



Universidad de Chile
Departamento de Artes
Facultad de Teoría de las Artes

Anacronismo colonial en el Santoral Dominicó.

La pervivencia de un estilo colonial quiteño hacia 1840 en Santiago de Chile.

Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con
mención en Teoría e Historia del Arte

Maisa Candela Cardemil Barros
Profesora guía: Dra. Constanza Acuña Fariña.

2017

Índice

Índice	1
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo I <i>Antecedentes del Arte Colonial Americano, una mirada sobre los orígenes e influencias del arte colonial en Latino América.</i>	
1.1 Conquista del territorio Americano.....	12
1.2 Arte y religión, un vínculo indisoluble.....	16
1.3 El arte Manierista y el Barroco.....	24
1.4 Configuración de un estilo colonial americano.....	28
Capítulo II <i>Los orígenes del arte en Quito, y la conformación de un estilo propio.</i>	
2.1 El arte colonial en Ecuador, una visión general sobre la simbiosis europea....	31
2.2 Talleres y artistas en Quito.....	35
2.3 Artistas viajeros, la propagación de un estilo.....	39
2.4 El caso de Miguel de Santiago.....	41
Capítulo III. <i>Contexto de la recepción del arte colonial quiteño en Chile en el siglo XIX, una mirada hacia la opinión y la conformación de un gusto artístico.</i>	
3.1 La colonia en Chile y el surgimiento de las artes.....	46
3.2 Recepción del arte colonial quiteño en Chile.....	47
3.3 Artistas quiteños y sus talleres en Chile.....	53
3.4 Fundación de la Academia de Bellas Artes.....	56

Capítulo IV. Serie del Santoral Dominicó, anacronismos quiteños en el Chile del siglo XIX.

4.1 Recoleta Dominica, desde sus orígenes hasta hoy.....	61
4.2 Encargo y gestación de la serie.....	62
4.3 La influencia del arte colonial quiteño en la serie.....	74
4.3.1 Breve mirada hacia el concepto del anacronismo aplicado a la serie.....	82
4.4 Análisis de la serie del Santoral Dominicó.....	84
Conclusión.....	96
Anexos.....	100
Bibliografía.....	138

Agradecimientos.

A Jorge Cardemil, Maite Barros, Nelly Lafuente y Andrés Barros, por educarme que ante todo debe primar la pasión por lo que uno hace.

A mis amigas Úrsula Fairlie y Consuelo Ortiz por estos años en esta curiosa universidad.

A las profesoras Constanza Acuña y Lina Nagel, y al profesor Jaime Cordero por la ayuda y los consejos durante mi investigación.

Introducción.

¿De qué clase de tiempo –fracturas, plasticidades, ritmos, retornos- se trata en la imagen, ante cual somos el elemento frágil, transitorio, dado que ella tiene, por supuesto, más memoria y más porvenir?

(Salas, 2016, 44)

Las obras que trataremos en esta investigación no pertenecen a su tiempo, estética y lugar; las riquezas que éstas tienen, no se reducen a su plasticidad ni al reconocimiento de sus artistas; el valor que en ellas se encuentra se evidencia en la elección premeditada de una orden que, para 1840, buscaría mantener viva una tradición centenaria, de allí que surgiría la serie del Santoral Dominicano que a continuación conoceremos.

La serie está conformada por alrededor de cien obras¹, de las cuales hoy en día cuarenta y ocho se encuentran en la Recoleta Dominica. Las obras fueron encargadas por el padre Francisco Álvarez, para entonces prior de la orden, a Antonio Palacios para ser realizadas en el taller de los hermanos Cabrera (Nicolás, Asencio y Tadeo), con la ayuda de su hijo Manuel Palacios Daiqui, en Quito entre los años 1837 y 1841². La totalidad de las obras persiguen, en este sentido, un lineamiento colonial quiteño, lo cual podría ser evidenciado y entendido desde variadas aristas, que en su conjunto no dejarían duda del origen estilístico de las obras.

¹ La obra completa, en este sentido, incluirá cien obras, las cuales al día de hoy estarán repartidas entre; la Iglesia de Santo Domingo, (donde están las que atañen a la vida de Santo Domingo); San Vicente Ferrer, (quien posee las relacionadas a las Postrimetrías del Santo); Sacristía de la Iglesia de la Recoleta Dominica y Museo Histórico Dominicano, (el cual mantienen las obras referentes a los Santos, Santas, Beatos y Beatas de la orden). Por último, la capilla del palacio de La Moneda, al día de hoy posee cuatro obras de la colección.

² Debemos tener en cuenta que existen dos fechas tentativas para el origen de la serie, una relacionada con la firma del contrato entre el prior de la orden y el comerciante de arte (1837) y otra sostenida por el padre Mebold, que se nos hace más lógica y comprensible al saber que Manuel Palacios hacia 1838 habría realizado un retrato del presidente Joaquín Prieto en Chile, sin embargo, para efectos de esta investigación, tomaremos como fecha de inicio la pactada en el contrato de compra y encargo de las obras.

Si bien, a partir del siglo XIX, el arte quiteño tendrá una baja considerable en cuanto a la calidad de las obras, la cual venía dándose desde el siglo anterior, estas obras se mantendrán dentro de la temática y de la estética propia de su cultura. A raíz de ello, y de la opinión pública que en Chile se tenía sobre el arte quiteño, como por ejemplo la dada por Amunátegui en el mismo año de la conformación de la Academia de Bellas Artes: “Han invadido la América con sus innumerables producciones i estendiendo el mal gusto, limitando el pedido de obras estimables que antes se hacia a Europa” (Amunátegui, 1849, 44)³ lo que nos haría considerar que la orden dominica buscaría premeditadamente que su colección tuviera un estilo artístico determinado, esto debido a una tradición que se habría gestado desde el origen de la orden en América, haciendo caso omiso por ende, de la opinión que los entendidos en las artes daban para entonces.

A lo largo de la historia del arte chileno, tanto historiadores del siglo XIX como del XX se encargarían de establecer el daño que el arte quiteño le habría hecho a nuestra sociedad, y que a lo largo del mismo siglo XX y XXI algunos autores han buscado reivindicar. Para ello nuestra investigación pretenderá contribuir a la historia del arte chileno, reinsertando un tema que no ha recibido la atención que se merece hasta el día de hoy. En este sentido no podemos dejar de destacar que si bien hay autores que han investigado el arte colonial en Chile, no han profundizado ni considerado las aristas aquí presentes como el anacronismo⁴ que la serie demuestra desde la perspectiva de

³ Lo mencionado por Amunátegui, nos evidencia un sentir bastante generalizado en la época, hacia 1849 y con la futura Academia de Bellas Artes casi inaugurada, el sentir colectivo se volcaría al menosprecio de las artes coloniales, y a destacar por sobre el resto al arte Neoclásico francés e italiano, del cual se basaría la Academia para realizar sus enseñanzas. De esta forma el gusto que se educaría sería en pro de la negativa del arte colonial quiteño, argumentando (como menciona Amunátegui) que habrían de ser de mala calidad y mal gusto, hecho ajeno a la realidad si comprendemos los contextos y situaciones de la época.

⁴ El concepto de anacronismo que se tratará en esta tesis, será condicionado fundamentalmente el estudio de Didi-Huberman, quien dará las directrices para su consideración con la obra. En este sentido, comprenderemos que el anacronismo no puede ser pensado como un elemento peyorativo, todo lo contrario, el deseo y la búsqueda por la pervivencia de un estilo darán a la serie un carácter único en su tiempo. La serie actuaría como una evidencia de la búsqueda por anclarse a un pensamiento y a un tiempo por parte de la orden, actuaría como un síntoma de un recurso plástico que iría mucho más allá de la simple decoración, sino que se enmarcaría dentro de un escenario social, político y religioso del cual la orden sería partícipe.

las mentalidades de los padres de la orden. Es por ello que el tema aquí presente se ha elegido por una afinidad personal de la tesista con la historia del arte chileno.

Dentro de los estudios e investigaciones que se han hecho en torno a la Serie del Santoral Dominicano como los realizados por Gloria Cortés y Francisca del Valle en 1999, titulado “La Serie El Santoral Dominicano, el manierismo post colonial en la pintura religiosa en Chile Siglo XIX” o los del Padre Ramón Ramírez “Pinturas importantes, Convento Recoleta Dominica” de 1987, los cuales han sido fundamentales y de gran ayuda para la investigación, nuestra tesina aportará una nueva lectura sobre el arte colonial quiteño en la serie, buscando comprender por qué el arte colonial quiteño sigue vigente hacia 1837 - 1841, cómo es recepcionado y entendido dicho arte en la época, y por qué la Orden Dominica en la Recoleta decide encargar la serie al taller de los hermanos Cabrera en Quito.

Para desarrollar lo anteriormente planteado, debemos comenzar con ciertas preguntas claves que guiarán nuestra tesis y serán el eje fundamental: ¿Por qué la Orden Dominica de la Recoleta del Belén de Santiago de Chile, hacia 1837, manda a elaborar una serie pictórica de santos a Quito, Ecuador?, comprendiendo la época en la cual fue ejecutada la serie, ¿Por qué se inscribe en un estilo artístico colonial quiteño?, ¿Son los problemas socio-políticos de la época los que marcan esta decisión estilística y de encargo hacia dicho país?, ¿Bajo qué preceptos podemos identificar la influencia de la escuela quiteña en la serie?, ¿Qué busca la Orden Dominica con la elaboración de cuadros de temática colonial?, ¿Qué influencias artísticas poseen los artistas que realizan las obras?

Nuestro objeto de estudio estará centrado específicamente en Quito y Santiago de Chile, al igual que otras ciudades colonizadas, cambiarán sus parámetros estéticos hasta entonces conocidos, tomando entonces la influencia europea del Manierismo y del Barroco, movimientos vitales para la posterior conformación de escuelas, talleres y academias que se encargarán de la producción artística del territorio americano. Debemos comprender, en este sentido, que el arte colonial surge en nuestro continente

debido a la transculturación entre el arte primitivo indígena y los nuevos movimientos artísticos traídos por los europeos, dando paso a un nuevo estilo artístico denominado colonial.

Nuestra hipótesis establece que la orden dominica dirigida por el Padre Álvarez buscaría realizar su serie del santoral dominico en Quito debido a una serie de circunstancias que habrían sido de variada índole, la principal se establecería debido a que se buscaba decorar la iglesia y el convento con una temática tradicional dentro de los preceptos de la orden, es por ello que Antonio Palacios, comerciante de arte quiteño, firmaría un contrato con la orden en 1837 y partiría con su hijo hacia Quito al taller de los hermanos Cabrera, artistas que estarían intensamente ligados con el arte colonial quiteño debido a su educación y tradición familiar, pudiéndose establecer una inspiración directa entre la serie de San Agustín realizada por Miguel de Santiago y la serie del Santoral Dominico. Podríamos determinar, entonces, que la serie se establecería en primera instancia con un estilo colonial debido a los artistas que realizan la obra y el lugar en donde ésta es ejecutada, sin embargo, el contexto social y artístico de la época tanto en Quito como en Santiago de Chile no son indicativos de que estuviese de moda el arte colonial, ya que para el siglo XIX el arte que un siglo atrás habría sido el más requerido estaría en declive, teniendo la misma tónica en Santiago, en donde la clase aristocrática y entendida dentro de las artes no haría más que establecer un pensamiento negativo hacia dicha estética.

La serie se establecería entonces dentro del concepto del anacronismo, no que para entonces el arte colonial quiteño fuera inexistente, ya que aún quedaban resabios en las clases populares chilenas, sino desde las opiniones que entonces se generaban y desde la mirada que se tenía para el arte colonial quiteño, estableciendo que éste era un mal arte dirigido por malos artistas y que solo se basaba en la copia de los modelos europeos. La orden intencionadamente no prestaría atención a dichas opiniones y de igual forma en 1837 mandaría a realizar la serie y posteriormente en 1847 otra más de

retratos, lo que evidenciaría la pervivencia de un estilo en una orden de mentalidad tradicional y conservadora.

En este sentido, nuestro objetivo general será analizar la relación entre el encargo, ejecución y posterior arribo a Chile de la obra, lo cual se complementará con nuestros objetivos específicos que buscarán comprender el por qué de su encargo a Quito, y establecer el por qué se realiza bajo dichos lineamientos estéticos. Cabe aclarar que nuestra investigación no tendrá como objetivo principal el análisis detallado de cada una de las obras, ya que es una labor que ya se ha realizado con anterioridad y lo que buscamos es aportar nuevos datos a la historia del arte chileno.

La metodología a utilizar será de carácter documental cuyo enfoque nos permitirá trabajar la idea del anacronismo colonial quiteño visto en la serie, utilizando como base de investigación textos como; “La serie El Santoral Dominicó, El manierismo postcolonial en la pintura religiosa en Chile siglo XIX” de Gloria Cortés Aliaga y Francisca del Valle Tabatt, “Arte de la real audiencia de Quito, siglos XVII - XIX: patronos, corporación y comunidades” Alexandra Kennedy, “Las últimas series de pintura colonial en Chile” Luis Mebold, “Pinturas importantes, Convento de la Recoleta Dominica” Ramón Ramírez⁵ entre otros, que aportarán una base fundamental para el estudio de la tesina. Junto con lo anterior, analizaremos documentos, publicaciones y testimonio vivo del devenir de las obras.

Para el desarrollo de la investigación utilizaremos variados textos que serán claves, el primero es el realizado por Francisca del Valle⁶ y Gloria Cortés⁷ las que buscan investigar las influencias del arte colonial en América Latina, y su conexión con el estilo Manierista y Barroco, también su posterior evolución a través del tiempo debido a los cambios sociales y del gusto de la época. Junto con esto, nos plantean el

⁵ Fray de la orden de los predicadores, dedicado al estudio de la historia de la Iglesia y profesor emérito de Historia de la Iglesia en la Universidad Católica de la Santísima Concepción.

⁶ Licenciada en Historia del Arte de la Universidad Internacional SEK, actualmente trabaja en la DIBAM (Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos).

⁷ Licenciada de Historia del Arte de la Universidad Internacional SEK, posee un Máster en Historia del Arte y actualmente trabaja como curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.

escenario de las bellas artes en Chile, y como para entonces (parte que será vital para nuestra investigación) la crítica de la época consideraba negativamente el arte quiteño colonial. Tendremos en cuenta que esta tesis es vital para comprender cómo se gesta la serie; sin embargo ésta no profundiza ni aclara nuestra duda principal, ¿por qué se gestó la serie?, ¿por qué se toma la decisión de que ésta sea realizada en Quito y bajo un estilo colonial?, tampoco esto se aclara en textos posteriores que ambas autoras han realizado.

Por otro lado, los textos “Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos VII-XIX” y “Del taller a la Academia” de Alexandra Kennedy⁸, nos darán una mirada mucho más cercana hacia el arte colonial quiteño, teniendo en cuenta cómo fueron los “momentos cruciales, las causas internas y externas al fenómeno artístico y las modalidades mediante las cuales los artistas y artesanos empezaron a apropiarse sincréticamente de los lenguajes artísticos europeos – o a criollizarse- hasta llegar a configurar lo que llamamos Escuela de Quito” (Kennedy, 2002, 43). Esto nos ayudará a conformar un análisis adecuado con respecto al arte quiteño, construyendo entonces esta arista de la tesina.

No podemos dejar de destacar los textos elaborados por Fr. O.p Ramón Ramírez, Padre Domingo Iturgaiz y S.D.B Luis Mebold, los cuales a través de un análisis directo de los archivos y obras de la Orden han podido relatar y formar un corpus documental fundamental para nuestra investigación, considerando que se nos ha hecho imposible acceder a los documentos originales de la orden, por ende, teniendo que recurrir a otros textos donde éstos han sido analizados.

Junto con otros textos, archivos y documentos se pretenderá desarrollar la investigación, siendo dividida en cuatro capítulos. El primero de ellos tiene por título “Antecedentes del Arte Colonial Americano, una mirada sobre los orígenes e influencias del arte colonial en Latino América” donde se pretende dar una mirada

⁸ Catedrática de Historia del Arte de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y de la Facultad de Artes de la Universidad Estatal de Cuenca en Ecuador.

general del arte colonial y de sus influencias europeas hasta el siglo XVII. Este será un capítulo de carácter introductorio, para comprender los diferentes estilos que conforman el arte colonial y el cómo se vincula la religión y el arte hacia el siglo XVI.

El capítulo segundo denominado “Los orígenes del arte en Quito, y la conformación de un estilo propio” tendrá como inicio el siglo XVIII, siendo parte de los textos fundamentales para la investigación los realizados por Alexandra Kennedy, la cual nos ayudará a sentar las bases del arte Barroco en Quito, y de la configuración de un arte propio, con temática y estilo identificable la cual se denominará Colonial. Así mismo, analizaremos el ámbito social y político por el que se estaba viviendo para entonces, relacionándolo con los talleres y la posterior migración de artistas hacia otros puntos del continente.

El tercer capítulo titulado “Contextos de la recepción del arte colonial quiteño en Chile en el siglo XIX, una mirada hacia la opinión y la conformación de un gusto artístico”, donde ahondaremos sobre lo que pasaba en nuestro país para entonces, al igual que buscaremos comprender lo que ocurría y lo que se pensaba con respecto a la política y cómo esto influenciaba en la vida cultural y religiosa. Este capítulo dará paso al cuarto el cual si bien estará unido por su desarrollo con el tercero, su separación busca darle un orden y sentido a estas dos temáticas.

El cuarto capítulo se denominará “Anacronismos quiteños en Chile, la realización de la serie del Santoral Dominicano hacia 1837 -1841”, nos servirá como ejemplo para englobar todas las ideas expuestas en capítulos anteriores y poner de lleno la problemática sobre el anacronismo colonial hacia 1840 en nuestro país. Al mismo tiempo, analizaremos las obras pertenecientes a la Recoleta Dominica, con el fin de evidenciar su estética quiteña y establecer el cómo a través de los símbolos y elementos implementados por los artistas se intenta dar cuenta de una intencionalidad mayor por parte de la orden.

La idea de la división de estas cuatro secciones busca comprobar la hipótesis planteada, desde lo más general a lo más específico, detallando en primera instancia

los diferentes estilos y el cómo se conforman en américa, hasta llegar a 1837 y el encargo de la serie anacrónica.

Capítulo I: Antecedentes del Arte Colonial Americano, una mirada sobre los orígenes e influencias del arte colonial en Latino América.

1.1 Conquista del territorio Americano.

Para comprender el devenir de la historia del arte americano, debemos partir por exponer uno de los puntos más críticos dentro de la historia de nuestro continente el cual cambió de manera significativa el futuro de sus pueblos, sus gentes, y por qué no decirlo, su arte. La conquista de América supuso años de intensas guerras, muerte y catástrofe que confluyeron en la implantación de una cultura ajena a la existente, produciendo una transculturación y la creación de un nuevo imaginario estético en el continente.

La empresa⁹ denominada conquista que estaba financiada por la corona española, tuvo como uno de sus primeros aventureros a Cristóbal Colón, quien lograría llegar a América por mera casualidad ya que en realidad buscaban llegar a la India, esto debido a que pretendían la comercialización de productos valorados en la época como eran el té y las especias, así como lo estaba haciendo Inglaterra.

Si bien Colón fue el primero en adentrarse en tierras Americanas, no fue el único; la riqueza, la fama y la posición social eran motivaciones que a muchos europeos llamaba la atención, lo cual generaba que se embarcaran en este tipo de misiones. De este mismo modo, en 1519, Hernán Cortés comienza la empresa de conquistar el imperio Mexica o Azteca desde la ya conquistada Cuba. Posterior a la ocupación del imperio Azteca¹⁰, le siguió la conquista del Imperio Inca por parte de Francisco Pizarro y Diego de Almagro. En conjunto con la llegada de Pizarro y Almagro al territorio

⁹ La empresa de conquista es denominada de esa forma, ya que su principal interés es la comercialización de especias y la explotación de materias primas, con un fin económico por parte de la corona española.

¹⁰ Cortés comienza dominando la ciudad de Tenochtitlán la cual era gobernada por Moctezuma II, dicha conquista duró al menos seis años, hasta que en el periodo de Cuauhtémoc el imperio es derrotado.

andino, se produce la muerte del Sapan Inca Huayna Cápac a raíz de una epidemia traída por los foráneos, situación que provocaría que la población se dividiera entre sus hijos, facilitando la tarea a los españoles para apresar a Atahualpa y dominar a los Incas.

Es entonces cuando a partir de la invasión fundamentalmente española, se comienza a vivir en el continente una serie de catástrofes, desde guerras, muertes, epidemias, trabajo forzado, y como no, la evangelización¹¹. Uno de los puntos más importantes y esenciales que hemos de tratar y que la corona puso como condición para brindar apoyo a la empresa conquistadora sería el de llevar la palabra de Cristo en boca de los “indios”¹².

Se puede determinar que desde las cruzadas medievales se evidencian dos principios determinantes en las invasiones, el primero es la toma política y militar del pueblo en cuestión, y la segunda, la imposición de la idolatría cristiana, preceptos que como comprendemos fueron a su vez los que guiaron la conquista del territorio americano; por una parte se proponía la dominación del territorio con fines políticos, monetarios y militares, y, por otra, la expansión de la religión cristiana buscando poner fin a la adoración de cultos herejes.

Cuando comienza la conquista del Nuevo Mundo, España aún mantenía conceptos muy afianzados en cuanto a la trascendencia de la vida y de la religión los cuales provenían de su tradición medieval. Esto fomentaría la visión que tendrían para con las tierras conquistadas y el afán que significaría la imposición de nuevas idolatrías por parte de los misioneros. “Históricamente, los misioneros son los grandes pioneros del tutelaje: veían (en gran parte siguen viendo) al indígena como a un niño ignorante que debe ser formado en la verdad civilizada, cuando no como a un bárbaro o a un semibruto convertible al ser humano cabal mediante la redención cristiana; de hecho, la

¹¹ Era la principal misión por parte de la Corona Española, el evangelizar o dogmatizar a través de la religión Católica a los indígenas de América, los cuales eran considerados como salvajes y herejes.

¹² Menciono la palabra indio, ya que en un principio lo que ellos buscaban con el descubrimiento del nuevo mundo era llegar a la India, y Oriente próximo. Es por ello, que al llegar a América se le denomina a su población como indios, y no como americanos o indígenas.

conversión es la figura clave del proceso evangelizador” (Escobar, 2008, 85) La evangelización de los indígenas vendría de la mano de su esclavización, la cual lamentablemente sería debido a la mirada¹³ que los españoles tendrían sobre los “herejes”.

A pesar de que la corona española no pretendía que la empresa colonizadora terminara oprimiendo de una forma tan brutal a los indígenas¹⁴, y que algunas diócesis como la de Santo Domingo se opusieran al trabajo forzado y al sistema de encomiendas¹⁵, fue un hecho inevitable. Los indígenas aparte de ser forzados a trabajar o a entregar tributos, debieron someterse a la cristianización y al bautismo, adoptando desde entonces un nombre español y una religión cristiana.

Junto con la evangelización se llevó a cabo un proceso inevitable que se denomina sincretismo cultural que es el estado por el cual dos culturas se mezclan en una combinación poco coherente, y donde estas culturas absorben aspectos principales de la otra, pudiendo ser estos sus estilos artísticos, culturales, sociales, políticos, culinarios, etc. “(...) mientras lo hubo, el colonial jesuítico y franciscano- fue un arte impuesto, paternalista y totalmente dominante. Al servicio de la colonización europea, las misiones aplicaron un programa sistemático de destrucción de los

¹³ Dicha mirada estaba condicionada a lo que la religión les había enseñando, argumentando que los herejes serían aquellos que practicaban cualquier tipo de ritos satánicos. Los ritos satánicos no eran más que expresiones de otra cultura, así como bailes y celebraciones, y lamentablemente quienes realizaban dichas prácticas habrían de ser cosificados, considerados como animales, por lo que poco o nada importaría la vida del indígena en su propia tierra.

