar el sentido de autoridad.”⁷¹ Y Martínez por su parte añade en torno a la figura del santo que “La paradoja de San José como un humilde carpintero se transforma en la imagen de un soberano, lo que demuestra el paso de a iconografía cristiana de ser una religión proscrita y marginal a ser la religión oficial de un imperio

⁷¹ BARRIGA. Op. cit., p. 169.

rodeado de poder áulico. Así como se asocia la representación de un Cristo en la forma de pantocrátor, a San José en su figura de intercesor se le representa como un faraón.⁷²

El autor señala que al santo se le representa como faraón, lo que resulta relevante al observar las formas que destacan por sobre el resto, dentro de una composición cargada de múltiples elementos. Ya que, pese a que la analogía directa con el faraón es la de la Trinidad y no del santo; están presentes en la pintura –además de la alusión textual-, ciertas formas universales como el triángulo, la postura sedente entronizada y el trío de deidades, que acarrearán la estética del imperio egipcio, y con ello su mensaje de poder, independientemente de si fueron puestas ahí con esa intención o no.



Imagen N°12. A modo de referencia se incluye esta fotografía de una escultura del faraón Ramsés II junto a los dioses Amón y Mut, como un trío de deidades, en posición frontal y sedente.

Se puede concluir, a partir de la lectura del eje central, que a través de mostrar a san José revestido de poder divino, protegiendo a la Iglesia, pensamiento y doctrina cristiana, se busca establecer al cristianismo como una única y confiable vía de protección, y por supuesto como la autoridad.

⁷² MARTÍNEZ. Op. cit., p. 37.

Matrimonio místico



Imagen N°13

La segunda lectura que aquí se propone, se trata de una alegoría al matrimonio místico. Como se ha mencionado a lo largo de este escrito, varias imágenes y textos poseen más de un significado, y han sido puestos ex profeso para cumplir funciones múltiples. Es así como, a partir del protagonista de la obra, y tomando otros elementos y personajes, se puede desarrollar una lectura paralela al discurso político y de poder que sustenta a la obra.

El eje principal de esta segunda lectura está dado por san José, la virgen María y la filacteria que les une. También se puede agregar las figuras de las dos santas más próximas a san José, Gertrudis y Teresa; y en un tercer lugar al arcángel Gabriel, santa Ana y san Joaquín, y Juan Duns Escoto (Imagen N°13).

Aunque poco se nota en la pintura, la virgen y san José sostienen anillos en sus manos izquierda y derecha, respectivamente⁷³ (imagen N°8), y con estos anillos es que ambos se unen a través de la filacteria que dice “ANNULO SUO SUBARRAVIT ME”, texto cuya fuente es una antífona⁷⁴, y que continúa con el texto escrito en el halo del santo, que dice “ET DECORAVIT ME CORONA”. Sobre el primer escrito, Barriga propone las siguientes traducciones “Su anillo me subyuga” o “El anillo con el cual me ha casado”; a lo que puedo añadir dos alternativas más que dicen: “Con su anillo me desposó” y “Con sus arras me desposó”, ambas traducciones libres, realizadas por el profesor Jaime Moreno⁷⁵ durante una visita al MNBA. El mismo académico tradujo el texto del halo como “Y me adornó con una corona”.

La alusión a los desposorios entre el santo y la Virgen como ejemplo de unión son evidentes, además es a través de este lazo que san José adquiere su calidad de tal. Pero como se señaló en un principio, aquí hay una alusión directa al matrimonio místico y la consagración a la vida religiosa, ya que el anillo y la corona son elementos clave en el rito de consagración de las vírgenes. En el pontifical de Mayence del año 950, aparece

⁷³ Para esta afirmación, además de contar con una reproducción digital en alta resolución de la pintura, fue clave la referencia de la obra realizada por el autor con en mismo motivo en 1737, que se encuentra en el Museo de la Moneda de Potosí, donde los anillos se aprecian a primera vista.

⁷⁴ Las antífonas son cantos de origen medieval, que suelen tener un uso litúrgico.