¹⁴ A pesar de que las ordenes mantenían su misión evangelizadora, era un hecho inevitable el que los indígenas fueran tratados como esclavos, torturados y menospreciados, sin embargo, hubo casos en donde la corona le quitó a sus encomenderos el grupo de indígenas que tenía debido a los malos tratos que éstos daban, casos como éstos son contados, pero nos hablan del concepto “ideal” que la corona pretendía establecer. Gabriel Guarda O.S.B, menciona en su texto “La edad media en Chile” que Fray Diego Humanzoro en un memorial escrito en Lima hacia los años 1612 y 1614, relata los abusos que sufrían los indígenas por parte de sus encomenderos, otro que también habría de denunciar las penurias pasadas por los indígenas huarpes de Cuyo sería González de Salcedo. El autor aborda el papel de la encomienda desde el punto de vista de la carencia y de la falta del cumplimiento de las leyes que los mismos reyes mandaban a cumplir.

¹⁵ El sistema de trabajo denominado encomiendas, fue un sistema utilizado por los españoles para controlar a un grupo de indígenas los cuales debían realizar un trabajo gratuito para su patrón o conquistador, en caso de no querer trabajar deberían pagar un tributo con especias a cambio de ser cristianizado y protegido por el español.

fundamentos culturales originales, reemplazados por valores, discursos y figuras provenientes del cristianismo. Así, en principio, la intervención misionera se encontraba destinada a apuntalar la coerción de la Conquista; por eso no admitió ninguna forma de decisión participativa de las etnias; buscó imponerse sobre la anulación del otro” (Escobar, 2008, 100). En este caso, lo que trajo consigo la transculturación fue la adaptación de las creencias religiosas por parte de los americanos, esto claramente lo entenderemos no desde un proceso natural, sino desde una imposición e implantación de los símbolos y signos católicos, sin embargo, a pesar de dicha imposición, las antiguas imágenes pertenecientes a la antigua religión, ahora denominada pagana, se mantuvieron ocultas entre la población, las cuales en muchos casos solo cambiarían el aspecto físico, pero no lo que éstas les significaban¹⁶.

Es muy importante detenernos en este punto y mencionar que el sincretismo cultural es un hecho inevitable dentro de la conquista tanto por el conquistado como por el conquistador; se genera una asimilación de símbolos, signos, lenguajes, costumbres que propician que ambas culturas den paso a una totalmente nueva, el español y el indio dejarán (guardando las proporciones) de ser cien por ciento de una etnia, y comenzarán a incorporar lentamente la otra cultura.¹⁷ “Muy pronto, las etnias se mezclaron; los seres, las creencias, los comportamientos se hicieron mestizos. La América hispánica se volvió, así, la tierra de los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado. Indios y blancos, esclavos negros, mulatos y mestizos coexistían en un clima de enfrentamientos y de intercambios en que, sin dificultad, podríamos reconocernos” (Gruzinski, 1994, 15) La cultura precolombina debió enfrentarse a la

¹⁶ En este mismo sentido Todorov en su libro “Conquistar”, nos menciona un punto importante a comprender dentro de la imposición de ideologías e iconos. Lo que se solía realizar en estos casos era la extirpación de ídolos paganos, quema de artículos u objetos que pudieran ser identificados por los indígenas como parte de su religión, para posteriormente instaurar sus objetos católicos, en este mismo sentido se realizaba con los santuarios o espacios sagrados, los cuales eran destruidos y sobre estos eran construidos iglesias o capillas.

¹⁷ Debemos entender que lo que señalamos afectó de una manera mucho más violenta a la población indígena, esto claramente, debido a la imposición de idolatrías y al hecho de ser los conquistados, los subordinados del español. Eso no quiere decir que el español haya estado exento del sincretismo cultural, pero claramente lo vivió en diferente grado y obligación. Un ejemplo puntual que podemos realizar sobre la influencia del arte americano en España es la Sacristía de la Cartuja de Granada, la cual es construida entre 1730 – 1760, y la cual posee un estilo totalmente mestizo mexicano.

doctrina europea la cual la eliminó casi por completo¹⁸, de este modo se impuso la que era más poderosa debido a su superioridad militar; a pesar de ello, el nativo supo cómo tomar sus propios elementos culturales y transformarlos, de tal modo que, ante una imagen cristiana, ellos pudieran identificar a su deidad.

El arte americano seguirá su curso de la mano de la influencia europea, la cual tendrá una gran conexión, como veremos, con la Iglesia, siendo casi indisociable durante cientos de años. Para comprender lo anteriormente planteado, también debemos conocer qué concepciones estéticas y religiosas existían en Europa para dicho periodo y cómo estas fueron conformadas.

1.2 Arte y religión, un vínculo indisociable.

Para entender, como ya hemos dicho, nuestra procedencia estilística colonial debemos fichar como punto de partida la Edad Media, donde debemos considerar uno de los vínculos más fuertes entre arte e ideología cristianos. A pesar de que este periodo dura más de quinientos años (desde el siglo X hasta el siglo XV), fue aquí donde la doctrina católica buscaría fervientemente educar a su población sobre la base del evangelio a través de las imágenes.

Dentro de las características principales del medioevo, nos encontramos con tres fundamentales, la primera es su objetivo sacro, considerando el arte como una ofrenda hacia dios y los santos, la segunda se conecta con la primera al referirse como un punto intermedio entre el campo de lo físico (humano) y lo espiritual (Dios) y, para ello, utilizaban el recurso pedagógico para explicar las historias sobrenaturales en el plano de lo físico. El último punto concerniente al arte se entendía como un medio para

¹⁸ Dentro de las excepciones a los desastres producidos por los españoles hubo casos en donde núcleos indígenas lograron mantener sus tradiciones y cultura, como es el caso de los Mapuches en nuestro país.

confirmar los poderes del mundo socio-político de la época, como es el poder de la Iglesia, de los regentes, de Dios, etc.

En conjunto con lo que señala Hauser¹⁹, podemos entender que para entonces el arte no se constituía como ente independiente, despreocupado de la fe, ni que pensase por sí mismo, el artista estaba supeditado a los cánones estrictos que la Iglesia imponía, siendo éste un mero medio entre la palabra de Dios y la obra en sí. La obra de arte será parte fundamental y vital de la obra educativa de la Iglesia, pudiendo evidenciar, de este modo, la analogía que se realizaría entre pintura y escritura. La pintura y los ornamentos serían para los fieles iletrados, lo que las lecciones escritas para los doctos, teniendo de esta forma el arte la finalidad de la educación moral en la concepción cristiana del mismo.

Debemos considerar que el Concilio de Nicea celebrado en el año 787 d.C es producto de un sinnúmero de prohibiciones previas hacia las imágenes, ya sean de carácter plástico, talla en madera, de conventos, Iglesias, etc. A pesar de que las imágenes en dicho periodo abarcaban muchos ámbitos, ya eran consideradas como culto pagano, siendo incluso prohibido el rezo y la veneración a los santos durante el imperio de Constantino V. Posterior a ello es cuando se comienza a comprender la importancia de la imagen y su directa relación con el personaje a venerar, se considera entonces que la verdadera adoración debe de ser única y exclusivamente hacia Dios, pero que las imágenes que se formulan de él, la virgen y los santos, podrán también ser honradas con ofrendas, demostrando entonces el vínculo entre imagen y representación, todo esto debido a que en dicho concilio se comienza a permitir la utilización de las imágenes de un modo un tanto más flexible, con el fin de enseñar a los iletrados sobre Dios.

¹⁹ Hauser señala "Para el pensamiento de la Edad Media no existen, en relación con la religión, ni un arte existente por sí mismo, despreocupado de la fe, ni una ciencia autónoma. El mismo arte, por lo menos en lo que se refiere a su efecto de difusión, es incluso el más valioso instrumento de la obra educativa de la Iglesia (...)" (Hauser, 2016, 159-160) La enseñanza por parte de la Iglesia no se entiende sin el arte, en este mismo sentido, el arte no podría estar ajeno a la fe ni a las creencias.

Cabe destacar que la Iglesia defendió arduamente y tuvo plena conciencia de la utilización de las imágenes²⁰, esto debido a que en el fondo no se estaba adorando a una representación, como sí lo hacían los paganos y como argumentaban los iconoclastas, sino que su utilización era un medio para adorar a Dios y a los santos, por ende, la Iglesia Católica única y exclusivamente utilizaría la imagen como medio y no como fin, pensamiento del cual los Protestantes no estarían de acuerdo y renegarían del catolicismo, ya que para ellos era inconcebible el culto a las imágenes.

A pesar de que a partir de entonces se podían ejecutar imágenes inspiradas en las escrituras sagradas y éstas podían servir para la veneración, el Concilio de Nicea era estricto y no permitía dar mucho pie a la libre creación, manteniéndose para entonces la iconoclastia. Dicho movimiento iconoclasta no se basaba ni en el odio ni en la persecución del arte, como podríamos pensar, sino en un parte específica de éste, el cual era referido a las imágenes de contenido religioso, en conjunto con la persecución de las idolatrías. Según menciona el historiador Arnold Hauser, esto no significó un estancamiento de las artes, sino que por el contrario, permitió dar una nueva orientación a su estética y temática, ya que no se perseguía el arte por ser arte, sino que se buscaba una ideología pura, una religión sin imágenes, cosa que como sabemos no se logró.

A pesar de que todas las figuras presentes en las obras fueran producto de la imaginación del artista, éstas debían representarse lo más exactas a las escrituras, la obra debía ser lo más fiel posible a lo que en la biblia se dijese, aun así con todo esto, la época medieval fue fructífera en cuanto a la producción de obras, las cuales sentarán base respecto a simbolismos y aspectos físicos de los santos, y personajes principales del evangelio.

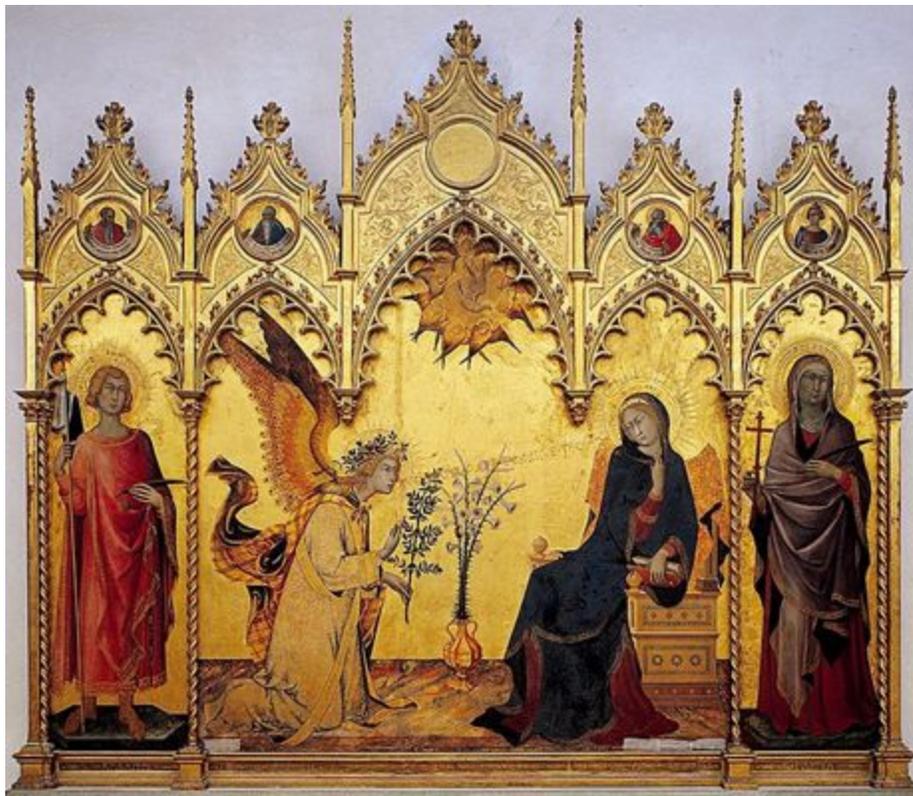
²⁰ Constanza Acuña señala que en el periodo de la Edad Media la Iglesia estaba clara en el poder sugestivo de las imágenes, esto debido a que la imagen era mucho más cercana a la población que los textos a pesar de ello, comprendían que el elaborar una imagen y esta estar expuesta a la población daría paso a la ambigüedad del relato, sin embargo, en vez de abolir, utilizaron dicho elemento en su beneficio.

Como ya hemos mencionado, en la Edad Media se tenía pleno conocimiento sobre el poder sugestivo de las imágenes, sabían que a través de ellas sería mucho más fácil llegar hacia sus fieles; la representación sería más influyente e impactante que las propias escrituras de la Biblia, y la Iglesia sabría tomar aquello a su favor. Se creará entonces a partir de la caída del Imperio Romano de occidente, una nueva estética, la que, a pesar de ya existir en los medios artísticos del romano tardío, será en el cristianismo cuando se reduzca la profundidad espacial, los dibujos planos y la frontalidad de las figuras, así como también el principio de la economía y de la simplicidad de las obras.

Un ejemplo de lo antes señalado con respecto a la representación de lo que se menciona en la Biblia es la obra de Simone Martini, la Anunciación del Ángel Gabriel ante la Virgen María, una obra que se configura a través de la evidencia de los atributos clásicos de los cuadros de anunciaciones y de lo que se señala como símbolos de ello, por ejemplo, la rama de olivo y las palabras que salen de la boca del ángel “Ave María, gratia plena, Dominus tecum”²¹, en el centro de la representación se identifica un jarrón con lirios, los cuales reafirman el carácter virginal de María. Lo anteriormente descrito se narra en Lucas 1, 26-38, donde el Ángel Gabriel es enviado por Dios a Nazaret a la casa de María, prometida de José descendiente de David. El ángel, entonces, le informa que ella portará el cuerpo de Cristo en su vientre, fecundándola por medio del Espíritu Santo, lo cual suele representarse iconográficamente como una paloma o como un bebé que sale de dos manos iluminadas.

²¹ El recurso utilizado por el artista, será clave en la posterior definición de nuestras obras, el hecho de que del ángel salga una filacteria con texto para ilustrar lo que se representa en la obra de forma escrita, para que de este modo, no quedase duda alguna sobre lo que se estaba pintando, es un recurso que luego se utilizará arduamente en el arte colonial, como podremos ver más adelante en las cartelas de nuestras obras.

“Anunciación entre los santos Ansano y Margarita”, Simone Martini, 1333, temple sobre tabla, 184 x 114, Galería Uffizi, Florencia Italia.



Argan en este sentido señala que Simone Martini define su propia obra a partir de la concepción de lo bello espiritual, en contraste con lo que Giotto definiría como bello intelectual y bello moral, lo que se diferenciaría de una forma clara en sus obras. En esta misma línea, podríamos identificar la postura de la Virgen, la cual está otorgada por la “sensibilidad de la línea curva” con la cual se ha pintado, y que separaría el manto azul y el color oro del fondo. La virgen, en la iconografía cristiana, se representa como el sumo ideal de la persona humana, que en este caso podría ser evidenciado en los halos de luz que la envuelven.

En conjunto con el Concilio de Nicea, debemos tener en cuenta el Concilio de Trento (1545- 1563), el cual surge debido al impulso que estaba teniendo la Reforma

Protestante²² y sería en términos formales un edicto que determinaría el término del “liberalismo”²³ de la iglesia respecto al arte, intentando adaptar las organizaciones de la iglesia y los fundamentos de la fe, a las condiciones y exigencias del papado. El concilio tuvo como consecuencias el fin de la unidad del cristianismo occidental, así como la producción de un arte bajo la norma y vigilancia de los teólogos, a la cual los pintores debían atenerse.

A raíz de la ya mencionada Contrarreforma Católica donde se instauro lo que se debe y no se debe hacer en cuanto al arte, la Iglesia toma parte fundamental en esta producción siendo la principal sostenedora económica y temática de las obras. A pesar de que esta forma de llegar y persuadir a la población ya estaba presente en la Edad Media, los nuevos recursos estilísticos del Barroco (que más adelante detallaremos) serán perfectos para sensibilizar y exaltar el dogma cristiano, mediante los claro-oscuros y las temáticas moralizantes y educativas de la vida de los santos. La Iglesia tenía claro el poder sugestivo de las obras, para el fiel era mucho más comprensivo y fácil “leer” obras de arte, las que poseían un código conceptual más ameno y cercano a su realidad, antes que leer las escrituras de la Biblia, comprendiendo que por aquel entonces la mayoría de las personas eran analfabetas.

Recordemos que por ese entonces, la Iglesia era uno de los puntos de confluencia más importantes dentro de las sociedades, ejercía un poder de convocatoria e influencias masivos, por lo que todo lo que allí se dijera sería tomado por la población como una verdad absoluta. Esto se sumó a que vendrían grandes periodos de catástrofes, violencia y temor colectivo, donde desde el seno eclesiástico, se endurecieron los discursos y se intentó mantener aún más controlada a la población en tiempos de la Contrarreforma.

²² Movimiento cristiano el cual es iniciado en Alemania en el siglo XVI por Martín Lutero, tenía como principal objetivo provocar un cambio profundo en las costumbres y ritos de la Iglesia Católica.

²³ Liberalismo en cuanto a la libre representación de las temáticas religiosas, a partir de entonces se normarán y determinarán de una forma más estricta y acorde a los lineamientos de la Iglesia.

La Iglesia, a partir de la Contrarreforma Católica, comienza a utilizar la imagen a su favor y provecho. La Iglesia Católica, a diferencia de la Protestante, llenaba sus interiores con obras, murales y decoración suntuosa, buscando enseñar por ese medio a sus fieles la palabra sagrada, las imágenes entraban a la mente de sus fieles como un libro abierto, contemplando y aprendiendo del mensaje que la Iglesia Cristiana quería transmitir. En este sentido, Martín Lutero líder del protestantismo, prefería la utilización de la poesía antes que el arte, condenando la idolatría de la Iglesia Católica renegando del medio expresivo del arte para con lo religioso, por eso mismo que en las Iglesias protestantes habría una falta de decoración e imaginería sacra. Es debido a ello, entre otras cosas, que desde Roma intensifican la viveza de las obras contenidas en las iglesias y templos, para contrarrestar a este estilo protestante. “La iglesia conoce demasiado bien el peligro que amenaza desde el espíritu subjetivista de la Reforma y desea que las obras de arte expresen el sentimiento de la fe ortodoxa de manera tan inequívoca y tan libre de toda caprichosa interpretación como los escritos de los teólogos” (Hauser, 2009, 509)²⁴

Con la Contrarreforma, como dijimos anteriormente, se intentó poner un orden y estructura a las imágenes, esto para mantener mediante el discurso plástico un sentido y razón hacia la dominación de la sociedad, medio que según relata Acuña, en el Barroco tendrá sus detractores, quienes argumentarán que el arte se enfocaría demasiado hacia las maneras de cómo y qué elementos, discursos, colores, formas utilizar para persuadir distrayéndose de lo que realmente importaba que era el contenido de la obra.²⁵

²⁴ Esto se vincula con lo mencionado por Constanza Acuña en su texto sobre la clara visión de la iglesia sobre poder sugestivo de las obras de arte.

²⁵ Dentro del Concilio de Trento podemos identificar la siguiente declaración: “Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración, no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezca el culto, o que se las deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otro tiempo los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas (...)” (Vargas, 1960, 117-118) Esta cita nos da cuenta de lo que se ha mencionado, con respecto a la visión que tenía la iglesia católica con respecto al culto y función de las imágenes.

La utilización de la imagería²⁶, entonces, fue el arma más efectiva para la Iglesia, dominando el comportamiento colectivo de los fieles a su disposición, graficando en dichas imágenes el modelo de la santidad, difundiendo a los mártires, santos y beatos del dogma, intensificando aquello que ellos consideraban que eran las virtudes a seguir por su población. En este caso se utilizaría la exaltación del sufrimiento del cuerpo, las flagelaciones y las privaciones, todo ello para dar cuenta del martirio de Cristo, los santos y beatos, y enseñar a través del sufrimiento y el dolor sobre la fe y las buenas acciones.

Esto también lo podemos ver en el mundo colonial, donde la Iglesia tuvo un rol fundamental en la producción del arte, tomando este método al igual como se utilizaba en Europa, para la evangelización de los indígenas. Sin embargo, en América sucedió que el arte dedicado a la Iglesia no fue fundamentado o equiparado a los movimientos que estaban para entonces sucediendo en Europa, todo lo contrario, tomó de la época Medieval toda la temática teocéntrica y su simbolización de las escrituras bíblicas, esto se debe en parte a que la Iglesia en América debió reconfigurar su forma bajo la premisa de la evangelización, las tareas de adoctrinamiento debieron cambiar sus normativas iniciales para hacerse más aptas a los indígenas y mestizos.

Es así como las prácticas artísticas se vieron normadas en cuanto a su producción por parte de la Iglesia católica, reglas que también debían cumplirse en la América conquistada. Como sabemos en Europa existía una gran tradición artística de gran nivel y calidad, la cual tendría un gran contraste con la existente en los pueblos precolombinos de nuestro continente, los cuales a pesar de tener casi la misma función ritual y eucarística que el arte europeo poseía un estilo diferente, a pesar de ello, veremos que se mezclaron diferentes estéticas y finalidades artísticas, configurando el arte colonial bajo una mixtura del periodo Barroco, Manierista y Medieval.

²⁶ Talla o pintura de imágenes sagradas. Conjunto de imágenes literarias usadas por un autor, escuela o época. R.A.E.

1.3 El arte Manierista y el Barroco.

Posterior al medioevo, surge en Europa Occidental un nuevo movimiento que supuso el “renacer” de las tinieblas del estilo artístico imperante, exponiendo una renovación inédita en todos los campos de las artes y las ciencias. El término Renacimiento se utilizó ya que pretendía el renacer de las culturas clásicas greco-romanas, al mismo tiempo que se buscaba salir del pensamiento dogmático y rígido de la Edad Media para dar rienda suelta a la imaginación y a la investigación.

El Renacimiento fue un movimiento de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, que surgiría a comienzos del siglo XV en Florencia, Italia; los artistas encargados de impulsar dicha transformación serían Brunelleschi, Donatello y Masaccio, al igual que León Battista Alberti quien realizaría posteriormente los tres tratados sobre pintura, escultura y arquitectura, vitales para la historia del arte. La principal renovación en la concepción y en los modos de la función del arte serían la libertad de los artistas para con sus obras. Sin embargo, “los grandes maestros del Renacimiento introdujeron ellos mismos el barroco. Este ha surgido de un estilo en pleno apogeo, Roma ha quedado como cabeza de la evolución artística” (Wölfflin, 1986, 14) el Barroco surgiría durante el apogeo pleno del Renacimiento, siendo creado por los mismos artistas renacentistas que buscaban la transformación del arte.

Debemos comprender en este mismo sentido, el surgimiento del Manierismo como un devenir del propio Renacimiento y de las prácticas eclesiósticas de la época, Checa y Morán nos mencionan en su libro “El Barroco” cómo la prolongación en las primeras décadas del siglo XVIII de la imagen religiosa estaría ligada a la teoría de la imagen sagrada del Manierismo antes que la del Barroco, conexión que estaría dada a su vez por los primeros pasos de la Contrarreforma Católica.

El Manierismo que proviene del término *maniera* dado por Vasari en su libro “*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*” de 1568, sería un concepto que haría referencia a las obras que suponían ser a la manera o al estilo de grandes artistas del periodo del Alto Renacimiento. Dentro de sus características está el uso de modelos

plásticos, figuras exageradas, posturas forzadas, efectos dramáticos y un tratamiento irreal del espacio, el alargamiento de las figuras, clave dentro de la estética de la época, sería dado por la tensión y el dramatismo de las poses exageradas, el colorido y la luz de carácter intenso.