⁷⁵ En septiembre de 2006, invité al profesor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Jaime Moreno Garrido, al MNBA a ver el *Patrocinio de san José*. En la ocasión realizó una traducción libre de los textos de la obra, identificó a varios de los santos y propuso una primera lectura a la imagen, que fue fundamental para este estudio.

por primera vez mencionada la tradición del anillo e imposición de corona dentro del rito⁷⁶, y en adelante, con diversos matices, los pontificales tanto renano como romano-germánico van a hacer uso de estos elementos en el ritual.

Otro factor fundamental para identificar esta alegoría, es la comparación de la obra con su antecesora de 1737 (Imagen N°5). Si bien la composición es la misma, hay matices que dicen relación, precisamente con este tema. En la primera pintura las santas Gertrudis y Teresa están presentes, pero no al costado de san José, y Gertrudis dirige su mirada hacia fuera de la pintura; en cambio en la obra de 1744 las dos están ubicadas junto a san José, con sus miradas puestas en él. También en la primera obra aparece el arcángel Gabriel sosteniendo una rama de azucenas blancas con una mano y un anillo con la otra, imagen se repite en la segunda pintura, pero con el matiz que en esta el arcángel posa su mirada en el anillo, a diferencia de la anterior donde mira hacia fuera del cuadro.

Por otra parte, la presencia de los padres de la virgen, viene a reforzar la idea de unión pura y libre de pecado, ya que la figura de estos santos, asociada a la de su hija, remite a la leyenda que dice que la virgen se gestó por medio del beso que ambos se dieron ante la puerta dorada de Jerusalén. En este mismo sentido, la presencia de san Juan Duns Escoto, se relaciona directamente con la Inmaculada Concepción de María, debido a su defensa de dicho dogma. Al igual que los ejemplos anteriores, es posible establecer un nexo a través de la mirada del santo, que se dirige directamente a María; además de señalar que el santo no figura representado en la pintura de 1737.

⁷⁶ Metz, René. "La couronne et l'anneau dans la consécration des vierges. Origine et évolution des deux rites dans la liturgie latine". *Revue des Sciences Religieuses*. 1954: 113-132.

Por último, pero no menos importante, resulta la cita al Cantar de los cantares que se encuentra bajo san José, que dice “Sub Umbra Illius quaem desideraueram sedi”, la que se puede traducir como “Bajo la sombra del deseado me senté”⁷⁷ o “Me senté bajo la sombra de aquel a quién había deseado”⁷⁸. Si bien se puede leer en relación a san José sentado bajo la Trinidad, al ponerla en este segundo contexto, adquiere esa dimensión de amor de pareja que posee el texto original, y puede entenderse en la relación de san José y la virgen, como también desde las santas Gertrudis y Teresa hacia el santo, reforzando el ideal de un amor superior, que ambas desarrollaron a través de sus escritos y experiencias místicas.

Una alta probabilidad es que esta pintura se trate de un encargo hecho para decorar las paredes de un monasterio de Carmelitas Descalzas, dada la vestimenta de la virgen con ropas de la orden, y por la relación de santa Teresa con san José. También puede que haya sido encomendada por un devoto de la virgen del Carmen, pero las diferencias con la pintura de 1737, que efectivamente se trata de una pintura con un comitente laico, tienden a implicar que esta versión sería un encargo destinado a un monasterio. Donde destaca que, además de todos los contenidos y del evidente carácter devocional, el autor no da un lugar secundario a las mujeres en la composición, como es posible apreciar en las pinturas que representan el cielo a modo de corte celestial.

⁷⁷ *Santa Biblia*. Trad. Cipriano de Valera. España: Sociedades bíblicas unidas, 1960. p. 511.

⁷⁸ Traducción libre realizada por el profesor Jaime Moreno durante una visita al MNBA, invitado especialmente a ver el *Patrocinio de san José*.

CONCLUSIÓN

*Ante una imagen,
tenemos humildemente que reconocer lo siguiente:
que probablemente ella nos sobrevivirá,
que ante ella somos el elemento frágil,
el elemento de paso y que ante nosotros ella es el elemento del futuro,
el elemento de la duración.
La imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira.⁷⁹*

Georges Didi-huberman.

Como señala Didi-huberman en su libro *Ante el tiempo*, las imágenes poseen la capacidad de trascender a quienes las observamos. Tienen una existencia previa a nuestra interacción con ellas, y también la tendrán cuando ya no estemos.