Dentro de los puntos característicos del Manierismo, el artista a partir de entonces no mostrará la pura y simple realidad, añadirá su propia visión, su entendimiento del mundo, esto se verá reflejado a la hora de elaborar las obras, ya que cada artista tomará una vertiente distinta, es el caso del Greco donde podremos observar fuertes claroscuros y una gran espiritualidad en sus personajes, por otro lado Brueghel explota el simbolismo en sus obras, cada uno bajo el mismo periodo, pero tomando de una manera distinta la representación de la realidad y de las pinturas religiosas.

Hacia finales del siglo XVI comienza a surgir una nueva sensibilidad la cual ya no correspondería con el Manierismo y que sería la clave del surgimiento del Barroco, dicho sentimiento sería entendido como una nueva forma de mirar la realidad. Caravaggio, el mayor exponente de esta época, sería uno de los que a su vez instauraría una de las claves principales del movimiento, la iluminación y el sentido naturalista que serán agregadas a la retórica y la teatralidad de la representación pictórica.

A pesar de que temporalmente el Manierismo está más cerca de la Contrarreforma, será el Barroco el encargado de transmitir su mensaje; “el hecho de que tuviera que ceder el paso al Barroco se explica ante todo por su ineptitud para resolver los problemas eclesiásticos en el sentido de la contrarreforma” (Hauser, 2009, 446). El estilo que sucede al Renacimiento era el más “popular” y difundido, sin embargo, no era un movimiento que representase y resolviese de la mejor manera los problemas artísticos de la contrarreforma, por ello surgiría un nuevo estilo artístico que vendría a solucionar las deficiencias del Manierismo.

La Iglesia Católica²⁷ en esos momentos comienza una ofensiva contra la reforma protestante, por ende, desde el Vaticano, exigen a los artistas un arte más conmovedor, donde la imagen afecte directamente al espectador; es por ello que nos encontramos en este periodo con un mayor protagonismo del claroscuro, y de una gran fuerza temática (se tiende a utilizar contenidos más trágicos e impactantes a la vista para influir de una forma más potente en la mentalidad de la población).

A pesar de que esto podría ser considerado una consecuencia o uno de los motivos del surgimiento del arte Barroco, está lejos de ello, esto debido a que se puede evidenciar en las obras de los artistas de la época, que no siguieron los lineamientos ni se dejaron llevar por la estrictez de la Iglesia²⁸, dejando un poco de lado esa compenetración tan grande entre el comitente y artista. “La exuberancia de sus formas se va a caracterizar, a pesar de las imposiciones dogmáticas, por apelar en la mayoría de los casos, a los sentidos y a la imaginación de los fieles más que a la introspección espiritual o a una ilustradora catequesis visual (...) en definitiva, todos los recursos eran válidos para la gran empresa de restaurar la unidad cristiana y fortalecer la religión católica por medio de la imposición y la seducción” (Acuña, 1998, 13) En este sentido, identificaremos la retórica visual del Barroco desde su propia voluntad de ilustrar el argumento propio de la Iglesia pero desde su propio diálogo plástico, intentando, como hemos dicho, persuadir al espectador desde un lenguaje que muchas veces se distanciaba de lo dictaminado por el concilio, buscando para entonces una mixtura entre la propia “realidad bíblica” y la fantasía propia del artista.²⁹

²⁷ La Contrarreforma Católica surge durante el periodo del Manierismo, pero sin embargo, se asemeja más a los preceptos estéticos del Barroco donde se instalará y expandirá con mayor fuerza.

²⁸ Debemos aclarar que la Contrarreforma Católica se expande en el periodo del Barroco, y se impondría una gran cantidad de normas y de reglas para con las escenas religiosas, pero esto no sería un límite para que los artistas pudieran ejercer otro tipo de temáticas.

²⁹ Esto sería fundamental, según la misma autora señala, debido a que en dicha búsqueda por sensibilizar y atraer al espectador, no podrían regirse totalmente bajo un canon conceptual y racional, debían aplicarse discursos que viniesen desde las prácticas sensibles, bajo un tratamiento fantasioso de la imagen, donde se explicara de una manera pedagógica, funcional y emotiva el contenido religioso y devocional de la Iglesia Cristiana. Dentro de este contenido iconográfico cristiano tendríamos fijado y esquematizado en temáticas o escenas claves, las cuales serían utilizadas hasta el día de hoy, hablamos de las diferentes etapas de Cristo, su nacimiento, vida, escarnios, crucifixión y resurrección, así como también la vida y obra de los santos.

La obra de Artemisia Gentileschi nos muestra claramente lo antes señalado, la vitalidad de la temática barroca, su teatralidad, su iluminación caravaggiesca tenebrosa, el realismo y la energía de las figuras son clave dentro del estilo mencionado. El diálogo plástico que menciona Acuña, intenta sobresaltar y sensibilizar al espectador con la cruda temática realista, donde Judith decapita a Holofernes.

Judith decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1613 - 1614, óleo sobre lienzo, 199 x 162 cm, Uffizi (Florencia, Italia).



Esta obra refleja, en gran manera, cómo era entendida la plástica en aquel entonces; lo sencillo no tenía lugar dentro de las obras pictóricas, por el contrario, lo complicado, artificioso, oscuro y dinámico era lo adoptado por el arte. Como podemos ver, esta obra rescata el episodio de la Biblia que ha sido bastante representado en el arte cristiano, aquí se representa a Judith (comúnmente acompañada de una criada) matando al guerrero asirio para salvar a la ciudad de Betulia. La potencia luminosa, la fuerza de las direcciones que convergen hacia la decapitación del guerrero, las

diagonales que nos hacen salir y entrar del cuadro, en conjunto con los grandes espacios de colores oscuros, vibrantes y claros, sumado con la posición de los personajes en la obra nos relata claramente el sentido que tenía para entonces la visualidad religiosa.

Como hemos visto, la conquista, la evangelización y los posteriores artistas viajeros, trajeron consigo el cambio de los parámetros estéticos y artísticos en el continente, eso produjo que el arte Barroco y Manierista³⁰ se introdujera en los talleres y comenzara a producir arte religioso para surtir a las iglesias, conventos, casas, etc. Antecedentes de dichos artistas viajeros en el siglo XVI los tendremos, por ejemplo, en Perú, donde Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro influenciarían con el Manierismo tardío italiano dicha región. Siglos posteriores serán artistas como Rugendas, Monvoisin o Charton quienes llegarán a nuestro país con estilos pictóricos como el Neoclasicismo o el Romanticismo. En suma, con el aprendizaje de estos nuevos estilos (Manierista y Barroco), la población americana aportó con sus propias miradas, estilos, formas y entornos, formando para entonces lo que hoy vendríamos a conocer como arte colonial.

1.4 Configuración de un estilo colonial Americano.

Debemos tener claridad en primera instancia a qué nos referimos cuando hablamos de un arte colonial, ya que no solo debe ser entendido como el arte que surge en el periodo de la colonias españolas y portuguesas en Latino América, también

³⁰ “El manierismo que llega desde España a las tierras americanas es un estilo ya desvirtuado al mezclarse con la cultura española que incorpora elementos populares. Es un estilo abierto que acepta nuevas incorporaciones para adaptarse a las necesidades del lugar de producción, alejándose de sus orígenes italianos. Por ello es posible afirmar que, desde antes de su nacimiento, el arte hispanoamericano ya era un arte híbrido” (Castillo, 2008, 24) En conjunto con lo que menciona la autora, se tendrá entonces en consideración que tanto el arte Manierista como el Barroco, ya habían sufrido una transculturación dentro de Europa, por ende, el arte que llegará a nuestro continente sería un arte que ya habría sido modificado, por lo que tendría el carácter de ser más abierto a nuevas interpretaciones y adecuaciones.

consideramos que será un estilo que nacerá de la simbiosis del Barroco y del Manierismo europeo con las tradiciones estilísticas ya presentes.

En la época colonial la producción de arte estaba asociada directamente a la sociedad, la religión y las políticas; las pinturas, esculturas, artes decorativas o las construcciones, se entrelazaban con la vida cotidiana de las personas. Toda la sociedad conjugada por indígenas, mestizos, criollos y europeos formaban un conjunto diverso del cual el mismo arte se servía para su producción, según señala Gauvin, en su texto *Art of colonial Latin American*.

La llegada de los españoles al continente supuso que las imágenes se utilizaran en pro de la evangelización; la difusión de las imágenes suponía que el fiel tuviese un “modelo de santidad a imitar, reforzado por la difusión de los mártires, beatos y santos paleocristianos y mendicantes de la baja Edad Media rescatados por el Concilio (...) Las obras de arte religiosas debían traspasar al espectador toda la pasión, el sufrimiento, el éxtasis y dolor como fuera posible.” (Cortés, 2009, 26). Las imágenes utilizadas para la evangelización, en un principio eran traídas desde España ya fueran en forma de grabados, dibujos, pinturas o escultura de bulto, las cuales adornaban los centros eclesiásticos del nuevo mundo. Posterior a ello, fue inminente la necesidad de comenzar a producir obras en el territorio colonial; es por ello que comenzarán a llegar artistas desde Europa para hacer frente a la tarea de crear escuelas y talleres que enseñaran a los indígenas a pintar a la manera europea.

La ética cristiana se orientó, para entonces, en una acción colonizadora, la cual estaba unida al mandato proveniente del Papa Alejandro IV, quien señalaría con respecto a la acción evangelizadora el 16 de noviembre de 1501 que los españoles que llegasen al territorio conquistado se harían responsables de la introducción y del mantenimiento de la Iglesia, así como también de la instrucción y conversión de los indios. Parte de la acción evangelizadora tenía como punto importante la creación de obras e imagería cristiana, la cual debía ejercerse tanto en Europa como en el territorio conquistado; para ello los artistas que llegan a América debieron instaurar

talleres y centros de producción, en los cuales emplearon mano de obra indígena, de este modo y de manera gradual, “el indígena sometido encontraba por el camino del arte, el medio adecuado para volver a mostrarse y para revelar la intimidad de su ser” (Galaz; Ivelic, 1981, 20) el hecho que tanto los indígenas integrasen los códigos culturales de los colonizadores, y que también pudieran introducir los de su propia cultura precolombina dieron paso al estilo colonial.

Las aportaciones del mundo indígena son dignas de atención ya que poseía esta cultura un sustrato muy rico en cuanto a recursos naturales a la mano, los cuales se evidenciaban en los pigmentos que obtenían y que se traducían en el color de sus telas y productos. La producción artística se vio diversificada debido a esta actualización de los elementos “(...) la contribución de pintores indios y mestizos, quienes interpretan de modo peculiar los temas que les llegan desde Europa, introduciendo numerosos motivos y elementos vernáculos, como la actualización de las figuras religiosas, la incorporación de plantas, árboles y frutos americanos; de tipos raciales nativos y mestizos y de escenarios inspirados en el ámbito local” (Isabel Cruz, 1987, 28). No podemos entonces dejar de destacar el gran aporte que hacen los indígenas, no solo en el ámbito técnico, sino también en la aportaciones de las imágenes desde la perspectiva plástica y simbólica.

Capítulo II: Los orígenes del arte en Quito, y la conformación de un estilo propio.

2.1 El arte colonial en Ecuador, una visión general sobre la simbiosis europea.

En continuidad con lo que se ha mencionado en el capítulo anterior, en el presente plantearemos específicamente el caso del arte quiteño, sus orígenes y el surgimiento de una simbiosis y transculturación propia de Latinoamérica, la cual dará paso a una nueva estética.

El arte europeo se incorporará al arte latinoamericano hasta sus profundidades; el arte Barroco y el Manierista se encontrarán con una perfecta mixtura entre los colores y las formas del territorio americano, potenciado esto con la mano de obra indígena, la cual agregará un toque nunca antes visto por los europeos, y que determinará que comencemos a hablar de un arte propiamente Colonial. En este sentido debemos destacar a Quito, ciudad que albergaría uno de los talleres y estilos más famosos del continente para la época, y que será vital para explicar la influencia del arte colonial quiteño en nuestro país.

La pintura colonial como tal cumpliría la función de enseñar los dogmas católicos sustentándose en el dibujo y en el color, los cuales, al mismo tiempo, representan temáticas afines a dicha religión (historias de santos, pasajes eucarísticos, vida, obra y escarnio de Cristo, etc.). Para ello es fundamental el uso de conceptos claros y simples, ordenación espacial y simetría, disponiendo tanto al espectador culto como al analfabeto a una lectura sencilla y concreta de lo que la obra de arte pretende expresar, y por ende, de los valores cristianos que se pretenden transmitir.

Dentro de los movimientos que más ahondarán en la producción de arte americano serán el Barroco, el Manierismo y el Rococó, tanto en países como Ecuador, México, Perú y Chile. Sin embargo, debemos destacar dentro de todos ellos a Ecuador,

lugar en el cual el Barroco dará un paso más allá de lo que se venía ejecutando tanto en España como en Italia, y florecerá determinando un nuevo estilo y definiendo una nueva escuela que será conocida hasta el día de hoy como Escuela Quiteña.

Antes de hablar más sobre esta escuela, debemos comprender la formación y establecimiento de la ciudad de Quito, la cual se remonta a la época prehispánica, formando para entonces parte del imperio Tahuantinsuyo (Imperio Inca), y que incluso habría sido considerada la segunda capital de dicho imperio. Es hacia 1524 cuando Sebastián Benalcázar conquista Quito, siendo fundada como ciudad propiamente española y pasando a llamarse San Francisco de Quito en honor al colonizador Francisco Pizarro. En sus inicios la ciudad fue la capital de la Presidencia de Quito y de la Real Audiencia Quito³¹ que, también estaba unida al Virreinato del Perú y al de Nueva Granada. La ciudad colonizada fue uno de los asentamientos más importantes y relevantes de la región, permitiendo posicionarla como una localidad con grandes recursos, lo que haría más fácil la creación de renombrados colegios e instituciones educativas que serían conocidas más tarde no solo en América, sino que también en España e Italia.

La provincia, al igual que otras colonias de América, sufrió del dominio hispano y la imposición de sus normas e idolatrías; en suma, con ello se destruyó gran parte del legado prehispánico que existía en el lugar para posteriormente construir sobre éstas ruinas casas, iglesias y plazas de armas para la nueva ciudad de trazado español. El arte sufrirá al igual que el entorno arquitectónico incaico, instalándose para entonces nuevos cánones y estereotipos artísticos en la zona, naciendo para entonces la primera etapa del arte quiteño, coincidiendo con sus primeras luces de Quito como sociedad colonial.

Ya para el siglo XVI, la sociedad quiteña estará más estable y es por ello que comenzarán a necesitar de una producción artística que recreara los talleres

³¹ Hasta entonces no se había conformado como un país bajo los límites geográficos del actual Ecuador, se conocía con el nombre de Quito a toda la provincia, y será más tarde, en tiempos de independencia cuando se le denomine Ecuador.

medievales españoles, y que lograrse producir en el territorio conquistado obras que sirvieran a la Iglesia para su misión evangelizadora. Por otro lado, cabe destacar la importancia de los talleres y escuelas que comenzaron a surgir en la provincia, esto debido a que es a través de esta instancia que el arte europeo comenzó a calar hondo en la estética quiteña, esto debido a que los preceptos y conceptos enseñados eran desde la tradición barroca.

Para dar pie a una producción de obras artísticas se necesitaba establecer escuelas que enseñaran a los nativos a producir y pintar, en conjunto con otras habilidades de la misma forma en que lo hacían los españoles, es por ello que en un comienzo las clases serían impartidas en la Catedral de Quito, y ya posteriormente en 1550, se comenzaría a construir el primer centro educativo denominado “San Juan Evangelista”, donde se enseñaban aspectos de tipo práctico como es la lengua castellana, (vital para la comunicación entre indígenas y españoles), catecismo, música, arado, siembra, elaboración de ladrillos, construcción de casas, albañilería, carpintería, talla, escultura y pintura, entre otros.

Esta escuela, estaba destinada a los indígenas, mestizos y en menor medida criollos analfabetos, que necesitasen aprender de un oficio. Es para entonces, y gracias a los sacerdotes franciscanos Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gocial que en 1551 se funda la escuela de Artes y Oficios que luego pasaría a llamarse Colegio de San Andrés³². Parte de la misión clave de los franciscanos consistiría en impartir la enseñanza en la población iletrada lo que se suma a los ánimos de la Contrarreforma proveniente de Europa, y a la creciente necesidad de producir imaginería en la provincia, para ello tanto México como Ecuador tomarían el protagonismo como principales productores artísticos de imaginería hispana de la época. Ricardo Martín menciona que dicha Contrarreforma sería aquella que potenciaría el estilo Barroco que

³² El cambio de este nombre está dado debido a un interés político por parte de los quiteños, los que tenían como objetivo el llamar la atención del Virrey de Lima, Don Andrés Hurtado de Mendoza el cual mantenía un contacto directo con el Rey de España, intercediendo entonces ante la Real Cédula para nombrar a la institución como colegio oficial del rey (Colegio de Patronazgo Real), y de esa forma conseguir tener mayores recursos y mejores profesores.

se instauró en Quito a finales del siglo XVI, y que no podría ser comparada a la europea a pesar de tener rasgos en común. En este mismo sentido, parte de la tarea de producción de obras estaba relacionada con el mismo proceso de aculturación y cristianización de los indígenas, transmitiéndoles entonces el mensaje evangelizador de la iglesia a través del arte, arma eficaz para captar y enseñar a los fieles.

La primera etapa del estilo colonial ecuatoriano que se gesta en el siglo XVI da paso a la siguiente la cual abarca el siglo XVII casi en su totalidad, sería entonces cuando el arte quiteño comenzaría a ver el inicio de su apogeo, ya para entonces la Escuela Quiteña y el arte quiteño en sí tendrían un gran renombre internacional. Cabe destacar, en este punto, la real importancia que tiene el arte en la época, por ser uno de los medios más utilizados para la transmisión de un mensaje desde las élites y los gobernantes hacia su población. "(...) El arte barroco religioso fue utilizado estratégicamente por los sectores conservadores como una forma de legitimar la herencia hispánica y justificar la política colonial y las glorias de España sentando las bases de una nación católica" (Kennedy, 2004, 229) Era de una gran necesidad para los gobernantes recalcar la herencia hispánica que su colonia poseía, no solo por temas personales, sino para demostrar y prever problemas con la corona.

A pesar de que en la segunda etapa el arte tomará más fuerza, y comienza a ser mucho más conocido que en otras épocas, los historiadores señalan que el siglo XVIII es cuando se llegaría a la "hora clara" y "sentimentalizada"³³; se dejaría atrás, en cierta forma, la severidad y la dureza de los trazos y de las formas que son características del siglo XVII y se evolucionaría a unas figuras de características más redondeadas y libres, lo que darán forma y consolidarán el carácter del barroco quiteño.

Podríamos identificar, entonces, tres etapas dentro del arte quiteño, la primera la cual comienza con la criollización de la imagen, término dado por Alexandra Kennedy,

³³ Términos dados por el autor Ricardo Martín en "Arte del Ecuador (Siglos XVIII-XIX)", los cuales hacen referencia a un momento del arte ecuatoriano donde se vive un clímax pictórico, la hora clara vendría a representar ese apogeo de la pintura quiteña, mientras que la sentimentalización recae en el siglo XVIII, donde comienza a decaer y comenzará a imponerse las ideas ilustradas.

quien hace referencia a la transformación y la apropiación del material visual europeo, tanto estilística como temáticamente y al tipo de uso que se le comienza a dar. Éste cambio del repertorio visual europeo hacia los modos de ejecución y de re-contextualización de la imagen pictórica en el Quito colonial, siempre será bajo el alero del Barroco, el cual, dentro de la Escuela Quiteña cumpliría un rol fundamental “fue una manera de estar el alma colectiva, un modo de buscar a Dios, un método de expresar la concepción del mundo, un lenguaje de variado son y colorido” (Martín, 1978, 13). Dicha primera etapa que comienza a mitad del siglo XVI y se extenderá hasta el siglo XVII, donde el arte quiteño verá su mayor clímax, intensificando su popularidad, y produciendo que sus artistas comiencen a viajar por todo el continente. La última y tercera etapa alojada en el siglo XVIII vendrá con aires de renovación, emancipando, según nos comenta Isabel Cruz de Amenábar, en su texto “Arte y Fe en Chile Virreinal”, las finalidades estrictamente religiosas que se venían dando hace ya dos siglos.

2.2 Talleres y artistas en Quito.

El taller es introducido en América aproximadamente hacia 1552 imitando el sistema utilizado en Europa, el cual se remonta a la época medieval, donde los artistas, en aquel entonces llamados artesanos, trabajaban en pequeños talleres que estaban gobernados a cargo de por un maestro, quien a su vez tenía la tarea de administrar a los oficiales y aprendices que en aquel lugar trabajaban. El taller tenía variadas funciones, al mismo modo que se configuraba como un espacio para la elaboración y venta de productos artesanales, también era utilizado como hogar por parte del maestro y de los aprendices.

Cabe destacar también que los artesanos de un mismo rubro podían pasar a pertenecer a un gremio³⁴ o corporación artesanal, los cuales, al igual que en los talleres, estaban dirigidos por los maestros. Los gremios como tales cumplían el rol de

³⁴ “Corporación formada por los maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión u oficio, regida por ordenanzas o estatutos especiales” RAE.

proporcionar la materia prima y determinaban el valor de los productos elaborados, conformando una corporación igualitaria. “Estas controlaron –sin la rigidez existente en España- el tipo de educación que debía recibir el aprendiz, los exámenes de ascenso de categoría entre aprendices, oficiales y maestros mayores, la calidad y precio de la materia prima, la apertura de tiendas, entre otros aspectos” (Kennedy, 2001, 14) Es importante destacar el rol que tenían los gremios y cofradías en Quito hacia el 1700, a pesar de que se introducen en el continente en el siglo XVI continúan siendo parte fundamental de la organización artística de la ciudad. Hacia 1746, según menciona Kennedy, existían aproximadamente treinta y tres gremios los que agrupaban alrededor de cuarenta y un oficios. Como menciona la cita anterior, si bien había gran cantidad de gremios, su rigidez no era idéntica a la existente en Europa, eso produjo que su sistema fuera errático, y que el modo de agruparse los diferentes oficios cambiase dependiendo de la demanda y de las circunstancias del momento.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, gracias a la llegada de los franciscanos a la ciudad se instaura el Colegio de San Andrés de Quito, el cual configura un rol predominante en la producción artística. Gracias a esta institución, durante el siglo XVI se comienzan a enseñar artes y oficios a los indígenas de la zona; etapa, a la cual podríamos considerar como inicial, ya que sus alumnos aún no habían adquirido gran habilidad técnica.

El Padre Bedón, quien fuera uno de los precursores de la escuela de pintura quiteña, no utilizaría el término taller, sino el de Cofradía; “se denomina el arte primigenio ecuatoriano como un arte de las cofradías, con un bajo valor artístico, pero de gran importancia por incorporar elementos populares y generar un tipo de arte propio para el territorio. La iconografía utilizada por las cofradías era netamente Europea, promovida por las Ordenes que las desarrollaron, dentro de las que se encuentran los dominicos y los franciscanos” (Del Valle; Cortés, 1999, 24). Dentro de la Cofradía impulsada por el Padre Bedón, se habrían de instaurar tres principios básicos para la enseñanza del arte, el primero sería el arte en general, sus preceptos y

conceptos para su enseñanza, el uso del mismo para ejercitar y la imitación para aprender de los grandes artistas europeos la aplicación de las técnicas, colores, dibujo, motivos, temáticas, etc.