La obra estudiada en esta tesis, fue creada en un contexto cultural, político y social completamente diferente al nuestro, sin embargo, sus formas acarrearán significados simbólicos, que podemos explorar e intentar comprender. Aún sabiendo que estamos ante un objeto cuya historia está llena de intervalos y vacíos es posible unir piezas y entrar en algunas de las posibilidades de lectura que la imagen ofrece. Es precisamente desde ahí, de la imagen, que se articula y justifica la existencia y valor de este objeto, pero, ¿existe una forma correcta de aproximarse a una imagen? ¿Acaso una lectura pobre de ella no constituye también una alternativa que da cuenta del contexto de su recepción? Efectivamente, no hay una sola forma de aproximarse a una imagen, es más, el medio siglo de existencia del *Patrocinio de san José* en la historia del arte chileno es

⁷⁹ Didi-Huberman, Georges. Trad. Antonio Oviedo. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.

un hecho irrefutable. Y la forma empobrecida de lectura que esta tesis expone que ha tenido, constituye un factor relevante a la hora de analizar la construcción de nuestra institucionalidad cultural, de sus prácticas, y de su dimensión analítica y crítica.

Esta tesis presentó la hipótesis de que realizando un estudio que diera cuenta de la fortuna crítica y recepción de la obra, junto a una propuesta de lectura de la imagen, sería posible constatar que la pintura ha sido mal leída y sub utilizada. Y que el resultado de este análisis, podría aportar elementos reflexivos y críticos, que contribuyesen a establecer un nuevo punto de partida para la obra, principalmente para su uso al interior del Museo Nacional de Bellas Artes. También buscó levantar una pequeña alerta, que se detuviese en los procesos que terminan por conformar el relato de la historia del arte chileno.

La investigación, que es una suerte de ficha razonada extendida, dio como resultado la constatación de que la pintura efectivamente ha tenido un altísimo uso al interior de la colección del MNBA desde su incorporación en 1965, y que su justificación como parte del relato de inicio de nuestra historia del arte local, en la Colonia, ha sido cuando menos, deficiente.

Luego de revisar la recepción que la obra ha tenido desde 1965, se puede constatar que ha estado en exhibición cerca de un 80% del tiempo desde entonces, y que ha sido usada en virtud de exaltar relatos sobre “arte religioso” y la Colonia. No se trata de un hallazgo inesperado, sino más bien de la confirmación de la percepción que se tenía a priori. Resulta importante tener presente que ocho años después del ingreso de la obra a la colección del MNBA, se inició en Chile la dictadura militar, que fue apoyada por el

segmento más conservador de nuestra sociedad, a quienes la exaltación de los valores religiosos a través del arte, sentó muy bien.

Posteriormente, una vez recuperada la democracia, no se organizaron nuevas exposiciones de arte religioso, pero sí hubo una suerte de omisión, que descansó en los discursos previos, o simplemente se estuvo de acuerdo con esta construcción que situaba el inicio de la historia del arte chileno en la colonia. No fue hasta 2014, cuando Juan Manuel Martínez propuso la curatoría *El poder de la imagen* al interior del MNBA, que la obra fue presentada al público en una dimensión crítica de mayor profundidad y con un análisis iconográfico que permitió conocer y apreciar algunas de sus claves.

Por otra parte, la recopilación de la fortuna crítica de la obra, resultó ser un campo fértil para exponer las prácticas de escritura a nivel local durante el último medio siglo. Es un hecho que en el transcurso de estas cinco décadas el ámbito del estudio y escritura de la historia del arte en Chile ha cambiado, sus profesionales se han especializado, y particularmente, durante la última década han surgido múltiples investigaciones que dan cuenta de ello. Sin embargo, el período que esta tesis exploró, muestra que no siempre fue así, ya que a falta de desarrollo de una disciplina más crítica, fue posible interpretar a libre arbitrio, sin que esto acarrease problema alguno.

Si bien los textos de las décadas de los setenta y ochenta, son pobres, reiterativos, y hacen gala del uso de la fuente secundaria, no necesariamente acarrear errores de interpretación; a diferencia de algunos escritos realizados en las décadas siguientes, que a juicio personal, cometen faltas de mayor envergadura. Luego de esta recopilación del material generado en torno a el *Patrocinio de san José*, puedo afirmar que son dos casos

los que destacan en el ámbito “interpretativo”, se trata de lo escrito por Paula Parada en 1997 y por Patricio Muñoz en 2008. La primera afirma –entre otras cosas- que la obra fue hecha para evangelizar al nativo americano, cosa que dista mucho de ser el objetivo de una pintura que seguramente fue hecha para estar dentro de un monasterio, y que además posee un profundo carácter político. Mientras que el segundo, una década después, en un folleto de abierta distribución al interior del MNBA, señaló que la obra se trata del rito de beatificación del santo y que los santos representados son los dignatarios asistentes al evento. En ambos casos el común denominador es que carecen de fuentes bibliográficas y que manejando un lenguaje que aparenta conocer de arte virreinal, interpretan la imagen a su libre arbitrio, lo que es sumamente lamentable desde el punto de vista del conocimiento de la obra y del rol educativo que tiene el MNBA.

También en el contexto de análisis de la fortuna crítica, se puede concluir que los textos e investigaciones más acabados en torno a la obra, provienen de nuestros vecinos de Argentina, Bolivia y Perú.

En relación a la parte de la hipótesis que planteaba que una propuesta de lectura de la obra, a partir de una identificación iconográfica y de un análisis iconológico, contribuiría a establecer un punto de partida para una mejor lectura, se puede afirmar que se cumplió. Que durante el transcurso del estudio de la imagen, se realizaron hallazgos que sin duda, aportarán a futuras investigaciones de la pintura, así como también a su lectura e interpretación. Cabe señalar que se identificaron todos los personajes retratados, y que se proponen dos diferentes fuentes iconográficas para la composición (cielo y patrocinio);

además de los análisis iconológicos, que conducen a leer la obra a través de los discursos que ésta acarrea.

Por último, resulta importante mencionar que esta tesis se plantea como un estudio que busca abrir nuevas posibilidades, y en ese sentido, se entiende como un pequeño punto de inflexión en la historia del *Patrocinio de san José* en Chile, que permitirá detenerse, reflexionar, y seguir avanzando con una mirada más amplia, y no como una propuesta que quiera tener una última palabra en torno a la imagen. De hecho, en el transcurso de esta investigación, han sido múltiples las preguntas que han surgido y que aún no tienen respuesta, las que van desde pequeñas observaciones a partir de la iconografía a interrogantes sobre el por qué de ciertas formas como símbolos de poder.

Un ejemplo de preguntas que surgen a partir de la iconografía está en los santos representados bajo el manto de san José, quienes dirigen su mirada hacia diferentes personas del segundo y tercer nivel, dependiendo de vínculos biográficos, intelectuales, espirituales y dogmáticos; dejando abierto todo un campo de interpretación a partir de las relaciones que cada personaje desarrolló durante su vida. En este contexto, hay casos evidentes de estas conexiones, como la mirada de santa Teresa de Ávila a san José o de san Juan Duns Escoto a la Inmaculada. Sin embargo, esta tesis sólo presenta una primera lectura más completa de la imagen, quedando aún múltiples aspectos por investigar y profundizar.

El tránsito de la obra desde Bolivia a Chile; o el vacío que hay en cuanto a los antecedentes de la pintura en manos de Roberto Ossandón; así como también el desarrollo de un análisis completo sobre el contexto histórico en que se enmarca la

creación de la obra, son algunas de las principales interrogantes que aún deben resolverse en torno al *Patrocinio de san José*. La escasez de fuentes primarias hará que estas tareas sean de largo aliento, sin embargo, como se mencionó anteriormente, la iconografía proporciona muchísimo material que aún debe investigarse. Por lo tanto, se puede afirmar que la pintura ofrece desafíos a corto y largo plazo, reafirmando lo dicho por Didi-huberman, que “La imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira”.

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Constanza. “La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la Academia y la sobrevivencia del pasado” en *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Impreso.

Aeropagita, Pseudo Dionisio. “Jerarquía Celeste”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014. Impreso.

Barriga Calle, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder: El glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Impreso.

“Carmelitas”. *Diccionario histórico de Bolivia*. Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002. Impreso.

Chacón Torres, Mario. *Adiciones a la pintura virreinal en Potosí*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias Instituto de Estudios Bolivianos. Impreso.