Las composiciones que los artistas quiteños realizaban en dichos talleres se basaban en grabados europeos, la influencia del claroscuro del Barroco y la presencia de una paleta cromática rígida, al mismo tiempo se caracterizaban por la simplificación de los temas iconográficos religiosos, y que según relata Alexandra Kennedy, habrían de tener un particular cuidado con la utilización del dorado mate, lo que no ocurrió en la pintura cuzqueña, como podemos ver en la siguiente comparación de imágenes:



*Virgen del Rosario, Anónimo. Siglo XVII.
Pintura Quiteña.*



*Nuestra Señora del Belén, Anónimo. Siglo XVII.
Pintura Cuzqueña.*

En estas imágenes podemos darnos cuenta de la diferencia estilística que suponen ambas escuelas. A la izquierda tenemos a la Virgen del Rosario pintada por la Escuela Quiteña, donde apreciamos que las tonalidades y el uso del dorado mate son menores que en la obra de la Escuela Cuzqueña. Si hacemos una comparación entre

estas dos imágenes las cuales, en ambos casos buscan representar la imagen de una virgen; en el caso quiteño la del Rosario y, en el caso cusqueño, la de Nuestra Señora del Belén, a pesar de que en ambos cuadros los colores utilizados son terciarios, en el caso quiteño las tonalidades utilizadas son más deslavadas, al igual que las obras de Miguel de Santiago. En la obra de Nuestra Señora del Belén podemos identificar una figura central, con un manto o capa de grandes dimensiones y un bebé sostenido por la virgen. El infante, en comparación con el quiteño, posee una forma más rígida y estática; sin embargo, los colores son sin duda más vivos.

En este sentido ambas escuelas nacen de la misma manera, buscando la imitación de los maestros españoles o italianos, influenciadas por el Manierismo y el Barroco y bajo la firme mirada de la Iglesia. La importancia de situarse dentro de un marco cultural, social y político distinto generó que en ambas ciudades las condiciones artísticas fueran disímiles.

Tanto los artistas que conformaron los talleres o cofradías, como las cofradías en sí, en Quito, pasaron por diversos periodos, desde su constitución inicial en el siglo XVI, a lo que posteriormente Kennedy menciona sobre la escuela que vive un proceso de apropiación de su arte, vinculada a un nuevo tipo de lenguaje barroco, asimilando su historia, y sus circunstancias que perfilaron las características propias de lo que se denomina Escuela Quiteña; esto, sumado a que los gremios suavizaron su actividad controladora hacia los artistas urbanos, permitiendo lentamente mayor libertad para la creación de obras originales, y donde podemos identificar un sentido de apropiación de las obras, las que dejaron de ser anónimas. En este mismo sentido, podemos encontrarnos con el primer tratado de pintura quiteña realizado por el artista Manuel de Samaniego.

Manuel de Samaniego y Jaramillo fue un pintor y escultor ecuatoriano que nació en Quito hacia 1767 y falleció en la misma ciudad en 1824. En dicho lugar tuvo un taller de pintura muy aclamado y solicitado, donde también se formaron artistas como Bernardo Rodríguez. A parte de ser uno de los pintores más reconocidos de la Escuela

quiteña, tiene a su haber, la creación de un tratado de pintura donde intenta organizar por primera vez la producción de arte en Quito hacia el siglo XVIII. Dentro de su tratado podemos encontrar las medidas y compases del cuerpo humano, dando consejos y dimensiones exactas para hacer una figura tanto femenina como masculina de manera armónica dependiendo de su edad.

2.3 Artistas viajeros, la propagación de un estilo.

La fama que el arte quiteño comienza a forjar en el siglo XVI no sería de carácter efímero y se mantendría hasta bien entrado el siglo XIX, esta fama no solo se dispersó en el territorio ecuatoriano, sino que permeó a su vez en Europa y en la misma América Latina. Con la venida del nuevo siglo, muchos países americanos comenzaron un proceso de independencia contra el dominio español; como bien sabemos, eso no solo afectaría al ámbito político sino que también llegaría a remover el mundo de las artes.

El estilo de la Escuela quiteña, como ya hemos mencionado con anterioridad, se basa en la influencia Manierista y Barroca, la cual se mezcla y renace en el continente. Sin embargo, al ser un estilo hispano y estar en un periodo de lucha independentista, lo primero que se querrá hacer será remover todo vestigio español, para dar curso a nuevas influencias. “En la década de 1840 la emigración de artistas quiteños era un *fait accompli*³⁵. Su abandono de Ecuador se convirtió en una vía de salida personal – económica y profesional – y en una estrategia inconsciente para prolongar – a través de su propia obra o de aquella comercializada desde Quito – la vida del desgastado Barroco-rococó quiteño en lugares tan distantes como Chile” (Kennedy, 2002, 203). Los artistas, entonces, comienzan a abandonar Quito, con la intención de continuar realizando su oficio en otros países.

³⁵ Término francés que hace referencia a un hecho consumado, en este caso hace referencia a que era un hecho bastante común y aceptado el que los artistas quiteños emigrasen hacia otros puntos de América.

Dentro de los motivos más importantes que llevan a un artista quiteño a emigrar hacia otros puntos de América Latina y a establecer su taller allí, uno de ellos sería lo bien evaluados que eran dentro del mercado laboral de otros países, ambiente que para entonces se veía más estable que en el propio Quito. Por otro lado, se halla el hecho de que en dicha época se había puesto de moda el retrato como género principal, lo que lleva al artista a establecerse en un lugar determinado para realizar dicha tarea. Sin embargo, no todos los artistas viajaron con el fin de poner un taller en una nueva localidad; otros lo hicieron, como nos cuenta Kennedy, con el fin de formar liceos, academias, ser profesores, fotógrafos, o para comercializar arte y transformarse en un puente entre Quito y el resto de las ciudades, como sería posteriormente el caso de Antonio Palacios.

Otro punto importante, que aumenta las ganas de viajar hacia otros puntos de América, es que con la disolución del sistema gremial debido a las reformas borbónicas, que se estaba dando en el siglo XVIII, se habría impulsado la libre competencia, lo que favorecería a algunos artistas que ya eran populares, y hundiría a otros, teniendo éstos que ser subcontratados por talleres o por otros artistas en auge. Dentro de los lugares más frecuentes, a los cuales dichos artistas viajarán, estarían; Venezuela, Colombia, Perú y el distante Chile. Para los ecuatorianos será un campo un tanto difícil el chileno, ya que como veremos más adelante, en Chile estaba mal visto el arte colonial y, por sobre todo el quiteño, ya que les recordaba a un arte mal hecho y que hasta entonces convivía con estilos y tradiciones del pasado.

2.4 El caso de Miguel de Santiago.

Miguel de Santiago es sin lugar a dudas uno de los artistas más connotados y reconocidos de la Escuela Quiteña, gracias a su obras podemos identificar las transformaciones estilísticas del arte barroco en el territorio ecuatoriano. El artista nació en Quito entre 1620 y 1633 con el nombre original de Miguel Vizúete y Ruíz, y murió en

la misma ciudad hacia 1706. El hecho de que lo conozcamos con el nombre de Miguel de Santiago, se debe a que al quedar sin padre es adoptado por Hernando de Santiago, por ende, pasaría a tomar su apellido. Se sabe que Miguel de Santiago viajó a España, conociendo obras de artistas como el Greco, Velázquez, Zurbarán, Ribera o Murillo, lo que influiría sin lugar a dudas en sus obras, generando que no solo fuera un artista conocido en Quito, sino también en dicho país europeo.

El por qué Miguel de Santiago es tan importante para la configuración de la Escuela Quiteña en la época colonial radica en que, con él y en parte gracias a él se instaura y perdura el estilo Barroco, no tan solo en Quito. A partir del siglo XVII, se comienza a desarrollar este nuevo lenguaje del Barroco- Rococó, lo que mezclado con las nuevas ansias de la Iglesia por adoctrinar a los indígenas “criollizando” la imagen, “lo que denominamos “criollización” de la imagen, tendría que ver, en este contexto, con una apropiación y transformación “cauta” y conservadora del material visual europeo, estilísticamente hablando, aunque renovadora en cuanto al tipo de uso dado a las imágenes (...)” (Kennedy, 2002, 43). Con el artista comenzará lo que ya Kennedy ha denominado la criollización de la imagen barroca, el impulso de este estilo pictórico tuvo gran aceptación y acogida en la época de Miguel de Santiago, porque éste supo adaptarlo a su entorno.

Según Alexandra Kennedy, tres series pictóricas del artista serían clave para entender su apropiación del medio y la constitución de un estilo singular ligado al Barroco europeo. La primera de ellas sería “La Vida de San Agustín” realizada hacia 1653-1656 para los claustros bajos del Convento de San Agustín de Quito, “La Doctrina Cristiana” (1670) para el Convento de San Francisco de Quito, y “Los Milagros de la Virgen de Guápulo” (1699 – 1706) para la Sacristía de la Iglesia de Guápulo, también en Quito.

A pesar de que estas tres series son realmente importantes para el artista, en este punto sólo nos hemos de focalizar en la última, “Los milagros de la Virgen de Guápulo” o Guadalupe, la cual se configura en el siglo XVIII, época devastadora para la

población debido a los desastres naturales, lo que impulsa desde la Iglesia a reforzar las procesiones en honor a la Virgen de las Mercedes, la de los Terremotos o la Virgen Mariana de Jesús. Todo esto también se vincula con un programa político en función de realzar la ciudad de Quito, por sobre la de Lima.

La India Endemoniada, Miguel de Santiago. Serie "Milagros de la Virgen de Guápulo", 1699 - 1706, óleo sobre lienzo, Sacristía de la Iglesia de Guápulo, Quito, Ecuador.



La obra aquí presente denominada “India Endemoniada” corresponde a esta serie, que buscaba retratar los milagros de la Virgen de Guápulo, en Quito. Como podemos ver en la segunda imagen, la obra en sí se configura a partir de tres partes, las primeras dos superiores, en zona de vuelo, se presenta la mayor intensidad lumínica en conjunto con el altar de la Virgen de Guápulo, en cambio, en el último tercio de la zona de tierra podemos encontrar a los miembros de la iglesia y los fieles. Por la vertical central, en ritmo de tres encontramos tres circunferencias las cuales comienzan

con una decoración del altar, se centran en la virgen y culminan en la india endemoniada. A su vez, la india es centrada por las verticales del pasillo, las que dirigen nuestra mirada hacia ella, haciendo contrastar su ropa negra, con el blanco inmaculado de los religiosos.

Kennedy definiría claramente el estilo de Miguel de Santiago: “Sus personajes son monumentales, se crea en ellos una combinación efectivista de principios manieristas en sus figuras y una concepción de espacio y luz barrocos. (...) Paralelamente se incluyen detalles de flora, fauna y mobiliario propios de Quito” (Kennedy, 2001, 5) Esta cita nos ejemplifica claramente la obra anterior, demostrando la gran habilidad pictórica que el artista poseía, quien aúna el estilo Barroco Rococó con la propia realidad quiteña.

Virgen Alada Apocalíptica, Miguel de Santiago. Siglo XVII, Quito, Ecuador.



Otra obra del autor denominada “Virgen Alada” o “Virgen del Apocalipsis” es elaborada por primera vez en Quito a través de la escultura en talla de madera de Bernardo de Legarda³⁶, la cual a su vez es inspirada por un grabado del famoso artista alemán Albert Durero³⁷ y por otra escultura de “Nuestra Señora de la Asunción” de Popayán (Colombia). En ella podemos aunar los estilos barrocos y medievales, donde las ideas de fin del mundo que se venían gestando en Quito para aquel entonces, sumado con el ya mencionado pánico social, debido a las catástrofes naturales, generando que las representaciones de la virgen se vuelvan bastante populares.³⁸

Si hacemos un análisis comparativo desde el primer indicio hasta la obra de Miguel de Santiago, podemos ver que los símbolos se mantienen casi intactos desde la época Medieval. En el grabado de Durero, sin embargo, el enfoque principal está en la bestia de siete cabezas, lo que se opone al simbolismo dado por Bernardo de Legarda y posteriormente Miguel de Santiago, quienes sitúan a modo de personaje principal a la Inmaculada Concepción y bajo esta una pequeña serpiente de siete cabezas (que representa los siete pecados capitales), simbolizando el triunfo del bien sobre el mal, siendo mucho más parecida a la obra de Pedro Pablo Rubens³⁹.

La obra de Miguel de Santiago nos sirve como claro ejemplo de lo expresado en este capítulo, las representaciones del imaginario Medieval, en suma con el estilo Barroco quiteño (esto se ve ejemplificado en el paisaje, flora y fauna de la obra, la que seguramente y haciendo sentido a otras obras del artista, corresponden a elementos del mismo territorio quiteño), hacen que esta pintura tome real importancia en la sociedad colonial, y no solo la obra en sí, sino lo que la virgen comienza a representar teniendo en cuenta que en el siglo XVIII la iglesia pretende endurecer su doctrina evangelizadora en la población.

³⁶ Imagen 1 en Anexo.

³⁷ Imagen 2 en Anexo.

³⁸ Cabe mencionar que desde el año 1000 d.C, aproximadamente, a raíz de un ambiente de angustia y pánico por parte de la población, al igual como se vivía para entonces en el Quito colonial, se comenzaron a utilizar como fuente iconográfica de las representaciones artísticas religiosas los pasajes comprendidos en el Apocalipsis de San Juan, para enfatizar y conmover aún más a la población.

³⁹ Imagen 3 en Anexo.

Capítulo III: Contexto de la recepción del arte colonial quiteño en Chile en el siglo XIX, una mirada hacia la opinión y la conformación de un gusto artístico.

3.1 La colonia en Chile y el surgimiento de las artes.

El siglo XVIII será muy convulsionado en nuestro continente y Chile no quedará exento de ello, para entonces nuestro país era en su mayoría rural, debido a la lejanía con otras tierras colonizadas y a la fuerte presencia del pueblo mapuche, por ende, había sido complejo establecerse y conformar ciudades. Sin embargo, la monarquía española, bajo el reino de los Borbones, elaborarán en 1703 la real orden que haría mención a todos los españoles que habitaran Chile para que se agruparan en ciudades administrativas y eclesiásticas para que con ello acelerasen el proceso civilizatorio de los pobladores, mejorar la administración de la justicia y posibilitar el desarrollo de la educación y la evangelización. Esto no significaría que para entonces no existiesen ciudades y poblados a lo largo de nuestro territorio, pero Chile era en general un país rural.

A lo anterior debemos sumar que las obras de arte que existían en Chile eran importadas desde los centros artísticos más importantes del continente como Quito, Cuzco, Lima o Potosí “a tal grado, que hacen imperceptible” – durante el siglo XVII – “la existencia de eventuales autores o productores locales, que también debió haber habido; la magnitud que alcanzaron esas escuelas o talleres adquirió tales dimensiones que hacían ilusoria su creación y práctica local aquí” (Guarda, 2016, 345) Para entonces las iglesias y claustros estaban llenas de obras de arte importadas desde el extranjero, todo esto bajo la concepción estética del *horror vacui* generando que en dichas mediaciones las obras se toparan unas con otras, sin importar mucho su calidad o la ejecución que éstas tuviesen, sino que más bien la impresión general que se transmitía hacia el público.

Hacia 1760, en Chile ya existían talleres por lo general liderados o establecidos dentro de órdenes religiosas como fuera la Jesuita, la cual elaboraba obras para adornar en su mayoría Iglesias y Conventos, un ejemplo de ello es el taller que mantenían en Calera de Tango. Pero sería en 1767, cuando el rey Carlos III proclama el decreto que impulsa la expulsión de los jesuitas de todos los dominios de la Corona, “hasta el día anterior a esa fecha trabajaban en las “oficinas” de la ollería y en Calera de Tango, los hermanos coadjutores conducidos de Alemania por el Padre Carlos Haymbhausen, dedicados a los más variados oficios y profesiones: arquitectos, ingenieros, agrónomos, plateros, escultores, ebanistas, relojeros, sin faltar los dedicados a la cerrajería, herrería y fundición de campanas” (Mebold, 1982, 121), ello provocaría que las actividades artísticas que la orden mantenía en nuestro país se detuvieran, generando un lamentable estancamiento y retroceso en el desarrollo artístico nacional.

El último tramo del siglo XVIII será complejo para las artes, si bien la temática religiosa será la más popular dentro de la sociedad chilena, el síntoma del individualismo crecerá en la población, perdiendo para entonces el estilo de vida colectivo como menciona Galaz e Ivelic; este sentir se hará evidente cuando se popularice la temática del retrato, demostrando los nuevos ideales y diferentes corrientes que se asentaron en el país, las cuales darán paso en el siglo XIX a una renovación total de lo que hasta entonces se venía haciendo en Chile.

3.2 Recepción del arte colonial quiteño en Chile.

El siglo XIX significó para el arte en Chile una gran renovación de los valores estéticos que hasta entonces se mantenían casi inalterados gracias a la dependencia con la Corona española, y la fuerte vinculación entre la política y la Iglesia. La Independencia significaría para el arte chileno una nueva búsqueda hacia sus propios valores patrios, “la temática y la técnica que habían caracterizado la pintura colonial, adecuadas a su concepción del mundo y de la vida, dejarán de tener vigencia para

expresar los nuevos ideales y anhelos (...)” (Galaz; Ivelic, 1981, 34) En este sentido, a pesar de que por largos años se construyó una estética colonial en nuestro país, ésta, a medida que el país fue cambiando a una sociedad más organizada e ilustrada, ya no tendría la misma función y significación que antes, por ende, otras estéticas y lenguajes surgirían y llegarían al arte nacional; a pesar de ello, y como comprendemos, es una constante en nuestro país; muchos quisieron aferrarse a la estética conocida, tradicional y religiosa, la cual para entonces era la más popular, la estética colonial.

La recepción del arte colonial y especialmente la de estilo quiteño, no fue siempre la más aceptada en nuestro país. Como hemos estudiado, Ecuador era un importante centro de producción artística sobre todo de carácter religioso, abasteciendo tanto a América como a Europa con sus objetos, pinturas, esculturas, etc, y Chile no quedaría ajeno a ello. Sin embargo, la recepción y la visión que dentro de nuestro país se tenía sobre dicho arte, durante el periodo republicano no sería la mejor; para entonces se creía que el arte colonial, al estar orientado hacia la religión, de cierta manera, impediría la creatividad de los artistas, ya que en la temática religiosa se dedicaban, en la mayoría de las veces, a la repetición de motivos e iconos; aun así, este arte sabría permear dentro del ámbito artístico local, comercializando e instaurando talleres principalmente en Santiago, Valparaíso y Concepción.

Como mencionamos en el capítulo anterior, desde el siglo XVIII hasta fines de 1820, cuando se ve conformada la independencia, Ecuador vive una profunda crisis, la cual genera que muchos artistas comienzan a viajar y a instalarse en otras ciudades fuera de su lugar de origen, lo que hace que a Chile lleguen un sinnúmero de artistas provenientes de la Escuela Quiteña, lo que sumado a la guerra contra la Confederación Peruano – Boliviana de 1836 que generaría un corte de relaciones por parte de Chile hacia dichos países, y, por ende, su arte ya no se vería comercializado en el periodo, reafirmando la confluencia del arte quiteño, el cual ya existía desde el periodo de la Colonia.

La guerra contra la Confederación Peruano – Boliviana, fue una batalla que se libró debido a la importante consolidación político institucional que Chile poseía en comparación al resto de las naciones de América Latina. En conjunto con esto, Perú y Bolivia se unieron bajo un solo Estado, lo cual generó que de Chile emprendiese una expedición hacia Perú, con la consiguiente disolución de la Confederación. La guerra no fue ganada en primera instancia (1837) la cual estaba comandada por Manuel Blanco Encalada, sino en la siguiente, dirigida por Manuel Bulnes, quien el 20 de enero de 1839 derrota al ejército de la Confederación.

Por otro lado, tendremos a artistas connotados dentro de la historia del arte nacional como es el caso de Charles Wood, quien participaría en calidad de edecán en la guerra contra la Confederación Perú-Bolivia, así como también habría de servir al país en calidad de profesor de dibujo del Instituto Nacional. El artista llega al país hacia 1819, y rompería con la tradición colonial ya que sus obras más destacadas serían las de tipo marítimas o históricas.

Lo anteriormente descrito con relación al ámbito político social, afectaría en gran medida a que la confluencia del arte quiteño se mantuviera casi inalterada desde el periodo de la colonia hasta la entrada de la República, ello correspondería a que en Chile no existiría una producción propia, por lo que seguirían siendo dependientes de la importación artística por parte de centros como los de Lima, Cuzco, Potosí o Quito. Ello sumado a que los partidos políticos de la República tenían un fuerte corte conservador, por ende, el gusto estético que la época siguió correspondiendo al religioso. Este tipo de obras, que eran valoradas en nuestro país, seguían modelos simbólicos e iconográficos que correspondían a la Iglesia Católica, los cuales eran usados, al igual que en Quito, para mantener el rol didáctico de la fe. .

“El tradicionalismo característico de la sociedad nacional, respaldada por las constituciones moralistas de 1823 y la de 1833 y por el profundo catolicismo de la elite, se oponía a las innovaciones de todo tipo que vinieran a desbaratar el orden alcanzado. De allí que las obras quiteñas

podieran perdurar en la estética nacional, hasta que los cambios de la mentalidad de una nueva generación hicieran perder el valor de todo lo anterior, incluyendo las artes y la política” (Del Valle; Cortés, 1999, 45)

Dicha cita resume lo que con anterioridad hemos mencionado, las élites tradicionales de nuestro país impusieron un estilo artístico marcado por lo clásico, esto es, de influencia europea, adquiriendo en su mayoría productos (objetos litúrgicos, muebles, cuadros, retratos, etc.) de la Escuela Quiteña. Gloria Cortés señala, en esta misma dirección, que a pesar de que el periodo borbónico en nuestro país no significó un cambio en el gusto estético, todo lo contrario, la Escuela Quiteña cobraba cada día más adeptos, abasteciendo para entonces hogares, conventos, capillas, y otros centros de aspecto litúrgico.

Debemos destacar que las obras quiteñas podrían haber perdurado en nuestro país, ya que eran “bien consideradas” dentro de la élite nacional y se ceñían a un gusto conservador, sin embargo, las nuevas generaciones con otras mentalidades y nuevas percepciones sobre el arte de nuestro país, harían que se perdiera dicho valor que antes era admirado. Pedro Lira menciona con respecto al arte quiteño, que éste es el culpable de nuestra falta de gusto estético debido a que “La constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros; la vista cotidiana de ellos debería acabar por hacernos perder todo sentimiento e ideas artísticas, acostumbrando el ojo a mirar toda clase de defectos i ninguna belleza” (Lira, 1866, 277) Analizando esta cita, podemos evidenciar cómo los ilustrados pensaban para entonces sobre el arte quiteño, culpándolo de mal acostumbrar al ojo a observar un mal arte, a alejarnos de la belleza y establecer un gusto estético pobre.

Surge entonces en Chile a principios del siglo XIX una confrontación entre quienes si buscan salvaguardar nuestro pasado histórico artístico colonial, y quienes lo niegan, “Durante el siglo XIX predominó en la historiografía chilena un juicio que condenaba en duros términos el valor y el interés de la cultura colonial. Bajo la ideología del progreso y los enunciados de la Ilustración, el antiguo orden virreinal fue calificado como un

periodo donde primó la ignorancia y la falta de libertad” (Acuña, 2013, 7) El hecho de superar el periodo de la colonia, trajo consigo en Chile el desprecio por lo que entonces se produjo, incluido el arte.

Para ello podemos tomar como ejemplo el Movimiento de 1842, liderado por Andrés Bello, Ignacio Domeyko, Claudio Gay, Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento quienes incentivaron y promovieron las ideas ilustradas en Chile, junto con ello propagaron el estilo renacentista europeo, promoviendo aún más el detrimento de las artes coloniales. A esto se sumaría un año más tarde la llegada de Raymond Quinsac Monvoisin, quien reformaría la plástica nacional y estimularía la creación de una escuela de Bellas Artes.

Otro punto a considerar con respecto a la mirada que la misma sociedad tenía para con el arte quiteño y por ende colonial, es la exposición que Benjamín Vicuña Mackenna realiza en 1873 denominada “Exposición sobre el coloniaje” donde se proponía una retrospectiva histórica, desde la época de la conquista en 1541 hasta el primer año de la administración del General Bulnes en 1849. La muestra comprendía un sinnúmero de ámbitos, entre los cuales encontramos retratos históricos y cuadros de familia, muebles, carruajes, trajes, tapicería, objetos de culto, objetos de ornamento civil, útiles de casa, joyas, placas, decoraciones personales, colecciones de numismática, objetos de industria indígena, armas y manuscritos entre otros. El mismo Vicuña Mackenna señala: “Agrupar esos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje con sus propios ropajes, i prestarle, mediante la investigación i el método una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, he aquí la mira filosófica de este propósito (...)” (Vicuña Mackenna, 1873, 37)

Destacamos que no es la primera vez en la cual se contempla el periodo colonial dentro de la historiografía artística chilena, a pesar de que en esta exposición el rol es conciliador, años antes, hacia 1849, año de la creación de la Academia de Bellas Artes,

Miguel Luis Amunátegui escribiría “Apuntes de lo que han sido las Bellas Artes en Chile”, pero a diferencia de Vicuña Mackenna, quien busca mediante la exposición, educar y rememorar un aspecto de la historia de nuestro país, que al parecer para entonces estaba olvidada, Amunátegui concordaría con la opinión popular que se tenía en dicha época, y la misma que se habría generado años más tarde a raíz de la exposición.

“los quiteños no saben combinar la luz i la sombra i por eso no producen ningún efecto. Los individuos que colocan en sus lienzos parece que estuvieran tendidos i no de pie; aquel que el pintor ha querido presentar a lo lejos, en el fondo, el espectador lo percibe como quien dice codeándose con el que ocupa el primer término; en una palabra, no tienen perspectiva. (...) Pues bien, esta escuela cuyos discípulos ignoran el dibujo, el empleo de la luz i de la sombra i los medios de adoptar bien el colorido, ha invadido la América con sus innumerables producciones i estendido el mal gusto, limitando el pedido de obras estimables que antes se hacía a Europa” (Amunátegui, 1849, 44-45).

En esta cita se demuestra claramente cuál era la opinión que se tenía sobre la Escuela Quiteña, aduciendo a que sus artistas no tenían conocimientos sobre el dibujo, el empleo de la luz, de las sombras y tampoco poseían un gusto estético educado. Tomás Lago, casi cien años más tarde continuaría con dicha opinión, argumentando que a pesar de la fecundidad de la pintura quiteña, sus obras carecían de dibujo, perspectiva y el colorido sería pobre en extremo, “renegaban en todo aquello que constituía la fórmula mágica con que el europeo creaba su arte y cuyo secreto era privativo de su alma” (Lago, 1930, 12) A pesar de tener una fuerte influencia europea, no dejaba de verse en ellos su carácter primario en cuanto a técnicas y gusto.

Al cabo del tiempo, y sumadas estas críticas provenientes del sector culto de la población, se transmitirían hasta formar una opinión oficial sobre el arte producido en la época colonial, solo teniendo para ellos un valor testimonial pero en desuso. Dicha

opinión oficial tendría cabida desde el gobierno hasta el público asistente a las exposiciones, como veremos más adelante con la instauración de la Academia de Bellas Artes y la enseñanza de un arte a partir de la adoración del estilo Neoclásico. Es entonces cuando el arte colonial pasó a ser un estilo que vendría a representar un sistema autoritario y católico, vinculado a la época colonial y a la corona española. Dicho arte por otro lado, tenía una fuerte vinculación con la temática religiosa, y se prestaba para servir a la Iglesia, lo que no encajaba con los preceptos y las búsquedas que para entonces se le atribuían al arte.

Lo antes expresado, en conjunto con lo dicho por Amunátegui, se puede entender dentro de la búsqueda por reestructurar un país, por alejarse del pasado español, sus órdenes represivas y su dominio visual religioso, dando paso al rechazo de la tradición artística hispana y americana, la falta de interés por el arte quiteño y el creciente apego a los nuevos movimientos y estilos europeos que comienzan a llegar al país, y que los mismos artistas traen producto de sus viajes al antiguo continente.

3.3 Artistas Quiteños y sus talleres en Chile.

Desde el siglo XVIII en Chile se vivía la comercialización de obras procedentes de Quito, las escuelas de dicho virreinato habían alcanzado gran fama a nivel internacional, por ende, no era raro que se encontraran productos quiteños en casas o iglesias chilenas.

Ya fueran esculturas, estatuillas, cuadros u otros objetos, en dichos años las obras de arte entraban por Valparaíso, puerto que para entonces comenzaba a competir con el del Callao. Desde el siglo XVIII a Chile comenzarán a llegar obras de pintores y escultores ecuatorianos, en algunos casos obras traídas por los mismo artistas, o a través de los vendedores viajeros o representantes oficiales (intermediarios), quienes comercializaban las obras de arte como pinturas, retratos, escultura, objetos decorativos, elementos religiosos, etc. Otra opción que se sostenía

pero más limitada era que el interesado tratase directamente con el artista para el encargo de obras específicas.

Ya a partir del siglo XIX, el carácter itinerante del artista quiteño, como Kennedy menciona, comienza a ser cada vez más común debido a los problemas socio políticos que en su lugar de origen se vivían, y que motivaban, como ya dijimos, a trasladarse hacia otros puntos de América para comercializar su arte e instalarse. Es entonces (hacia el año 1840) cuando el comercio en Quito decae, por lo que los artistas deben hacer frente a la difícil situación emigrando a otros puntos.

“El carácter de itinerancia del artista americano que tiene lugar durante las primeras décadas del siglo XIX se plantea de modo distinto y tiene que ver, por un lado, con la recomposición misma de la práctica de la pintura durante estos años y su derivación hacia el retrato como género principal, cosa que exige la presencia del pintor en el lugar del retratado, y, por otra, una capacidad productiva en su lugar de origen que excede ampliamente las posibilidades del mercado local” (Kennedy, 2002, 200)

Dentro de los casos de emigración nos podremos encontrar que entre los años 1830 y 1840 destacarían dos familias quiteñas, los Palacios (Antonio, Manuel y Pedro) y los Sevilla (José y Rafael), logrando establecerse en Santiago y luego ampliándose hacia Concepción y Valparaíso. Tanto los Palacios como los Sevilla, llegarían a Chile hacia 1826, en el primer caso, y trece años más tarde los segundos. Antonio y su hijo Manuel Palacios Daiqui de tan solo 17 años, y José y su hijo Rafael Sevilla, probablemente entrarían por el puerto de Valparaíso para luego buscar recrear el taller familiar masculino, propio de la escuela quiteña, en Santiago de Chile.

Con respecto a una segunda oleada de quiteños en el país, sería a causa de Ernest Charton artista parisino que habría estudiado en la Academia de Bellas Artes de dicha ciudad, y que se habría mudado hacia 1843 a nuestro país, llegando en primera instancia a la ciudad portuaria de Valparaíso. Posterior a vivir tanto en Valparaíso como en Santiago, y de haber puesto un taller cercano al de Monvoisin en el centro de la

capital chilena, partiría a Ecuador hacia 1862, estableciéndose en Quito como profesor de dibujo y pintura en la universidad de dicha ciudad, en conjunto con dirigir el Liceo de Pintura Miguel de Santiago, lo que formaría un gran vínculo con los pintores quiteños del siglo XIX. Charton Irecomendaría a sus estudiantes que abandonen Quito, esto por la decadencia que ya hemos explicado con anterioridad, porque sería de gran ayuda para su formación artística, ya que podrían estudiar en la Academia de Bellas Artes de Santiago, imbuyéndose en un estudio más europeizante debido a la calidad y procedencia de los profesores que allí impartían dibujo y pintura.

Charton tenía claro el valor artístico – histórico que el arte quiteño tenía tanto en nuestro país como en América, consideración que no tenía el mismo valor para el director de la Academia de Bellas Artes, quien impulsaría el academicismo europeo.

3.4 Fundación de la Academia de Bellas Artes, el establecimiento de un arte inmutable.

Durante todo el periodo de conquista y época colonial, en nuestro país no proliferó el arte como en otros sectores de América, la lejanía, la falta de medios y las difíciles condiciones terrestres hacían que el poco arte que arribaba fuera solo para iglesias o para las personas de los altos mandos del gobierno. Ricardo Richon Brunet, señala en el Catálogo Oficial Ilustrado de 1910, que, pasado el periodo colonial, e instaurado el progreso de la civilización y el constante refinamiento de las clases sociales más altas, la problemática por la subsistencia, ligado esto a las guerras territoriales y la desconexión con el resto del continente, desfavorecieron a Chile en su crecimiento intelectual y artístico. Si bien a nuestro país podían llegar libros y material de dicho estilo, las obras de arte escaseaban, situación que mejoraría en gran medida con la llegada de buques y el fortalecimiento de los puertos, como el de Valparaíso.

“Durante la primera mitad del siglo XIX las manifestaciones artísticas habían sido escasas en Chile y de una tónica variable en cuanto al estilo y tema, pues, junto a la copiosa obra retratística de Gil de Castro, ligada aun a los esquemas coloniales, brotan las sueltas escenas populares de Rugendas y los refinados y aristocráticos retratos de Monvoisin. Estas manifestaciones muestran la transición entre el arte colonial y el primer romanticismo republicano de ancestro europeo” (Cruz, 1987, 169)

Chile, para entonces vive la necesaria transición del estilo colonial al romanticismo y al neoclasicismo, el cual posteriormente será impulsado por el primer director de la Academia de Bellas Artes, Alejandro Cicarelli; sin embargo, anterior a ello, hay un hecho que potencia y evidencia las necesidades artísticas, la famosa exposición de Monvoisin en 1843, la cual condujo a la creación por parte del artista de una academia privada ajena del Estado⁴⁰.

El cambio estilístico y temático que se comenzará a dar en el país no será impulsado primeramente por los artistas nacionales, sino que gracias a una oleada de artistas extranjeros que llegarán con renovados aires que despertarían artísticamente el ambiente nacional. Dicha “generación” estará conformada por Charles Wood, Mauricio Rugendas, Raymond Monvoisin y Ernest Charton, quienes a pesar de poseer estilos distintos, tendrán la función de renovar e implantar nuevas miradas para con el quehacer artístico.

El 4 de Enero de 1849 se crearía el decreto impulsado por el Presidente Manuel Bulnes y el Ministro Salvador Sanfuentes, quienes ordenaban la creación de un espacio dedicado a la enseñanza de las bellas artes en Chile, ya para el año siguiente (1850) se inauguraría la Academia de Pintura, y durante el mismo periodo se abriría la clase de arquitectura a cargo de Brunet de Baines, y hacia 1854 se agregará la cátedra de ornamentación y escultura dirigida por Augusto Francois.

⁴⁰ Es importante destacar el hecho de que el Estado quería que Monvoisin fuera el primer director de la Academia de Bellas Artes, pero por falta de recursos económicos esto no pudo llevarse a cabo.

Gracias a las políticas educativas del presidente Manuel Bulnes quien buscaría fomentar las Bellas Artes en nuestra nación, se crearía posterior a la guerra contra la Confederación Peruano – Boliviana, la Escuela de Artes y Oficios, y posteriormente la Academia de Pintura. Junto con lo antes mencionado, Bulnes incentivaría la creación de distintos establecimiento educacionales, entre ellos se destacaría la Universidad de Chile; propuestas, como podemos ver que estarían dentro de la mentalidad ilustrada que envolvía la época donde la enseñanza de la ciencia y la cultura por parte del Estado sería de vital importancia.

A pesar de que en 1850 se crearía la Academia, hecho inédito en Chile y que marcaría un antes y un después dentro de las prácticas educativas hacia el arte y el quehacer de los artistas, y como mencionaba hacia 1910 Richon Brunet, varios años pasarían antes de que la enseñanza otorgada por la Escuela de Bellas Artes pudiera dar los frutos que buscaba.

Antes de pasar a analizar la conformación de la Academia de Bellas Artes en Santiago de Chile, debemos entender el concepto de academia y de dónde se pretendía copiar el modelo.

La Academia surge en el siglo XVII en Francia, bajo el mandato del rey Felipe XVI, quien por decreto real en 1648 crea la Academia de Pintura y Escultura, la cual tendría la función de enseñar a los estudiantes materias de las Bellas Artes para luego surtir al monarca de pinturas, esculturas, ornamentación, etc. Al mismo tiempo parte de la estrategia política que se tenía era la de crear una imagen poderosa del rey, esto a modo de propaganda. Dentro de los principios básicos que se sostenían en la enseñanza de la academia francesa estaban el predominio del dibujo sobre el color, la razón sobre el sentimiento, la temática historicista y la teoría sobre la técnica, reglamentos que luego serían instaurados en nuestra academia con Alejandro Ciccarelli.

Para el caso de Chile y la instauración de la Academia de Bellas Artes, el gobierno contrata al pintor italiano Alejandro Ciccarelli quien fuera un destacado artista

formado en el Instituto de Bellas Artes de Nápoles y en la Academia de Bellas Artes de Roma. El pintor se encontraba trabajando hacia 1849 para el Emperador de Brasil, ejerciendo como pintor de cámara y maestro personal de pintura de la emperatriz, es para entonces cuando desde Chile, se le ofrecen el cargo de director de la incipiente Academia de Pintura y Escultura en Santiago.

La Academia, en Chile, entonces buscaba formar al artista base de una norma y de una apreciación estética determinada, teniendo en cuenta que “la creación de la Academia de Pintura no estuvo sometida a una revisión crítica en sus fundamentos teóricos, ni en sus actividades prácticas. Se partió de la idea de que existía “un arte” casi inmutable en su evolución y aceptado por la inercia de un contemplador pasivo: importaba lo placentero y su facilidad de aprehensión” (Galaz e Ivelic, 1981, 75)⁴¹, dicha institución cumplía el rol de educar a los jóvenes en torno a las bellas artes para generar cultura y un tipo determinado de imaginario, ya que, recordemos que en un principio las clases que se impartían eran de carácter historicista, tomando temáticas clásicas tanto del mundo europeo como de la república y de sus próceres, esto sobre la base a la función del servicio del artista al Estado. Lo anterior era enfatizado debido a que Alejandro Cicarelli tenía una fuerte formación vinculada a la academia italiana, haciendo primar el tema mitológico e histórico, a pesar que igualmente trabajaba las temáticas del paisaje y de escenas religiosas.

Todo lo anterior queda claro en el discurso de Cicarelli, donde podremos ver las fundamentaciones estético-ideológicas de raigambre clásica, como señala Zamorano,

⁴¹ Complementando lo dicho por Galaz e Ivelic, podemos agregar lo que en una mirada más contemporánea ha dicho Ticio Escobar con respecto a lo mismo: “(...) el modelo universal de arte (aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente muy breve (siglos XVI al XX). A partir de entonces, lo que se considera realmente arte es el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de ese arte, tales como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamental, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción.” (Escobar, 2008, 29) Es por ello que, aplicado a la época, podemos entender que la búsqueda por un gusto estético determinado tuviera como resultado la veneración hacia los estilos procedentes de Europa, y la negativa hacia el arte producido en el continente, como una forma de negar el pasado colonial y menos civilizado, y poner énfasis en la nueva sociedad ilustrada.

dejando claro cuáles serían los cimientos de la institucionalización del arte en nuestro país.

“Antes de terminar, deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena para observarle, que la patria le abre una nueva carrera; que le asegura una nueva posición social. La carrera es vasta, i aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella. Si los hijos de la patria derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia i su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de estos valientes” (Cicarelli, 1849, 116)

Bajo esta cita, importantísima para comprender el enfoque de la academia, podemos entender cuál era la visión de institucionalización y academicismo que Cicarelli y el Estado querían instaurar. Como hemos mencionado con anterioridad, gracias a los preceptos del Neoclásico, el director buscaba implantar los principios del predominio del dibujo por sobre el colorido, al mismo tiempo que se rescataban las artes clásicas como las de Roma y Grecia.

Así mismo las ideas que Cicarelli tenía sobre el arte versaban en la importancia ideológica de la Academia pensada desde y para el Estado, bajo el precepto modernizador de las artes como un ente fundamental para la civilización, a la par de las carreras militares, y con igual virtud y patriotismo, ya que por medio de las artes se mantendría el legado histórico, ilustrando las hazañas de los guerreros.

Lo que antes mencionábamos con respecto a Manuel Bulnes y su ideal educacional con respecto a las ideas ilustradas, se vería clarificado en lo que Acuña menciona “Esta ideología del progreso, persistió y se profundizó con la instalación de las primeras instituciones republicanas que, bajo el impulso ilustrado, condenaban al antiguo orden virreinal calificándolo como un periodo oscuro donde primó la barbarie y la falta de libertad” (Acuña, 2013, 13), sin lugar a dudas dentro del siglo XIX, se instalará en Chile una visión hacia el arte colonial y la escuela quiteña que le quitará

valor a casi tres siglos de tradición. Para entonces y sumado a lo que renombrados personajes de la época como Amunátegui, en 1849 y Lira, en 1866, habrían de establecer, a saber, un juicio crítico hacia dichas artes, juicio que será difícil de revalorar en la sociedad, ya que quedará marcado como una estética con escasa originalidad, sin madurez alguna y una copia mal ejecutada de los preceptos ejercidos por el Barroco español.

“De esta forma, se desvaloriza, destruye y omite el pasado hispano y muchas de las imágenes y ritos asociados a este tipo de religiosidad comienzan a ser combatidas tanto por los sectores laicos ilustrados como por la propia iglesia, quienes no solo le niegan la condición de piezas con algún valor estético a las producciones materiales de la devoción hispana, sino que además las juzgan como formas de expresión popular totalmente ajenas al proceso civilizatorio que se quiere adaptar en esta naciente realidad nacional.” (Báez, 2014,41) Esta cita es relevante para comprender cómo una parte importante de la sociedad intelectual chilena del siglo XIX visualiza las obras de arte religiosas, destruyéndolas e instaurando en la población una idea errada, sobre su poca condición estética e histórica. Es por ello, que debemos destacar el valor que supone que la orden dominica elabore una serie con una estética colonial quiteña para dichos años, poniendo en valor un arte que para entonces carecía de apreciación alguna.

Capítulo IV: Anacronismos quiteños en Chile, la realización de la serie del Santoral Dominicano hacia 1837 - 1841.

4.1 Recoleta Dominica, desde sus orígenes hasta hoy.

La orden dominica desde su llegada a América en el periodo de la conquista en el siglo XVI, vio la necesidad de establecerse en los diferentes países que conformaban este continente, Chile no sería la excepción, donde se instalarían en Santiago de Chile conformando su diócesis en un principio cercana a la Plaza de Armas y posteriormente en el barrio popular de Recoleta, denominándola “Recoleta del Belén”, o como será más adelante conocida, “Recoleta Dominica”.

Para entender un poco mejor la orden, debemos considerar que ésta nace como tal en Toulouse, Francia, durante la cruzada Albigense (1209-1244), fundada por Domingo de Guzmán y posteriormente confirmada por Honorio III hacia 1216. Casi trescientos años pasarían hasta que en 1552 se tendrían los primeros registros de los padres dominicos en nuestro país, donde para entonces su misión principal sería la de instruir el evangelio y proteger a los pueblos aborígenes, labor que compartirían con otras órdenes como fuera la jesuita.

Cinco años después de haber llegado a Chile, se establecerían en el Convento de la actual calle Santo Domingo en el centro de la capital, y ya en 1558 Rodrigo de Quiroga y su mujer Inés de Suárez habrían de hacer una importante donación a la orden religiosa, una hacienda ubicada en el sector de la Chimba, desde la actual calle Dominica hasta los faldeos del Cerro San Cristóbal. Según los propios datos entregados por el actual Museo de la Recoleta Dominica, fue en 1753 cuando fundan en dicha hacienda la *Recoleta* que vendría a designar el lugar en el cual se acogería la vida tanto espiritual como física de los miembros.

La iglesia que hoy en día podemos encontrar en la zona fue reconstruida hacia 1882, reemplazando la antigua construcción colonial de adobe, y erigiendo una de

estilo europeo, la que habría sido encargada al arquitecto italiano Eusebio Chelli, quien buscaría inspiración en la basílica romana de San Pablo. Debido a su calidad arquitectónica y su importancia a nivel país es que en 1974 se declara Monumento Nacional, tanto la misma Iglesia como el claustro que se encuentra en su lateral.

Desde 1998 a la actualidad el convento firma un comodato con la Provincia San Lorenzo Mártir de la Orden de Predicadores de Chile, y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, definiéndose para entonces como un Centro Patrimonial inaugurado en 2005 con la finalidad, como mencionan dentro de la misión del museo, de convertir al antiguo convento en un centro de carácter patrimonial, que mediante sus debidas restauraciones y habilitaciones del conjunto arquitectónico presenten una significación a nivel nacional. La importancia de la rehabilitación del ahora ex convento para con la comunidad es la de crear espacios de carácter cultural y que brinden y eduquen sobre el patrimonio y su importancia.

4.2 Encargo y gestación de la serie del Santoral Dominicó.

Hacia el año 1837 asumiría el cargo de Vicario General de la orden dominica Fr. Francisco Álvarez, proveniente de Mendoza, Argentina, quien buscaría adornar y decorar la Iglesia y los claustros de la Recoleta del Belén con una serie de obras que recordasen la vida de Santo Domingo (obras que hoy en día se encuentran en la Iglesia de Santo Domingo), las Postrimetrías, muerte, juicio y gloria del mismo Santo (hoy ubicadas en el convento de San Vicente Ferrer) y en este mismo sentido, una serie que retratará a los santos, santas, beatos y beatas de la orden (los cuales hoy revisten los muros del presbiterio de la Iglesia de la Recoleta Dominica). También se debe destacar que la capilla del palacio de *La Moneda* cuenta con cuatro obras de esta misma serie.

Debemos precisar, en este mismo sentido, que a lo largo de toda la tesis hemos expuesto que las obras fueron realizadas entre 1837 y 1841, basándonos en

documentos tales como; “La serie del Santoral Dominicano: El Manierismo Post Colonial en la pintura religiosa en Chile, siglo XIX” realizada por Gloria Cortés y Francisca del Valle, el artículo “Las últimas series de pintura colonial en Chile” de Luis Mebold, y la ficha elaborada por el Centro de Bienes Patrimoniales de la Recoleta Dominica. La mayoría de estos documentos señalan como punto de partida el contrato celebrado entre el prior de la orden Francisco Álvarez y el comerciante Antonio Palacios, pero no hay una fecha exacta que determine cuándo fueron elaboradas las obras. Podemos determinar lo anterior debido a que se conoce un retrato elaborado por Manuel Palacios en 1838 del presidente de Chile Joaquín Prieto Vial, que según Marcela Covarrubias Peña habría sido realizado en nuestro país, por lo que reduce las posibilidades de que en dicho año el artista estuviera en Quito junto a los hermanos Cabrera ejecutando la serie. Por otro lado, se conoce que las obras habrían ido llegando de a poco, como por ejemplo el cuadro de la Virgen del Rosario, llegaría el 4 de agosto de 1839, pero sin embargo, según Mebold, los artistas continuarán trabajando hasta 1841 para completar la serie⁴².

⁴² Realizamos este inciso debido a que, en la cartela de la obra de la Virgen del Rosario, aparecen mencionadas las fechas del contrato en 1837 y de la conducción de las obras entre 1839 y 1841, junto con el conocimiento que poseemos de que Manuel Palacios habría estado para 1838 en Santiago de Chile. Por lo que las fechas de elaboración de las obras oscilarán entre finales de año de 1837 y mediados del 41.

*Nuestra Señora del Rosario, Madre, Patrona y protectora del orden de los predicadores.
Realizada por el artista quiteño Manuel Palacios (1837 - 1841), Quito, Ecuador.*⁴³



Detalle de la Obra, extraído del texto “Chile Mestizo”.