Corvera Poiré, Marcela. “La sociedad virreinal bajo la protección divina” en *Barroco y fuentes de la diversidad cultural: Memoria del II Encuentro Internacional*. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2004. Impreso.

Cruz, Isabel y Hernán Rodríguez. *Pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977. Impreso.

Cruz, Isabel. *Arte: Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Antártica S.A., 1984. Impreso.

Cruz de Amenábar, Isabel. “El barroco en el reino de Chile (1650 - 1780)”. *Barroco Iberoamericano: De los Andes a las Pampas*. Madrid: Lunwerg Editores, 1997. Impreso.

Cruz de Amenábar, Isabel. *La muerte: Transfiguración de la vida*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998. Impreso.

Cruz de Amenábar, Isabel y Federico Aguirre Romero. *Guerreros celestes: El triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII - XVIII*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016. Impreso.

De Mesa, José y Teresa Gisbert, eds. *El retorno de los ángeles*. La Paz: Unión Latina, 1996. Impreso.

De Mesa, José y Teresa Gisbert. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Empresa Editora Urquiza Ltda., 1977. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. Trad. Antonio Oviedo. Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015. Impreso.

Fried, Michael. Trad. Amaya Bozal. El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna. Madrid: A. Machado Libros, 2000. Impreso.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981. Valparaíso: Ediciones Universitarias UCV, 1981. Impreso.

Gisbert, Teresa. “El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino” en Barroco y fuentes de la diversidad cultural: Memoria del II Encuentro Internacional. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2004. Impreso.

- - - (Gisbert, Teresa.) *Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Editorial Gisbert y Cia, 1994. Impreso.*

Gisbert, Teresa y José de Mesa. “La Virgen María de Bolivia: la dialéctica barroca en la representación de María” en Barroco Andino: Memoria del Primer Encuentro Internacional. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2003. Impreso.

Gruzinski, Serge. Trad. Juan José Utrilla. Las guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). México: FCE, 1994. Impreso.

Ivelic, Milan et al. Centenario: Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910 - 2010.

Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009. Impreso.

M. Zárate, Patricio. Impertinencias y curiosidades barrocas. Santiago de Chile: Museo

Nacional de Bellas Artes, 2008. Impreso.

Martínez, Juan Manuel. Arte en Chile: 3 miradas, vol.I. Santiago de Chile: Museo

Nacional de Bellas Arte, 2014. Impreso.

Metz, René. “La couronne et l’anneau dans la consécration des vierges. Origine et

évolution des deux rites dans la liturgie latine”. *Revue des Sciences Religieuses.* 1954:

113-132. Impreso.

“Monasterios”. *Diccionario histórico de Bolivia.* Sucre: Grupo de Estudios Históricos,

2002. Impreso.

Mujica Pinilla, Ramón. Ángeles apócrifos en la América virreinal. Lima: Fondo de

Cultura Económica S.A., 1996. Impreso.

Ossa, Nena. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: Ediciones de la

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1984. Impreso.

Parada García, Paula Andrea. "El Patrocinio de San José del pintor Gaspar Miguel de Berrio (1744)". Publicaciones Josefinas. 1997: 37-51. Impreso.

Réau, Louis. Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Vol. I: Antiguo testamento. Vol. II: Nuevo testamento. Vol. III: Iconografía de los santos A-F. Vol IV: Iconografía de los santos G-O. Vol. V: Iconografía de los santos P-Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000. Impreso.

Rojas Abrigo, Alicia. Historia de la pintura en Chile, tomo I. Santiago de Chile: Libro Audio Visión, 1981. Impreso.

Schenone, Héctor H. Iconografía del arte colonial: Los Santos. Vol.I y II. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992. Impreso.

- - - (Schenone, Héctor H.) *Santa María: Iconografía del arte colonial. Buenos Aires: Educa, 2008. Impreso.*

Siracusano, Gabriela. El poder de los colores: De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI - XVIII. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2005. Impreso.

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. Arte Virreinal: Del Perú y Capitanía General de Chile. Lima: Santiago Valverde S.A., 1978. Impreso.

Pintura Chilena. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 1980. Impreso.

Santa Biblia. Trad. Cipriano de Valera. España: Sociedades bíblicas unidas, 1960.
Impreso.