⁴³ A lo largo de toda la serie y de los documentos registrados, se encuentra una confusión sobre quién fue el pintor a cargo de las obras, en muchas se señala que Antonio Palacios sería quien las ejecutaría, pero según nuestra investigación, éste solo sería un comerciante de arte, no así su hijo Manuel Palacios, quien habría participado a la par con los hermanos Cabrera. En suma con ello, se conoce un retrato atribuido al artista el cual es casi idéntico al presentado en la obra de “Nuestra señora del Rosario” es por ello, que se ha determinado que sería Manuel y no Antonio quien habría elaborado las obras.

En la imagen aquí presente, podemos analizar la posición general de los actores, como figura principal tenemos a la patrona de la orden de los predicadores, la Virgen del Rosario, quien se presenta entronizada en el centro de la obra, sosteniendo como es de costumbre al niño Jesús en sus brazos, quien a su vez tendría entre sus manos el rosario característico de la orden “a los flancos, y convergiendo hacia estos dos personajes, núcleo de la obra, se desplaza una vasta teoría de santos y santas dominicos mezclados con papas, obispos, frailes y monjas de la orden de los Predicadores” (Mebold, 1982, 123) En suma, con lo dicho con Mebold, podemos agregar que esta obra será de carácter fundamental para comprender la serie, esto debido a que en ella podemos denotar la búsqueda que tendría la orden para restablecer la fe de la población, y enseñar mediante la imagen los valores y preceptos de su congregación.

Con esta obra, (que nos recuerda a las representaciones clásicas del arte bizantino y medieval, las cuales posicionaban a la Virgen en el centro y a los santos en forma de espejo a los lados), comenzaría la serie, y en ésta se evidenciarían los personajes principales que destacaban en la época, tales como el presidente Joaquín Prieto y el padre Francisco Álvarez, y personajes importantes para la orden como serían Santo Domingo, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, Santa Catalina de Siena, Santa Catalina de Raconixio, Santa Rosa de Lima, Beata Margarita de Castelo, Santa Catalina de Alejandría y Santa Juana de Portugal.

Desde una lectura semiótica, podemos encontrar que el cuadro se divide en cuatro partes, en primer lugar el cielo y la tierra, en el cielo se presentaría la Virgen del Rosario, junto a los ángeles o querubines y al presidente Prieto. En este sentido, quien cobra el mayor protagonismo es la Virgen, quien en su trono en altura, bendice y honra a los santos y santas por sus buenas acciones; potenciando aquello, podemos encontrar doce estrellas, refiriendo a los doce apóstoles, sumado a un ángel que sostiene una cinta que dice “Reina del Rosario ruega por los pecadores”. En la tierra, por otro lado, tenemos a los santos de la orden, los cuales a pesar de haber llevado

una vida acorde a los cánones religiosos no son entes celestiales, sino terrenales a pesar de su santidad.

La Virgen del Rosario, como podemos observar, posee un vestido de color rojo y un manto celeste azulado, estos colores vendrían a corresponder con la representación clásica de la virgen que se tendría desde el periodo medieval, donde podremos encontrar estatuas de madera que presentan el mismo colorido que la obra aquí presente. Dentro de la iconografía clásica cristiana, el rojo es asociado a la sangre derramada por Cristo y la pasión del mismo, por otro lado tenemos al azul, color que en este caso se evidencia en el manto que la protege, este color vendría a determinar desde el periodo bizantino a Dios y las personas ligadas a la santidad. En suma con lo anterior, debemos aclarar que también se le suele representar con un vestido blanco, símbolo de pureza, y un manto azul, así como la imagen que ya hemos expuesto en el capítulo segundo.

El retrato de Joaquín Prieto, quien se presenta a la derecha de la Virgen, posee un ángel con trompeta que indica: *El EXMO S. D. JOAQUÍN PRIETO*, si bien podríamos pensar que se lo está idolatrando o poniendo al mismo nivel que la Virgen, no sería a tal extremo, pero sí se le intentaría colocar como un héroe, esto debido al contexto social y político que se vivía en la época, donde la orden buscaría honrar la lucha conservadora dada por el mismo, recordándolo y poniéndolo entre sus pensamientos, por ello no se lo identificaría como un personaje más dentro de los sujetos de la orden en el plano de lo terrenal, sino que se establecería en un medallón en el cielo.

Por otro lado, la parte derecha e izquierda no representaría, como tradicionalmente ocurre, el bien (diestra) y el mal (siniestra), sino que todos los actores corresponderían al campo santo de la orden. Dentro de los símbolos y signos que podemos identificar, llama la atención el perro que se hace visible en la parte inferior central, éste tendría relación directa con Santo Domingo, ya que cuenta su historia que “Juana de Aza, contempló en su seno como un cachorro con una lumbrera encendida

que inflamaba el mundo, señal profética del destino futuro de su hijo” (Mebold, 1982, 128), por lo que en este cuadro tendríamos una serie de símbolos que nos relacionarían con la vida y obra de los santos de la orden, y del buen camino que los espectadores deberían seguir.

Desde el punto de vista axiológico, podemos entender que habría una clara relación entre espectador y la orden, ya que por un lado, el espectador querría ver a los santos representados en una imagen, y la orden tendría el deber de mostrar el camino de la verdad y el camino del bien a través de la didáctica del arte, logrando en este mismo modo, hacer tangencial y háptico (obras de arte), lo no tangencial (el mensaje de Dios).

En esta misma línea, un par de preguntas nos vienen a la mente al ver esta obra, ¿por qué la orden pide a los artistas incorporar al presidente Joaquín Prieto? y, ¿bajo qué obra se basan para realizarla? Para la orden es fundamental incluir dentro de la serie del Santoral Dominicano al presidente que para entonces gobernaba en Chile. Joaquín Prieto Vial, quien estuvo en el gobierno entre los años 1831-1841; se consideró por ser un presidente de corte conservador, siendo esto evidenciado en 1829 cuando encabezó la insurrección conservadora, la cual tenía como finalidad acabar con el periodo liberal. En la época había una férrea disputa entre el partido conservador o pelucones, y los liberales o pipiolos; los primeros poseían una política más autoritaria y ligada a la Iglesia Católica, al contrario de los liberales, quienes habrían adoptado las ideas de la Ilustración.

Es debido a esto es que generó una guerra entre ambos partidos, con el fin de obtener el poder por parte de los conservadores y poner fin al periodo liberal, la cual finalizó en la batalla de Licanray, teniendo como consecuencia que Joaquín Prieto asumiera como presidente de Chile, como el mismo Vicuña Mackenna narra, “el 18 de septiembre de 1831 eran investidos con el supremo poder el General don Joaquín Prieto y el ciudadano don Diego Portales, como presidente de la República el primero y como vicepresidente el segundo. Se abriría esa era de treinta años que se ha llamado

el reino del partido pelucón” (Vicuña Mackenna; Orrego Vicuña, 1936, 19) ideales que incluso habrían de ser plasmados en la Constitución de 1833.

Teniendo lo anteriormente descrito como antecedente, podemos entender que la Orden Dominica sentía gran cariño y aprecio hacia el presidente Prieto, “(...)la presencia de Prieto en este cuadro de carácter eminentemente religioso, es la razón de su inclusión en él de manera tan destacada: podría ser un punto de referencia histórico-cronológico, o una muestra de simpatía al Estado que surgió de la Independencia, por cuanto la Comunidad de la Recoleta le distinguió desde el primer instante por su adhesión a la causa de la emancipación. (...). No puede descartarse tampoco que el retrato signifique un gesto deferente al que protegió los conventos regulares e impidió la confiscación de sus bienes, situación que llegó a su punto crítico en 1824” (Mebold, 1982, 128) .Por otro lado, como explica Mebold, habría defendido los intereses de la Orden y de la Iglesia frente a los ideales del partido liberal, lo cual podría haber significado grandes pérdidas para la orden dominica en todos sus aspectos. En esta misma línea, Diego Barros Arana menciona en su texto “Historia Jeneral de Chile” que en el gobierno de Prieto, se generó una ley que entregaba a los regulares sus propiedades, a excepción de aquellas expropiadas por el poder legislativo, lo que sin lugar a dudas provocó una férrea adhesión por parte de los conventos e instituciones a las cuales se les devolvían sus bienes enajenados.

De esta forma nos podemos explicar el porqué la orden decide poner al presidente Prieto, y de un modo u otro, por qué habrían de colocarlo en el cielo, casi como una divinidad. El vínculo entre Iglesia y Estado estaba fuertemente ligado para entonces, la orden dominica le debía una gran gratitud al partido conservador por mantener y reestructurar el orden perdido bajo el gobierno liberal, que incluso habría de expropiar y confiscar muchos de sus bienes. El reestructurar un orden perdido, le daría esa característica de héroe o salvador que claramente podemos ver reflejada en la obra.

En segundo lugar, hemos planteado la interrogante respecto a dónde sacan los artistas quiteños una referencia para pintar el retrato de Joaquín Prieto, la clave surgiría en el año 1979, donde aparece en una tienda de antigüedades un retrato del presidente, que pasaremos a mostrar a continuación:



Retrato del Presidente Joaquín Prieto Vial, atribuido a Manuel Palacios, 1838.



Retrato del Presidente Prieto en la obra de Nuestra Señora del Rosario.

Si observamos bien, ambas obras tienen un gran parecido, desde su atuendo hasta sus características fisiológicas, sumado a que ambos cuadros son atribuidas a Manuel Palacios, por lo que poseen una relación directa. Se podría determinar que la obra habría sido elaborada en Chile hacia 1838 por el artista quiteño Manuel Palacios⁴⁴, quien para entonces, también habría estado realizando la serie del Santoral Dominicano en Quito, Ecuador.

Otro punto importante que se encuentra dentro de esta obra es una inscripción correspondiente a la cartela sostenida por un ángel en la parte inferior derecha, la que nos evidenciaría quienes mandarían a realizarla y quienes serían los encargados, como podemos ver en la siguiente cita:

⁴⁴ En la tesis de Cortés y Del Valle se menciona que el autor es anónimo, por lo que no podrían haber hecho la analogía que el gran parecido habría de corresponderse debido a que fuera pintado por el mismo artista.

“EL MUI R. P. FR. FCO. ALVAREZ BERNAL, de Mendoza, actual Prior de este conv.to de observan, tes del Ord.e Predicadores, titulado n.señora de Belén; fue electo y confirmado por su Santidad, el año de 1837, en el que mandó pintar este lienzo con 100 más, en Quito, capital del Ecuador, con Antonio Palacios; los que fueron conducidos en los años de 1839 y 41 C4N B1r31s 2f3j31s d2 2sc51t5r1, para adorno de dicho C4mb2to (en los años de 1839 y 1841 con barías efijes de escultura, para adorno de dicho convento)” (Mebold, 1982, 124-125)⁴⁵

Bajo esta cita fundamental para nuestra tesina, podemos ver que quien mandaría a realizar las obras a Quito bajo la administración de Antonio Palacios sería Fray Francisco Álvarez, quien, a su vez, relataría en sus archivos personales y del convento todo el proceso de compra y adquisición de las obras.

Podemos atestiguar que la aspiración del fray para con el encargo era grande, ya que en un principio pensaría en mandarlas a elaborar a Europa, sueño que nunca podría cumplirse debido al alto costo y a las complicaciones que esto generaba, así mismo escribiría en sus apuntes: “no hay duda que encargada a Europa, habría venido una obra bastante perfecta; pero esto, a más de los grandes gastos que no podía hacer el convento, ofrecía también dificultades, que parece tocaban en lo imposible; por eso, se mandó a hacer a Quito, dando una instrucción muy circunstanciada sobre los pasos que debía contener cada lienzo.” (Ramírez, 1984, 2)⁴⁶ Es debido a esto que se busca un camino más económico, pero igualmente satisfactorio como lo era el arte quiteño, registrándose ese mismo año las bonificaciones a Antonio Palacios para que éste comenzase a comprar los materiales respectivos como son los géneros, lienzos, óleos, etc.

⁴⁵ El “código” fue descifrado en función de que cada número cumplía la vez de una vocal, por ende, en orden de 1 a 5, se ordenaban las vocales de la a a la u. (1,2,3,4,5 – a,e,i,o,u).

⁴⁶ Debemos aclarar que los documentos correspondientes a los archivos de “Cargo y Data del Convento” y los Apuntes personales del Padre Álvarez se encuentran a manos de privados de la orden, por lo que su acceso es imposible, sin embargo, el padre Ramón Ramírez de la Iglesia y Convento de Santo Domingo de Santiago y encargado del archivo de la misma, ha facilitado su investigación sobre la serie donde recoge citas y documentos del padre dominico, en suma con otros textos.

Por otro lado, hemos de destacar algo que para entonces ya consideraba el Padre Álvarez, que era la tradición que envolvía a la Recoleta Dominica con respecto a las obras de arte coloniales, el padre a cargo del convento continuaría dicha tradición iconográfica dominica de decorar los claustros e iglesias con obras que ilustrasen a los santos de la orden, y a pesar de que tenían un gran contacto con la orden de la provincia de San Juan Bautista del Perú, la obra sería elaborada en Quito, Ecuador.

Para entonces, y como ya hemos explicado en el capítulo anterior, en Chile la idea de que el arte quiteño, y por ende el arte colonial era de mal gusto, ya estaba instalada. Sin embargo, los naturales de la orden seguían fieles a los preceptos de antaño y que serían enfatizados por el nuevo gobierno conservador de Joaquín Prieto⁴⁷, muestra de ello es una cita que podemos recoger de un texto español que fue de vital importancia para la elaboración de la serie, por lo que asumiremos que los dominicos resonaban con lo que allí se decía: “un diluvio de pinturas obscenas inunda las sociedades. Las plazas, las calles, las habitaciones están atestadas de cuadros, en los que solo se ven o trofeos o incentivos de la lujuria” (Amado, 1829, 55). Este libro sería fundamental para la orden ya que es el usado como inspiración y base iconográfica para la creación de las obras y sus cartelas, suma de ello, motivaría al padre dominico a mantenerse ligado a la tradición estilística que su orden ya poseía, haciendo entonces, primar el valor clásico por sobre los lineamientos modernos.⁴⁸

Dicho libro: “Compendio histórico de la vida de los santos canonizados y beatificados del Sagrado Orden de Predicadores” de 1829 es vital para la construcción de la serie; su autor; el padre español dominico Manuel Amado, recalcaría a lo largo de su texto la importancia de las colecciones eclesiásticas, las obras tanto pictóricas como literarias y de los santos y mártires de la orden, en contraposición a las nuevas

⁴⁷ A pesar de existir una idea imperante de que el arte bello y perfecto era el europeo, el arte colonial seguía arraigado en las clases más populares, a ello se suma que el arte colonial era un arte conservador, por ende seguía cumpliendo su función educativa - religiosa.

⁴⁸ Luis Mebold, señalaría en su texto sobre la última serie de pintura colonial, que hacia 1982 se habría encontrado en Quito un pariente del pintor Palacios, comprobándose que la orden le habría dado una copia del libro del Padre Amado, el cual se encontraría con anotaciones personales del pintor, por lo que podemos ratificar que éste sería la fuente iconográfica para la creación de las obras.

filosofías dadas por la ilustración. Es en dicha época que la Orden de los Predicadores sentía una gran necesidad de atraer a sus fieles y a la sociedad a un camino de rectitud y vida santa, para ello volverían al sistema medieval europeo y de la conquista americana, dándole una gran importancia a las imágenes sagradas. La necesidad⁴⁹ de concientizar a la sociedad de la vuelta hacia la Iglesia y la fe cristiana era una prioridad, debido a las nuevas ideas que tomaban cada día más auge dentro de la población, y por el contexto social que se estaba viviendo para entonces, como ya hemos explicado.

Según ficha del libro de Consejos del Convento, el fray encargaría con Don Antonio Palacios, y por ende también a su hijo Manuel⁵⁰, algunos lienzos para adornar el claustro, obras que deberían reducirse a la vida de los patronos y santos de la orden, siendo en total alrededor de cien.

“Mandó trabajar a Quito una colección de todos los Santos y Beatos de la Orden, que serán colocados después en los claustros del convento, poniendo un Santo en cada lienzo. El número de estos cuadros, que hay en los claustros son 84; el valor de cada uno por el cálculo aproximado es de 3 onzas de oro. Como esos lienzos solo se descubren en algunos días y lo demás del tiempo no había cosa que ver, se pintaron las tapas de los primeros claustros, retratando los varones ilustres que ha tenido la Provincia de S. Lorenzo mártir de Chile, desde su fundación y juntamente los Prelados que ha tenido esta casa. Todo esto costó 500 pesos” (Ramírez, 1984, 3)

Como podemos ver, el padre Álvarez destacaría el modo en el cual se realizarían las pinturas, teniendo un santo por cada lienzo y el valor al cual sumarían las obras, para ello sería Antonio Palacios el encargado de gestionar la serie en Quito. La Orden contactaría a Antonio y a Manuel Palacios para que realizaran esta serie de ochenta y

⁴⁹ La orden anterior a la llegada del padre Álvarez ya habría contemplado la idea de mandar a realizar obras, sin embargo fue bajo su periodo que esto se llevó a cabo.

⁵⁰ Cabe destacar que Manuel Palacios seguiría apareciendo dentro de los documentos contables de la orden, ya que posterior a la realización de esta serie, realizaría otra más que buscaría retratar los varones de la orden.

tres obras en su comienzo. Ya en Quito se sumarían al taller de los hermanos Cabrera, quienes serían conocidos pintores quiteños que estaban ya inscritos en la actividad artística de la tercera década del siglo XVIII y de principios del siglo XIX. A pesar de la poca referencia histórica que se tiene sobre los artistas, como el mismo Domingo Iturgaiz y Luis Mebold señalan, podemos saber que Nicolás Cabrera sería considerado como uno de los artistas más calificados de la época, así como también lo serían sus hijos Nicolás, Ascencio y Tadeo.

“El encargo del P. Francisco Álvarez de pintar más de cien lienzos, de casi cinco metros cuadrados cada uno, era contraer un serio compromiso y de gran envergadura. Solamente un taller integrado de un equipo de artistas puede echarse esa carga a las espaldas. De los casi cien lienzos pintados, solamente en dos hemos registrado la firma del artista, aunque en otros dos más, pude detectar una estraña escritura de mezcla de letras y números, que muy bien pudiera indicar la intervención de algún otro artista en el taller” (Iturgaiz, 1995, 82)

Importante es aquello que pudo constatar el padre Iturgaiz, quien en su momento podría analizar las obras en vivo, de lo descrito en la cita, podemos destacar a sí mismo, que se encuentran dos tipos de letras y de simbologías en las obras, lo que podría corresponder a los artistas Cabrera y Palacios que tendrían diferencias a la hora de escribir. Sin embargo, y según relata el Padre Ramón Ramírez (con quien hemos podido conversar de forma personal), las obras serían posteriormente a su encargo intervenidas por los padres dominicos, debido a que “se han rehecho en gran parte las leyendas de la vida de N.P. Santo Domingo, para hacer desaparecer la vergonzosa ortografía que los afeaban” (Ramírez, 1984, 4) por lo que solo nos quedan algunos vestigios, si es que corresponden a los originales. A pesar de ello, el Padre Iturgaiz encuentra según lo mencionado, solo dos de las obras que tendrían la firma de Ascencio Cabrera, siendo estas pinturas las de “La Virgen María acoge a Dominicos y Dominicas”, y la del “Beato Gil de Boncellas”, donde en ambos casos aparecería su nombre (Ascencio Cabrera) el lugar (Quito) y la fecha (1841), por lo que tendríamos

datos fehacientes de su participación en la elaboración de las obras, cosa que no pasaría en el caso de Antonio Palacios, lo que reforzaría la idea de que éste solo habría sido un mediador entre los pintores y la orden.

Los artistas Palacios, como hemos visto, toman el encargo de la serie partiendo entonces a Quito entre los años de 1837 y 1841, donde ejecutan las obras en conjunto con el taller de los hermanos Cabrera. Es importante señalar en este mismo sentido, que la colección tendrá un modo unitario de resolver estilísticamente el espacio, para ello tendremos una figura principal, sola o acompañada de un personaje secundario o de Jesús, estando dentro de un espacio arquitectónico cerrado (como puede ser el interior de una habitación) o abierto hacia un paisaje (el cual se puede dejar entrever mediante el recurso de una ventana o puerta), cada santo tendrá sus elementos simbólicos correspondientes, lo que será complementado con una cartela que recogerá la vida y obra del santo, que a su vez estará inspirada en el texto del Padre Amado como veremos más adelante.

4.3 La influencia del arte colonial quiteño en la serie.

Como podemos observar en el punto anterior, la Serie del Santoral Dominicano, fue ejecutado entre los años 1837 y 1841, casi diez años antes de conformarse la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente Academia de Bellas Artes, dicho esto debemos considerar que para aquel entonces (situación que hemos enfatizado con anterioridad) el arte colonial aún existía en las clases sociales populares, pero desde los ideales y las percepciones estéticas de los entendidos en el tema, éste ya habría pasado de moda, por ende, llama la atención el anacronismo que dicha serie suscita, sumado a que dentro de los archivos de la orden podremos encontrar que el nombre de Manuel Palacios aparecerá ligado hasta 1847 cuando le serán encargadas más obras.

Ahora, ¿por qué no nos debería de extrañar que la orden dominica utilice el recurso del estilo colonial quiteño para su serie? El arte colonial dentro de sus bases

fundamentales supondrá el difundir la doctrina de la fe católica, al igual que se hizo en su momento en el arte medieval, intentando que el arte afectara a la población a través de la psicología colectiva, “la moral católica del fin de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, como ya dijimos, hace de la muerte como culminación y como tránsito a un eje de la oposición entre salvación y condenación” (Calabrese, 2001, 74). La colección, por ende, buscará responder estéticamente a una ideología religiosa marcada de la época, “todas sus “imágenes – tipo”⁵¹ están cargadas de una intención moralizante, reforzada su representación con una fuerte carga mística para la comunidad de religiosos al cual iba dirigido el mensaje iconográfico. Todas las imágenes acentúan la búsqueda de la perfección cristiana mediante los procedimientos que la vida ascética dispone: la oración y contemplación, la mortificación corporal, el retiro solitario y la penitencia en sus múltiples facetas” (Iturgaiz, 1995, 87 - 88) Esto enfatizaría lo planteado con anterioridad sobre las motivaciones de la orden para con la serie, ya que ésta vendría a demostrar su postura frente a la vida, buscando a través de la serie promover este estilo de vida religioso, orientado hacia la perfección y la fe.

Los hermanos Cabrera y Manuel Palacios seguirán la tradición que supondrá el arte colonial quiteño, tomando como base fundamental los grabados realizados por J. Palomino⁵², C. Vargas y M. Navarro presentes en el comprendido del Padre Amado, haciendo uso en el mismo sentido de las imágenes-tipo, para la resolución espacial de las obras y de la copia de modelos europeos⁵³ para el caso del aspecto pictórico, esto lo podemos evidenciar en la siguiente obra:

⁵¹ Imagen – tipo o protagonista, sería una figura que ocupa la mayor parte de la composición, destacando por sobre los demás, y siendo en este caso el santo o beato al cual se dedica el cuadro.

⁵² J. Palomino podría haber sido probablemente pariente de Juan Palomino (1692-1777) quien habría sido un destacado artista español, grabador de Cámara y profesor de dicha especialidad en la Academia de San Fernando.

⁵³ La copia por parte del arte colonial hacia el arte europeo, estaría dado como este caso, sobre la base de grabados que venían desde España o Italia; a través de ellos se podía tener una clara imagen de los atributos principales del personaje.

*Beata Bartolomea de Bagnesio. Taller de los hermanos Cabrera, Manuel Palacios Pintor.
1837 - 1841. Óleo sobre tela, 193 x 221 cm.*



Grabado ubicado en el texto del Padre Amado, C. Vargas lo dibujó, M. Navarro lo grabó.



En ambas obras podemos identificar a la Beata María Bartolomea de Bagnesio (originalmente su apellido era Bagnesi, pero el Padre Amado lo “españoliza” denominándolo Bagnesio), la cual presenta sus símbolos identitarios como serían el látigo, un Cristo crucificado y un ramo de lirios, lo cual se reflejaría en la obra del santoral, representando el momento de la muerte de la Beata junto a Jesús, quien parecería estar emergiendo de su cuerpo dándole consuelo con su mano en el cuello de la mujer antes de dejar su cuerpo en este mundo, esto se podría enfatizar con el elemento añadido que los artistas ponen en la mesa lateral, donde encontramos un libro con un cráneo, lo que nos mostraría la actitud contemplativa de María Bartolomea frente a la muerte.

Desde un análisis semiótico de la imagen, podemos identificar variadas características que nos permiten comprender aún más la obra. En primer lugar

tenemos la línea de fuerza que cruza en dirección perpendicular por el cuerpo de Cristo y en dirección horizontal por el pecho de la Beata. Dichas líneas de fuerza nos dividen la obra en cuatro secciones, en la primera (superior izquierda) podemos encontrarnos con la parte espiritual de la obra, ya que aúna el cuerpo de la beata y el cuerpo de Cristo, los cuales a su vez poseen unas miradas en tensión.

Uno de los semi-símbolos más importantes de la obra lo podemos encontrar en la oposición simbólica entre la salvación y la perdición (como pasará en la mayoría de los cuadros de la serie y de temática proselitista religiosa), donde Cristo es a la salvación como el cráneo es a la perdición, mediante dicha contraposición de elementos podemos identificar el bien y el mal, el bien encarnado por Cristo a quien se le atribuye el camino de la salvación del alma mediante lo espiritual, y la calavera que representa al mal, la muerte física, la perdición y la materia.

Si analizamos la cartela que en esta obra se puede ver, la cual recurre al recurso que hoy en día podemos ver en la publicidad, donde una imagen si bien tiene todos los elementos para ser leída y decodificada, siempre tendrá también un pequeño texto explicativo, para que a quien no le haya quedado claro el mensaje visual, pueda recurrir al lenguaje escrito.

Dentro de las cartelas presentes en estas obras, podemos identificar que son mera copia de modelos europeos, incluso sus textos serán extraídos casi en su totalidad del libro del Padre Amado, como podemos ver en la siguiente comparación:

“desde muy niña dio muestras de su virtud; Estando agoniz... la madre, la ayudó a bien morir, cual un sacerdot. te instruido; quedó huérfana, y se hizo cargo del gob.no de su casa. Su padre quiso casarla y ella suplicó a su esposo Jesuchto postrarse en una cama p.a.q.e nadie hiciese esposa de ella; y habiendo alcanzado gracia, pidió el habito dela 3° Ord.n de Sto. Domingo con el q.e murió en plena fama de santidad”. (Escritura en cartela)

“Todas sus acciones conspiraban á que se la mirase como una criatura amable a Dios y en quien la gracia prevenía a la naturaleza. De bien poca edad auxilió o ayudó a bien morir a su madre con eficacia y un fervor admirables; y habiendo quedado huérfana, se encargó del gobierno de su casa (...) Pedía y deseaba con ansia nuestra Santa el hábito de la Tercera Orden de Santo Domingo (...)” (Amado, 1829, 63)

Con esta breve comparación podemos evidenciar el cómo los artistas basaron la escritura de las cartelas de manera fundamental en el texto señalado, entenderemos entonces que esta sería la única fuente documental que ellos tendrían para comprender la historia de los santos y beatos a pintar, así como también el de sus símbolos y elementos principales e identificables.

El arte colonial quiteño sería la estética predominante de esta colección debido a diversos factores que se van desencadenando unos con otros, el primero es el motivo por el cual surge la serie, siendo el Padre Álvarez el comitente para la realización de la misma, donde sus motivaciones principales, ya expresadas con anterioridad, versarían en la re-vitalización de la fe y de la vida religiosa para con la población, intentando generar una suerte de propaganda moral con las obras, al igual que se hiciera en el periodo de la colonia en Latinoamérica. El segundo punto es a quienes se le es pedido que la realicen, el taller de los hermanos Cabrera, así como Manuel y Antonio Palacios provenían de una influencia quiteña indiscutible, ciñéndose a una tradición centenaria la cual a pesar de estar en crisis, mantendrían en sus pinceles, esto podría ser

identificable de modo particular en la elaboración de las obras en las cuales habría primado el dibujo por sobre el colorido, donde éste sería oscuro y cetrino, o como Iturgaiz lo llamaría, de un “tenebrismo académico”.

En suma, con lo anterior el comercio bilateral entre Ecuador y Chile, aún se mantenía vigente. En Quito, a pesar de una importante emigración de sus artistas, aún era posible conectar con dichos talleres, y, sin lugar a dudas, era mucho más económico mandar a realizar un cuadro o en este caso una serie, bajo los preceptos del arte quiteño antes que solicitarlo a Europa.

Uno de los últimos argumentos que podemos esgrimir para explicar el porqué la serie tiene un corte colonial tan marcado, a pesar de encontrarnos en 1837 – 1841, es que la alta jerarquía de la orden dominica no se encontraban dentro del círculo de artistas santiaguinos de moda en la época como eran Francisco Mandiola o Raymond Monvoisin, ni mucho menos dentro de los nobles ilustrados, quienes traerán nuevas preferencias estéticas y esto debido a que la orden en sí tenía una mirada evangelizadora mucho más cercana hacia las clases sociales bajas, además de la marcada tradición que ésta tenía hacia el arte colonial y que tanto el padre Ramírez como Iturgaiz destacarán.

Un punto clave que liga nuestra serie con la tradición colonial quiteña es la que vendría dada por el taller de los hermanos Cabrera y el mismo Miguel de Santiago. Miguel de Santiago habría realizado el ciclo de San Agustín para la Iglesia que lleva su mismo nombre en Quito, serie que bien pudo ser un modelo orientativo para los hermanos Cabrera, pues se evidencian soluciones plásticas bastante parecidas.

Tres milagros de San Agustín, Miguel de Santiago. Óleo sobre tela, 1656.



Al mismo tiempo, Miguel de Santiago copió de forma casi idéntica las estructura compositiva y general de los catorce cuadros, de los grabados flamencos que Schelte á Bolswert había hecho en 1624 y que acababan de llegar a Quito desde Europa, como podemos ver en las tres imágenes.

Schelte á Bolswert, grabado de San Agustín, 1624.



San Agustín visita a los eremitas del Monte Pisiano, Miguel de Santiago, 1656



Manuel Palacios y Hermanos Cabrera, Beato Gonzalo de Amarante, 1837 - 1841.



Claramente observanda estas obras, denotan la influencia que Schelte á Bolswert⁵⁴ ejerció en Miguel de Santiago, sin que los artistas quiteños lo supieran. Si analizamos la composición general, los colores, la ornamentalidad, la arquitectura que sugiere el paisaje, la narrativa que aporta, la solución plástica y de administración del espacio

⁵⁴ Grabador holandés, nace en 1586 y muere en 1659, su trabajo consistió principalmente en la realización de grabados junto al pintor Rubens.

serían casi idénticas a las presentes en la serie del Santoral Dominicó, guardando las proporciones que son correspondientes a santorales distintos.

4.3.1 Breve mirada hacia el concepto de anacronismo aplicado a la serie.

Si bien a lo largo de esta tesis hemos hablado del anacronismo, aún no nos hemos detenido a analizar el concepto y que es lo que la serie del Santoral Dominicó suscita dentro del arte chileno, en correspondencia con el término.

Como sabemos, las obras han sido elaboradas entre 1837 y 1841 (teniendo incluso evidencia de otro pedido mandado a hacer hacia 1847), que es cuando según los documentos del convento arriban a Santiago pero, ¿son correspondientes al estilo de dicha época?, pregunta bastante válida a esta altura. Una cita que podemos recoger que nos ayuda a entender lo anterior señala que: “La iglesia y la intelectualidad combaten lo que se llama el “quiteñismo”, pero continúan los santeros vendiendo en las calles sus tallas piadosas y los templos continúan exhibiendo las series tradicionales, como la “Vida de Santo Domingo”, pintada en Quito en 1836, por Manuel Palacios. Produce aun sus efectos morales la pintura de vieja prosapia, de la demonología de los Dominicos en Apoquindo. Tardan en morir estas formas artísticas porque son la genuina expresión artística de una época formativa de la nacionalidad americana.” (Pereira, 1966, 5) Como Pereira Salas menciona, hacia 1840 aún existen resabios del arte colonial debido a que seguía, para algunos, cumpliendo una importante función que recaía en mantener una tradición artística, moral, religiosa y política (en concordancia con lo que ya hemos explicado respecto al presidente Prieto) , que es lo que justamente le ocurrirá a la orden dominica.

El concepto de anacronismo entra en el debate no porque la estética colonial fuera inexistente para entonces, sino porque la concepción generalizada que se tenía de ella era destructiva; como dirían Pereira Salas, Lira o Amunátegui, existiría un combate por el “quiteñismo” que haría que éste fuese cada vez más cercano a su destrucción, y que

el Padre Álvarez a pesar de estar consciente de ello⁵⁵, mantendría su posición de elaborar casi cien obras con dicho estilo, y luego una serie más de retratos de los varones del convento.

¿Qué significa realmente que la serie sea anacrónica?, ¿Qué valor le aporta?, ¿Por qué la hace sobresalir dentro de la historia del arte chilena?, ¿Se debe reconocer el valor y la riqueza que suscita una obra, una serie o una colección artística, desde la determinación de ser concebida en un estilo determinado, sin importar que éste no esté en boga o que sea mal valorado, así como sucedió en este caso con el arte colonial quiteño?. Debemos, en este sentido, reconocer la gran riqueza que el anacronismo nos presenta en las obras, como dice Georges Didi-Huberman: “es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes- cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2005, 38,39). La riqueza de la serie y su anacronismo estilístico radica en que el Padre Álvarez buscaría premeditadamente dicho estilo, y se deberá buscar el valor de la serie no en su calidad técnica o pictórica, sino que en la complejidad como menciona la cita anterior, de perseguir los preceptos que la orden considera como verdaderos, de determinar el cómo ha de configurarse una imagen, sin que la descontextualización del estilo sea un problema.

Debemos tener en cuenta, en este sentido, que el arte anacrónico, o aquellas obras de arte que no corresponden a su bloque temporal serán vistas como imágenes inconsecuentes, representaciones del pasado, o como dirá, en concordancia con Didi-Huberman, María Cecilia Salas: “decir que la imagen es anacrónica implica proceder en contravía de la disciplina académica que ve en el anacronismo una

⁵⁵ Sabemos que el Padre Francisco Álvarez era consciente de la opinión generalizada sobre el arte quiteño, ya que en sus propios escritos, los cuales recopila el Padre Ramón Ramírez, éste no se nota del todo feliz al mandar a hacer las obras a Quito, “No hay duda que encargada a Europa, habría venido una obra bastante perfecta; pero esto, a más de los grandes gastos que no podía hacer el convento, ofrecía también dificultades, que parece tocaban en lo imposible; y por eso, se mandó hacer a Quito, dando una instrucción muy circunstanciada sobre los pasos que debía contener cada lienzo. “(Ramírez, 1984, 2)

auténtica bestia negra, una herejía (...); el anacronismo es necesario, soberano, fecundo, una riqueza inherente a los objetos e imágenes que tienen un lugar en la historia” (Salas, 2016, 44) La Serie del Santoral Dominicano, por ende, se debería valorar dentro de la historia del arte chileno, como una búsqueda necesaria y consecuente dentro de los preceptos que la misma orden buscaba imponer y mantener.

Con los datos recolectados hasta ahora, podemos contrastar el hecho de que la serie se remita a una estética del siglo XVIII, como lo presentan los cuadros de Miguel de Santiago, los cuales a su vez son una copia de grabados flamencos de 1624, estando para entonces a mediados de siglo XIX (1837-1841), con una opinión generalizada que argumentaba que el arte quiteño era de baja calidad artística y que sus artistas habían mal acostumbrado al ojo de los chilenos, lo que nos permitiría considerar la serie como anacrónica, debido a las opiniones artísticas y estéticas de la época, y no respecto de si existían para entonces en el mercado del arte, obras quiteñas o no.

4.5 Análisis de las obras.

En consideración a la temática de las obras éstas se configuran en dos planos, siendo siempre la figura principal y primordial la del santo/a o beato/a, que ocupará la mayor parte del lienzo. Por otro lado, en segundo plano y ocupando una menor proporción se encontraría retratada la vida y obra del personaje en cuestión; en esta parte se podrían encontrar detalles decorativos, y arquitectónicos que en su mayoría corresponden a edificaciones clásicas europeas o detalles meramente decorativos dentro de la composición en sí, también podríamos encontrar dentro de la rememoración un pasaje de la vida del santo, él mismo tomando nuevamente un papel protagónico.

En este sentido, antes de pasar a analizar las obras en particular, debemos considerar la simbología que estas poseen, las cuales nos ayudarán más tarde a

identificar de una mejor manera el significado de las obras y lo que estas nos quieren transmitir.

En primer lugar destacamos que en la mayoría de los cuadros podemos identificar un *cráneo sobre libro*, lo cual demostraría la actitud contemplativa tanto frente a la vida como frente a la muerte, esto podría ser evidenciado dentro del contexto de la obra, como en el caso antes expuesto de Beata Bartolomea de Bagnasio⁵⁶ quien es retratada en su lecho de muerte; por ende, la simbología iría ligada hacia la actitud contemplativa de la Beata hacia la muerte, asimismo en dirección opuesta tenemos a Beata Columba de Reati⁵⁷, quien se muestra de rodillas representando de modo general la pintura, su vida y obra, teniendo relación entonces el cráneo sobre libro con su actitud contemplativa a la vida. A esto debemos sumarle que el cráneo en sí representa la muerte física del beato o santo, relacionándose con la perdición del alma y de los despojos mortuorios del mismo, la calavera se representaría en estos casos en contraposición con la salvación del alma y del espíritu de aquellos que han seguido el camino del señor. El símbolo del *libro*, por otro lado, sin el cráneo sobre él, nos hablaría de la vida culta y otorgaría al representado la virtud del estudio y del saber, también tendríamos la variante del cráneo con azotes, lo que indicaría una vez más la vida contemplativa sumado con el martirio.

Dentro de los elementos que encontramos en las mesas presentes en las obras, en algunos casos podremos identificar una *mitra* que es un tipo de tocado o sombrero que ocupan los arzobispos para officiar misas; estos, en las representaciones son de color blanco con una cruz de características orgánicas en su centro, poseen una punta alargada y una obertura como se puede ver en la obra del Beato Jacobo de Vorágine⁵⁸. En esta colección la presencia de la mitra estaría ligada a denotar el cargo de Arzobispo que el Santo o Beato ha tenido, si es que está en la mesa, pero si está en el

⁵⁶ Imágen en anexo página 105.

⁵⁷ Imágen en anexo página 130.

⁵⁸ Imágen en anexo página 107.

suelo representaría que éste lo ha rechazado, como podríamos evidenciar en el caso del Beato Ambrosio de Sena⁵⁹.

Con respecto a la imagen de *Jesús*, éste estará presente en la mayoría de los cuadros, ya sea crucificado en diferentes formatos y tamaños, desde un porte natural como es el caso de la Beata Bartolomea, o más pequeño, como en el caso del Beato Diego de Mevania⁶⁰. Se debe destacar la representación de Cristo en la cruz con su llaga sangrando, que se identifica casi como modelo único en varios de los cuadros, donde se lo coloca en la misma posición física y misma vestimenta, lo que podríamos considerar que habría de corresponder a un molde que los artistas tenían, que, en el caso más probable, correspondería a una representación vista en un grabado europeo del texto del padre Amado, con el retrato tradicional de Jesús crucificado.⁶¹

Una representación interesante dentro de las obras es la que se encuentra en el cuadro de Beata Catalina de Raconixio⁶², donde se puede ver descendiendo de una nube a Cristo bebé quien le entregaría a la beata un anillo, símbolo del desposorio que ésta tendría para con Jesús y con la otra mano le pone una corona de espinas haciendo alusión al momento de la coronación de Cristo.

No podemos dejar atrás la representación de *ángeles*, los cuales están en diferentes posiciones y funciones, aunque en la mayoría de los casos los encontraremos sujetando una cartela en la cual se coloca una leyenda que explica la vida y obra del santo. Los ángeles actúan como una figura que da dinamismo y “soltura” a la composición en general, ya que presenta diversas posturas y gestos,

⁵⁹ Imágen en anexo página 131.

⁶⁰ Imágen en anexo página 106.

⁶¹ Debemos hacer un inciso en este punto, ya que hemos notado en algunas obras que Jesús está representado en un formato más pequeño que el Santo o Beato, lo que en ningún caso vendrá a representar que éste es menos importante o que tiene menor protagonismo, esto solo se debe a que los pintores no poseían las habilidades necesarias para poder solucionar de una mejor manera las obras. En la serie no se buscará apelar a lo artístico o a lo estético, sino a la utilidad didáctica que éstas pudieran aportar en la catequesis.

⁶² Imágen en anexo página 109.

siendo todos ellos representados desnudos con un lienzo blanco o rojo que cubre sus partes íntimas.

Las *cartelas*, por otro lado, serían características del estilo colonial, ya que, mediante éstas se pretendería entregar una breve noción de quién era el personaje representado. Esto no es solamente utilizado en estas obras quiteñas, sino que también era frecuente en las ejecutadas en Chile, como las pinturas de los próceres de la patria, donde las cartelas, al igual que en nuestra serie, cumplían con el rol de describir quién era el personaje y su historia de vida o acto honorífico.

En este sentido, como ya hemos mencionado con anterioridad, podemos hacer una comparación con las imágenes publicitarias actuales, donde al igual que en estas obras, podemos identificar que la imagen se enfatiza con el lenguaje escrito; quien no haya entendido el lenguaje visual, sus símbolos, signos e íconos, siempre podrá recurrir a lo que el lenguaje escrito se diga.

Dentro de los elementos que los personajes principales tienen en sus manos, podemos ver que algunos de ellos, como por ejemplo Beata Margarita de Castello⁶³ o San Juan de Colonia⁶⁴, tienen una pequeña *construcción* o casita sobre una de sus manos, esto se relacionaría con la ayuda que el personaje habría prestado para la construcción de un templo o Iglesia. Otro elemento serán los *lirios*, lo que es indicativo de pureza dentro de la tradición eucarística católica, así como la presencia de un pequeño corazón en llamas, el cual evidenciaría el amor y la entrega hacia Cristo.

Finalmente, podemos encontrar en varias representaciones *figuras de carácter demoníacos*, las cuales, por lo general, son pintadas con colores cálidos, dibujándole cuernos y cola en alusión al diablo, lo que también correspondería a la imagen tradicional que tendría la cultura cristiana y los grabados del padre Amado donde

⁶³ Imágen en anexo página 110.

⁶⁴ Imágen en anexo página 118.

ilustraría al demonio. En este caso simbolizarían las tentaciones, las cuales variarían dependiendo de la historia que rodee al sujeto en cuestión.

Las obras las podemos dividir en tres categorías según su composición: la primera división corresponde a Jacobo de Ulma con Simón Ballacchi, los cuales presentan al personaje principal centrado al lado derecho de la obra, otorgando gran importancia al contraste de las luces en los rostros y los ropajes.



Beato Jacobo de Ulma, Taller de los Hermanos Cabrera, Manuel Palacios pintor. 215 x 246 cm, óleo sobre tela. Quito, Ecuador 1837 -1841.



Beato Simón Ballacchi. Taller de los Hermanos Cabrera, Manuel Palacios pintor. 215 x 245, óleo sobre tela. Quito, Ecuador. 1837 -1841.

Podemos determinar como características comunes en dichas obras, en primer lugar su composición, ambos beatos se encuentran ubicados hacia la sección derecha de la obra, y en ambos casos están realizando acciones el primero en pro de un enfermo, y el segundo como profesor de niños. En segundo plano se nos presenta una estantería o biblioteca, que intensifica la acción que realiza el beato. Solo en el caso del primero podemos ver un tercer plano, donde se ve una figura masculina leyendo lo que podría representar su afición por la literatura.

Otro grupo está compuesto por Gil de Boncellas, Pedro Mártir, Ambrosio de Sena, Juana princesa de Portugal, Sebastián Maggio, Juan Macías, Imelda Lamberti, Juan

Domingo, Andrés de Piscaria y Martín de Porres. Dichas obras poseen un mayor dinamismo que las anteriores, tanto por su composición general como en la postura de los propios personajes.



Beato Gil de Boncellas. Taller de los Hermanos Cabrera y Manuel Palacios. Óleo sobre tela, 217 247 cm.



San Pedro Mártir. Taller de los Hermanos Cabrera y Manuel Palacios. Óleo sobre tela, 214 x 242 cm.

Como podemos observar, los actores principales se posicionan en un plano más abierto, sin presencia primordial de elementos arquitectónicos que dividan los planos. Las escenas son más dinámicas y presentan una involucración mayor por parte de los santos en las acciones realizadas, lo cual se diferenciaría de las anteriores, ya que éstas se enmarcarían en un espacio más calmo y se ubicarían en el interior de una habitación.

En las obras aquí presentadas, a pesar de su mala conservación y envejecimiento de la tela y los colores, lo que hace que se vea más oscura, podemos observar que los personajes principales poseen colores más claros, símbolo de su pureza y devoción, en contraposición con los demonios y atacantes, quienes casi en su totalidad poseen el color rojo.

El último grupo vendría a estar compuesto por: Inés de Montepoliciano, Vilania de Bottis, Mateo Carreiro, Juana de Orvieto, Clara de Gambacurta, Hienrique Susón, Catalina de Raconixio, Benvenuta Boyani, Catalina de Ricci, Magdalena de Trinio, Gonzalo de Amarante, San Pío V, Jordán de Botterg, Margarita de Castello, San Jacinto, Juan de Colonia, Antonio de la Iglesia, Diego de Venecia, Diego de Mevania, Francisco de Posadas, Raimundo de Peñafort, Margarita de Saboya, Constancio Fabiano, Alvaro de Córova, Bernardo Scammacca, Juan de Salerno, Pedro Jeremías, Bartolomea de Bagnesio, Juan Liccio, Pedro de Tiferno y Jacobo de Vorgagine.

En estas obras podemos observar que siempre el santo o beato se configura en un costado de la obra, separado con un elemento arquitectónico de la escena en la cual se ilustra un momento de su vida, tendiendo más hacia un intimismo conventual y un tanto tenebrista, ya que en la mayoría de los casos el fondo que posee el personaje principal sería de color oscuro, en contraposición con los hábitos blancos. En concordancia con Iturgaiz⁶⁵, podemos dilucidar que los artistas acudieron a un recurso común en estas obras, el cual versará en posicionar a la figura principal en un interior, dándole cierto respiro a través de una ventana o salida hacia un paisaje o entorno urbano, el cual se ligaría con algún momento de la vida del santo.

⁶⁵ El Padre en su texto denominado Ciclo Iconográfico de Santo Domingo de Guzmán, hace referencia a la composición que estos cuadros poseen, agregando puntos de gran importancia a la hora de comprender la resolución artística que tuvieron los pintores quiteños; en este sentido menciona “a este marco hermético y cerrado, el artista se las ingenia para que el protagonista respire, abriendo una comunicación ficticia, a modo de fuga al exterior para romper el hermetismo pictórico. Lo logra mediante el corte del muro de la habitación, con el fin de conseguir un escalonamiento espacial a un segundo o tercer plano, originando una perspectiva aérea (...) entre la figura del protagonista y el hábitat que lo envuelve surge una relación de dependencia e interioridad con los elementos que le rodean: mesa de estudio, silla, estantería, siendo más acusada que la presentación de los santos y beatos” (Iturgaiz, 1995, 91 – 92) Si bien la primera parte de la cita se liga más fuertemente a la sección de obras que estamos analizando, la segunda es de carácter más genérico, ya que en la mayoría de las pinturas podemos encontrar dicha relación entre el santo, su entorno y sus símbolos.

Beata Margarita de Castello, taller de los hermanos Cabrera, pintor Manuel Palacios. óleo sobre lienzo, 204 x 234 cm. Quito, Ecuador, 1837 - 1841.



Grabado ubicado en el texto del Padre Amado, J. Palomino lo grabó.



Esta imagen, resumen de las obras comprendidas en esta sección, representa a Beata Margarita de Castello, la cual se encuentra centrada y en primer plano, vistiendo al igual que todos los santos el hábito de la orden. Como podemos ver, sus atributos primordiales son idénticos a los que están en el grabado, representándola con los ojos cerrados debido a su ceguera, y una construcción en su mano izquierda. En su mano derecha presenta un lirio símbolo de la pureza, con esa misma mano y de la misma forma que el grabado, apuntaría con uno de sus dedos al corazón con tres piedras. Dicho corazón con tres piedras como está estipulado en el texto de Manuel Amado respondería a las tres piedras que se habrían encontrado en su corazón a la hora de su muerte, simbolizando a Jesús, María y José.

En segundo plano podríamos ver un pasaje de la vida de la santa el cual narra cuando sus padres llevan a la niña ciega a ser bendecida por un santo; ésta, al no responder a las bendiciones, es abandonada en el templo: “nació ciega, de unos padres tan desnaturalizados, que aunque la llevaron á la ciudad de Tiferno á visitar el

cuerpo de un Santo con la esperanza de que Dios le daría vista, la abandonaron cruelmente luego que advirtieron que seguía con su ceguera. (...) una piadosa mujer, que hallándola desamparada la recogió compasiva, y la tuvo en lugar de hija (...) llegando a la juventud tomó el hábito de la Tercera Orden de Santo Domingo” (Amado, 1829, 41) En relación con esta cita, los artistas toman casi por completo la fuente literaria tanto para la composición de la obra, como para la cartela, siendo ésta una copia casi exacta de lo antes expuesto.

Por otro lado, podemos identificar las influencias quiteñas que esta obra presenta comparándola con la de Miguel de Santiago, “Los tres milagros de San Agustín”, la cual a rasgos generales presenta una composición del mismo estilo que la aquí presente, ubicando al santo en el centro izquierdo de la obra, presentándose tras de éstos una aura de color amarilla. En la parte derecha, por otro lado, veríamos una representación de una ciudad, narrando un episodio de la vida de los santos, la cual presentaría en ambos casos una construcción arquitectónica de carácter europeo, lo cual sería recurrente dentro de la resolución plástica del periodo colonial, como ya hemos mencionado con anterioridad.

Otro ejemplo claro de las fuentes literarias utilizadas por los artistas, y la influencia quiteña que poseen y que ya hemos descrito en este capítulo, es la obra perteneciente al Beato Gonzalo de Amarante, hijo de padres nobles en Atanagilde, un pueblo del reino de Portugal. Cuando joven fue admitido en la familia del Arzobispo de Braga, fue tal su talento que posteriormente le fue aceptado en el curato de San Pelayo, siendo pastor de dicha orden.

Beato Gonzalo de Amarante. Taller de los Hermanos Cabrera, Manuel Palacios pintor, óleo sobre tela, 204 x 234 cm. Quito, Ecuador, 1837 - 1841.



Grabado ubicado en el texto del Padre Amado, J. Palomino lo grabó.

En la obra podemos observar como el Beato está vestido con los hábitos de la orden de los predicadores, en suma con su *bordón*⁶⁶ de Peregrino que posee en su mano izquierda al igual la representación del grabado. Dentro de los símbolos que le identifican con su vida podemos ver los tres peces, lo cual correspondería a uno de sus milagros, descritos en el texto del padre Amado.

“El paso del río Tamaga ofrecía mil peligros para los que de la parte allá querían escuchar las palabras de vida que predicaba el siervo de Dios, si bien esto no les servía de obstáculo. La caridad empero del Santo concibió la idea de hacer un puente, para el cual, aunque no tenía ningún recurso humano, contaba bastante con la Providencia. El celo se lo hizo emprender, y á fuerza de milagros consiguió verle construido. Los peces á

⁶⁶ El bordón es un bastón de madera de larga longitud, donde su parte superior es de hierro.

su llamada venían á sus manos, y las piedras le manaban vino, con que alimentaba y pagaba abundantemente á los obreros” (Amado, 1829, 5)

De aquí sacarían las partes fundamentales para construir el relato que podemos observar en la obra, en primera instancia a mano derecha, se podría identificar al santo así como se representa en el grabado, sumado a esto en la parte izquierda del lienzo se pintaría el río Támeaga, el puente que el beato construiría sobre la base de los milagros, y la labor de prédica que el mismo tendría para con los habitantes de dicho pueblo.

En cuanto a la cartela que esta obra posee, la cual rescata de su fuente literaria “Bº Gonzalo de Amarante del reino de Portugal. En vida hizo grandes milag.s convirtió a muchos q.e despreciaban las censur.s dela Ygles.a ga.có un pue.te en el pelig.so rio Tamaga. Murió a 10 de En. °Año 1259” Como vemos resume lo fundamental de la vida del beato, lo cual nos hace sentido con las representaciones mostradas en la obra, las cuales se remiten a tres aspectos básicos e identitarios, el Beato, el puente y la evangelización de la gente.

En la representación podemos ver que se encuentra en dos ocasiones en la obra, en primera instancia y en un primer plano lo podemos ver como una copia del grabado, sin embargo, en segundo plano y en el centro de los personajes secundarios, se lo identifica con el mismo hábito, pero con dos elementos que funcionan a la perfección con la evangelización, esto sería un libro y su mano derecha apuntando al cielo, como símbolo de conexión con Dios. El hecho de que se coloque al santo o beato repetido en dos ocasiones en la obra es para reforzar el mensaje entregado por el cuadro, donde en primera instancia se lo observa a él, con sus atributos y características, y en segundo plano su vida y obra, y el camino que éste habría de escoger para llevar una vida de rectitud y acercada a la iglesia.

Los colores que la obra presenta, remiten, al igual que toda la serie, a la fiel tradición de la estilística quiteña; lo mismo veríamos en Miguel de Santiago o Manuel de Samaniego, donde los colores cálidos y tenues son lo que predominará en las

obras. Asimismo, no vemos la presencia de detalles dorados, como sí ocurrió en las obras de ascendencia cuzqueña.

Comprendido entonces, las fuentes literarias, símbolos y resoluciones artísticas que tomaron los artistas quiteños, podemos comprender el cómo se gestaron las obras las cuales nacerán de una necesidad por parte de la orden de llamar la atención de la población a través del arte, de este modo influyendo como lo podría hacer hoy una propaganda con el fin de que volvieran a enfocar sus vidas hacia la religión y el camino de la santidad.

Conclusión.

En suma con lo que hemos desarrollado hasta ahora, podemos determinar ciertas conclusiones que nos sirven como respuesta a nuestras hipótesis iniciales. En un comienzo nos hemos planteado las siguientes preguntas; ¿Por qué la Orden Dominicana de la Recoleta del Belén de Santiago de Chile, hacia 1837 manda a elaborar una serie de obras a Quito, Ecuador?, ¿por qué se inscribe en un estilo artístico colonial?, ¿son los problemas socio-políticos de la época los que marcan esta decisión estilística y de encargo hacia dicho país?, ¿bajo qué preceptos podemos identificar la influencia de la escuela quiteña en la serie?, ¿qué busca la Orden Dominicana con la elaboración de cuadros de temática colonial?, ¿qué parámetros estilísticos y qué influencias poseen los artistas que realizan la serie?, y que mediante la presente conclusión pretendemos resolver.

Dentro de nuestra hipótesis inicial, hemos planteado que el anacronismo estético artístico de la serie del Santoral Dominicano se establece debido a las ideas conservadoras que supone la orden religiosa, por ende, buscan mantener los preceptos que el arte religioso plantea desde el medioevo hasta la época de la colonia. El hecho que se eligiese para elaborar la serie al taller de los hermanos Cabrera y a los pintores Palacios, supondría entonces un conjunto de elementos a considerar como los políticos, económicos, religiosos y culturales.

Como hemos podido ver, a lo largo de la presente tesina, el factor económico afectaría en gran medida al hecho de que la serie fuese ejecutada en Quito. Ello puede ser evidenciado en los propios documentos que el Padre Álvarez elabora, donde se menciona que en un principio la orden buscaría mandarla a elaborar a Europa, pero debido a su alto costo, esto no sería posible, por lo que optaron por Quito, Ecuador, como una solución más económica pero igualmente satisfactoria.

Si bien el contrato es firmado en Santiago de Chile a cargo de Antonio Palacios, las obras son ejecutadas en el taller de los hermanos Cabrera en Quito. El hecho de

que esto fuese más barato que la opción de Europa radica, evidentemente, en la cercanía que Ecuador tiene con Chile, en suma, con que el país estaba pasando, hacia 1840, por una crisis económica comercial, lo que supuso que gran parte de sus artistas emigraran hacia otros puntos de América.

Mediante los documentos analizados y la investigación realizada, podemos llegar a establecer que el factor económico fue determinante para la realización de las obras, ya que la orden dominica buscaría elaborar una serie a bajo costo (3 onzas de oro por cuadro) pero que cumpliera de igual manera los preceptos estéticos que ellos buscaban. Asimismo sabemos de su conformidad con las primeras casi cien obras, ya que posterior a ello, encargaron una segunda serie de retratos de hombres de la orden a Manuel Palacios.

Otro punto importante que hemos analizado es el factor político; en un principio hemos supuesto que la guerra contra la Confederación Peruano – Boliviana (1836 – 1839) supondría un corte de relaciones con los países en guerra, y que por ende, impediría a la orden encargarse de obras en Cuzco o Lima, obligándola a contratar servicios en Quito, Ecuador. Si bien la tesis de Francisca del Valle y Gloria Cortés mencionan este factor como determinante, durante nuestra investigación no hemos podido aseverar aquello.

En ningún documento oficial de la orden, como tampoco en los documentos personales elaborados por el Padre Álvarez que hemos podido analizar se puede concluir que la orden haya elegido el Taller de los hermanos Cabrera en Quito y al representante de arte quiteño Antonio Palacios debido al corte de relaciones con Perú y Bolivia. Si bien es un hecho histórico innegable, en cuanto a la elaboración de las obras carecemos de documentos que puedan llegar a determinar de forma fehaciente lo dicho por las autoras antes señaladas. De esta forma, el factor político solo lo podemos tomar como una posibilidad de hecho, y no como una causa real de la elección de Quito como ciudad para elaborar la serie.

En cuanto al ámbito religioso, éste es fundamental para la pervivencia del estilo colonial, esto debido a que recoge los preceptos del arte europeo, principalmente de España e Italia, los cuales a su vez legaron su pasado medieval a América. El arte medieval se afianza en gran medida con la religión haciendo que estas manifestaciones dependan una de la otra, al igual como pasa con el arte colonial; no existe arte sin idolatría, y no puede existir la evangelización sin el arte, el arte es el medio por el cual la Iglesia enseña y educa a sus fieles sobre la palabra de Dios, y por otro lado, el arte se limitaría a retratos y paisajes si no tuviera como fuente iconográfica, histórica y simbólica a la biblia en dichos años. Esto mismo puede ser evidenciable en la serie, donde podemos ver que la temática principal recoge a los santos y mártires de la orden dominica, basándose en el texto del padre Manuel Amado, quien elabora una pequeña biografía de cada uno de ellos, en conjunto con mostrar una pequeña imagen que presenta sus atributos principales.

Otro punto importante a considerar, y que ha contribuido en gran medida a nuestra conclusión es el comprender cómo históricamente las órdenes religiosas y los sectores conservadores del mundo social y político (como el gobierno de Joaquín Prieto), siempre han estado del lado de la pervivencia de los cánones tradicionales, oponiéndose a las ideas modernas, a las nuevas generaciones y en el caso del arte, a los cambios estéticos. Esto lo podremos evidenciar claramente en la serie del santoral, debido a que se presenta la continuidad de una estética colonial que habría de nacer en Quito hacia el siglo XVI, y que en Chile ya no valoraba ni apreciaba.

A partir de lo expuesto en los puntos anteriores, podemos concluir desde la arista cultural y estética el porqué denominamos anacrónica a la serie. En primer lugar analizamos el periodo en el cual se inscribe la elaboración de la serie y cuál era la opinión que para entonces se tenía en Chile sobre el arte quiteño; base a esto encontramos dos posiciones: la primera supone una aceptación teniendo en consideración los cánones tradicionales del arte que hasta entonces se habían dado; ese tipo de opiniones se encuentra generadas en su mayoría por parte de órdenes

religiosas o de políticos conservadores, los cuales quieren mantener un arte en función del decoro y de la tradición histórica. El segundo tipo de opinión se encuentra entre los años 1842 – 1873, donde en general se evidencia un menosprecio por el arte colonial, por sus artistas, obras y talleres, más aún la Escuela Quiteña que es de donde provienen las obras de nuestra serie en cuestión.

En este sentido, plantearemos que la serie del Santoral Dominicano es anacrónica no desde la perspectiva que para entonces el arte colonial no existiera, porque, aún quedaban resabios artísticos como obras y figuras talladas, así como también comerciantes de arte que aún buscaban generar vínculos entre Quito y Santiago de Chile, sino, hemos utilizado el término anacrónico desde la valoración y el aprecio que se pueda tener por un estilo artístico o escuela. En este caso la opinión de los entendidos en el tema como Amunátegui, Lira o Cicarelli, valorarán por sobre el arte quiteño el arte neoclásico, argumentando que la Escuela Quiteña, sus obras y artistas habrían hecho un gran daño a la población chilena. Es por ello, que valoramos la riqueza de la serie desde la pervivencia de un estilo colonial, desde la búsqueda por el mantenimiento de las tradiciones religiosas de la orden dominica, y de la determinación por elaborar una serie con una estética específica.

Anexos.

1. *Virgen Alada, Bernardo Legarda, 1731. Escultura en madera.*



2. Apocalipsis, Serpiente de siete cabezas, Alberto Durero, 1498. Grabado.



3. *Inmaculada Concepción*. Pedro Pablo Rubens, 1626 - 1629. óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid, España.



4. Beato Jacobo de Ulma.



5. Beato Simón Ballachi.



6. *Beata Bartolomea de Bagnesio.*



7. Beato Diego de Mevania.



8. Beato Jacobo de Voragine.



9. *Beato Juan Liccio.*



10. *Beata Catalina de Raconixio.*



11. Beata Margarita de Castello.



12. Beato Gonzalo de Amarate.



13. Beato Jordán de Botterg.



14. Beata Magdalena de Trinio.



15. *Beata Juana de Orvieto.*



16. *San Raimundo de Peñafort.*



17. *Beato Ceslao Polono.*



18. Beato Antonio de la Iglesia.



19. San Juan de Colonia.



20. Beata Vilania de Bottis.



21. Beata Margarita de Saboya.



22. Beata Inés de Montepoliciano.



23. *San Pedro Mártir.*

25. *Santa Catalina de Ricci.*



26. Beato Gil de Boncellas.



27. *San Diego de Venecia.*



28. *Beata Benvenuta Boyani.*



29. *Beata Ymelda Lambertini.*



30. *Beata Juana, princesa de Portugal.*



31. *Beata Columba de Reati.*



32. *Beato Ambrosio de Sena.*



33. *Beato Sebastián Maggio.*



34. *Beato Dalmacio Moner.*



35. *Beato Francisco de Posadas.*



36. *Beato Mateo Carreiro.*



37. *San Pedro Tiferno.*



38. *Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres.*



Bibliografía.

ACUÑA FARIÑA, Constanza. (1998) *La imagen barroca en el arte latinoamericano: aproximación a la serie de 54 pinturas que representan la vida de San Francisco*. Santiago de Chile: Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

- *Perspectivas sobre el coloniaje* (2013). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. (1933) *La pintura en Chile durante el periodo Colonial*. Santiago de Chile.

AMADO, Manuel. (1829) *Compendio histórico de la vida de los santos canonizados y beatificados del Sagrado Orden de Predicadores*, Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado, Bajada de Santa Cruz.

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. (1849) ”, Santiago: en Revista de Santiago, Tomo III. “Apuntes de lo que han sido las Bellas Artes en Chile

ARGAN, Giulio Carlo. (1996) *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Editorial Akal.

BAEZ, Rolando. (2014) *Virgenes mártires y santas mujeres*. Santiago de Chile: Proyecto financiado por Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, fondart regional.

CALABRESE, Omar. (2001) *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anya, S.A).

CASTILLO, Daniela. (2011) *Estudio iconográfico de la serie de pintura quiteña colonial de Alabado: relación imagen y texto como instrumento mnemotécnico*.

Santiago de Chile: Tesis para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

CASTRO, Alejandra. (2016) *La consistencia del cuadro colonial*, Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.

CHECA, Fernando; MORÁN, José Miguel. (2001) *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo.

CICARELLI, Alejandro (1849) *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia De Pintura*. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, volumen número 21.

CRUZ AMENABAR, Isabel. (1987) *Arte y fe en Chile Virreinal*. Santiago de Chile: Instituto Cultural las Condes, Marzo – Abril.

- *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*. (1984) Santiago de Chile: Editorial Antártica.

DEL VALLE, Francisca; CORTÉS ALIAGA, Gloria (1999) *La serie del Santoral Dominicano: El Manierismo Post Colonial en la pintura religiosa en Chile, siglo XIX*, Santiago de Chile: Tesis de grado para optar al título de Licenciadas en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK.

- CORTÉS, Gloria. (2009) *Chile Mestizo*. Santiago de Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda.
- CORTÉS, Gloria. (2006) *Pinceles “anónimos”: la identificación del taller de los palacios en Chile durante el siglo XIX*. En: *Arte Americano: contextos y formas de ver, terceras jornadas de historia del arte*. Santiago de Chile: Ril editores.
- DEL VALLE TABATT, Francisca. (2010) *Serie El Santoral Dominicano en el Museo Histórico Dominicano*. Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2005) *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Traducción de Oscar Oviedo Funes. Adriana Hidalgo Editora.

ESCOBAR, Ticio. (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2da edición.

ESPINOSA, María Macarena; GILYAM, Mariana Giselle. (2012) *Sincretismo Cultural, Mestizaje cultural en México y Perú*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo.

ESTELLÉ, Patricio. (1984) *Imaginería de Colonial en Chile*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.

FERNÁNDEZ, Carmen; COSTALES, Alfredo. (2007) *Arte Colonial Quiteño, renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: Editorial Fonsal.

GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan. (1981) *La pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

GARCÍA-HUIDOBRO BECERRA, Cristóbal. (2007). SALAZAR, Gabriel, *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)*. Democracia de los “pueblos”, militarismo ciudadano. Golpismo oligárquico. Revista Historia nº 40, Vol.1, 194-198. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.

GAUVIN, Bailey Alexander. (2005) *Art of colonial Latin America*. Londres, Nueva York: Editorial Phaidon.

GONZÁLEZ ECHEÑIQUE, Javier. (1978) *Arte colonial en Chile*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.

GRUZINSKI, Serge. (1994) *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

HAUSER, Arnold. (2016) *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona: Editorial de Bolsillo.

ITURGAIZ, Domingo. (1995) *Ciclo iconográfico de Santo Domingo de Guzmán de la Recoleta Dominica, de Santiago de Chile. Separata de ARCHIVO DOMINICANO*, Salamanca: Tomo XVI.

JIJÓN, Jacinto. (1976) *Arte Quiteño, breves consideraciones históricas: conferencia escrita para la inauguración de la Exposición de Arte Religioso celebrada con motivo del II Congreso Eucarístico Nacional*. Quito: Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

KENNEDY, Alexandra. (1998) *Circuitos Artísticos interregionales: de Quito a Chile, Siglos XVIII – XIX*, Santiago de Chile: Historia 31.

- “Criollización y secularización de la imagen quiteña (siglos XVII y XVIII)” (2001) En: *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide / Ediciones Giralda, páginas 11-34.
- “Miguel de Santiago (c. 1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña”, En: VVAA, *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Primer Seminario de Pintura Virreinal*. Haces eds., México: UNAM/Fomento Cultural Banamex / OEA / Banco de Crédito de Perú, 2004, pp. 281 – 297.
- “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la interrupción ilustrada (Siglos XVII y XVIII)” (2002). En: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Editorial Nerea.
- *Arte en la Real Audiencia de Quito, Siglo VII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. (2002) Hondarrabia: Editorial Nerea.

- “Arte Quiteño más allá de Quito” (2007), En *Arte y artistas quiteños de exportación. Contextualización de una problemática* Quito: Simposio Internacional de Quito 13 – 17 Agosto.
- “Formas de construir la nación: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos”, (2004) En: *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina. Memoria del II Encuentro Internacional, (49 – 60).

LAGO, Tomás. (1930) *El Museo de Bellas Artes 1880 – 1930, Precursores de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural y Artística, Editorial Nacimiento.

LIRA, Pedro. (1866) *Las bellas artes en Chile*, Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile.

MARTÍN, Ricardo. (1978) *Arte del Ecuador (Siglos XVIII-XIX)*. Navarra: Salvat Editores.

MEBOLD, Luis, S.D.B. (1982) *Las últimas series de pintura colonial en Chile*. Santiago de Chile: Revista Universitaria nº 8, Publicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 120 – 139.

MEDINA, Miguel Ángel, O.P. (1992) *Los dominicos en América: presencia y actuación de los dominicos en la América colonial española de los siglos XVI-XIX*. Madrid: Fundación Mapfre.

MONTEFORTE, Mario. (1985) *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede Cuenca.

PEREIRA SALAS. (1992) *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

- “El arte colonial en Chile, a propósito de una exposición (1966)” En: *Pintura Colonial*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de las Condes, Editorial Lord Cochrane, 15 de Diciembre 1966 – 15 Enero 1967.
- *Historia del arte en el Reino de Chile* (1965). Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

RAMIREZ, Ramón (Fr. O.p) (1984) *Pinturas importantes, Convento de la Recoleta Dominica*. Santiago de Chile.

RICHON BRUNET, Ricardo. (1910) “El arte en Chile”, En: *Catálogo Oficial Ilustrado, Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

SALAS GUERRA, María Cecilia (2016) Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma. En: *Revista Colombiana de pensamiento estético e historia del arte*. Medellín: Sociedad Colombiana de Filosofía, Universidad de Antioquia y Universidad EAFIT, Edición número 4, julio-diciembre.

SCHENONE, H. (1992) *Iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

STRATTON-PRUITT, Suzanne. (2012) *The art of painting in Colonial Quito*. Philadelphia: Saint Joseph’s University Press.

VARGAS, José María. (1977) *Arte en Ecuador: (Siglos XVIII-XIX)*. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín; ORREGO VICUÑA, E. (1936) *Obras completas de Vicuña Mackenna*. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

WÖLFFLIN, Heinrich. (1978) *Renacimiento y Barroco* Buenos Aires, México, Barcelona: Ediciones Paidós, 2da Edición.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. (2014) “El discurso de Alejandro Cicarelli en la Fundación de la Academia de Pintura de Chile”, En: *Construcción del gusto: la crítica de arte en Chile 1849 – 1970*. Santiago de Chile: Fondecyt.

Documentación en Línea:

BARROS ARANA, Diego. (1902) *Historia Jeneral de Chile*, tomo XVI. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0019552.pdf> (visitado por última vez el 28 de agosto del 2017)

LUJÁN MUÑOZ, Jorge. Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, (187 – 196) <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1455865.pdf> (visitado por última vez el 3 de agosto del 2017)

VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1873) *Exposición sobre el coloniaje*. Santiago de Chile: Imprenta de Sudamérica.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0058269.pdf> (visitado por última vez el 4 de agosto del 2017)

VARGAS, José María. (1960) *El Arte Ecuatoriano*. Quito: J.M.Cajica (Edición basada en la de México). Biblioteca Ecuatoriana Mínima.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-ecuatoriano--0/> (visitado por última vez el 6 de agosto del 2017)