



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

---

# Pinceladas de instinto

---

La obra pictórica de Angélico Aranda  
y su inscripción en el concepto de «pintura instintiva»



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

Alumna: Melisa Matzner Espiñeira  
Profesora Guía: Dra. Constanza Acuña Fariña

Santiago, junio 2019

## **Agradecimientos**

A mi madre por su incondicional cariño  
a mi padre por su eterno impulso  
a mi hermana por esas tardes de lectura  
a Fede Taus por el amor y las reflexiones en conjunto  
a Muriel Torres por su amable y paciente disposición en el Archivo Franciscano  
a mi profesora guía por sus precisos conocimientos y observaciones  
a Elisabet por sus aportes en aspectos biográficos  
a Felipe Quijada y Claudio Guerrero por sugerirme conocer el trabajo de Amalia Cross  
a Amalia Cross por retomar el estudio del arte intuitivo  
a Margarita Alonso por su ayuda desde Roma  
a Gonzalo Arqueros por sus conocimientos sobre Arte Popular  
a Claudio Pomarino por sus hallazgos de obras perdidas entre polvos  
a Ruby Salgado, Marta Trampe y Javier Mac-Mahón por sus auténticos relatos  
y finalmente a Angélico Aranda por enseñarnos a ser inquietos.

# Índice

Introducción.....	1
Insaciable de óleo .....	12
1. Historia biográfica de Fray Angélico Aranda .....	13
2. Un carácter peculiar.....	22
3. Dos artistas, religiosos y contempladores de la naturaleza .....	26
Entre consagrado y primitivo .....	28
1. La historia del arte desde la historia de la crítica del arte.....	29
2. El gusto en la época de Aranda .....	30
3. Análisis de la crítica de arte sobre la obra de Angélico Aranda.....	35
De la imagen al imaginario.....	48
1. El método iconológico.....	49
2. Análisis por temática .....	50
I. Paisajes.....	50
II. Pintura religiosa .....	62
III. Naturalezas muertas .....	95
IV. Retrato.....	97
V. Pintura de género (seculares).....	109
Últimas reflexiones.....	113
Anexo .....	119
Sobre la trayectoria del concepto de «arte instintivo» en Chile.....	120
Glosario.....	125
Bibliografía.....	135
Índice de imágenes .....	141
Índice de esquemas visuales.....	143

## Sinopsis

En 1922 Angélico Aranda, un sacerdote franciscano, contacta por vía epistolar al famoso arquitecto catalán Antonio Gaudí recordándole un encuentro que habían tenido en 1909 en el puerto de Barcelona para solicitarle planos para una capilla para la ciudad de Rancagua en Chile. Casi milagrosamente, el arquitecto respondió a su carta adjuntando los croquis solicitados. Actualmente este místico proyecto se encuentra en plena ejecución por lo que ha surgido la pregunta en torno a la misteriosa vida de Angélico Aranda, el gestor de esta idea. Averiguando al respecto hemos dado con que además de franciscano fue artista: esculpió, dibujó, pero, sobre todo, pintó. Pintaba todos los días, era imparable. A veces hacía más de una pintura al día y no dejó los pinceles hasta cumplidos los 91 años. Pero aprendió por sí mismo, era un pintor autodidacta. Hizo varias exposiciones en los espacios que le eran accesibles como conventos, colegios o simplemente en las calles con el fin de vender sus pinturas y así financiar talleres para quienes no tenían acceso al arte. Ante tan interesante personaje, se escribieron algunos artículos de prensa referidos a su obra en donde se le clasificaba como “ingenuo” o “primitivo”. A partir de dicha recepción es que se ha vinculado la obra de Aranda con el concepto de “instintivo” buscando valorar positivamente a este tipo de arte y desde allí incluirlo en la historia del arte chileno. El asunto se complejiza cuando se considera que, en 1909, ocasión en que conoció a Gaudí, tuvo la oportunidad de viajar a Roma a estudiar copiado de pinturas, pues este hito lo relaciona con la academia. A pesar de dicho puntual vínculo con la institución artística u otros que pudo haber establecido, siempre primó su carácter autodidacta, pues las soluciones pictóricas surgen de su propio ingenio e imaginación al momento de enfrentarse a la tela y los óleos. De hecho, sus referencias no se encontraban en la historia del arte, sino en las imágenes religiosas de los conventos, de las cuales muchas provenían de la época colonial como también de simples tarjetas festivas de carácter popular.

# Introducción

## Dos proyectos se entrecruzan

Mi relación con esta historia comienza en 1994 cuando mi padre tomó un curso que formaba parte del programa de doctorado «Arquitectura de Gaudí» en la cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña de Barcelona, llevado por el Dr. Joan Bassegoda y Nonell. Casi al final del curso, el profesor Bassegoda le comentó y propuso a mi padre encargarse de un proyecto que por su extravagancia continúa desarrollándose hasta la actualidad: la construcción de una capilla de Gaudí en Rancagua, Chile.

Veinte años antes, cuando Guillermo Montejano, otro alumno de Joan Bassegoda, se hallaba desclasificando y referenciando el *Archivo del Arzobispado de Barcelona* se encontró con una sorpresa: dos cartas intercambiadas entre un chileno llamado Angélico Aranda y el famoso arquitecto catalán Antonio Gaudí. La primera carta la envió Angélico Aranda desde Rancagua (Chile) al arquitecto en 1922. Este documento existe gracias a Martí Matlleu, secretario taquígrafo del catalán<sup>1</sup>. La carta de Antonio Gaudí en respuesta a Angélico Aranda fue mecanografiada por Martí Matlleu y, por lo tanto, de ella existe una copia que conservó entre sus archivos.

Este intercambio epistolar es consecuencia de un casual encuentro entre ambos personajes en el puerto de Barcelona en 1909, ocasión en la que Gaudí le hizo amablemente un personalizado recorrido por su obra en proceso: el *Templo de la Sagrada Familia*. Y, de hecho, Angélico Aranda guardó el autógrafo del arquitecto en uno de sus cuadernos de firmas y recuerdos. Rememorando dicho acercamiento en 1922, el chileno le escribe lo siguiente:

---

<sup>1</sup> Quien copió en forma manuscrita la carta original antes del incendio de 1936, provocado durante la quema de iglesias de Barcelona en la Guerra Civil.

“Le contaré que estoy empeñado en hacer una pequeña capilla o santuario<sup>2</sup> dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles o Porciúncula y, deseoso de hacer una obra original, bien original, me acordé de Usted y digo, ¿cómo no me ha de obsequiar con un plano de los que él solamente sabe hacer? Se lo pido, pues, en nombre de Nuestra Señora de los Ángeles, prometiéndole corresponderle con mis oraciones” (Aranda, 1922).

A dicha petición, Aranda anexa un programa arquitectónico junto a las dimensiones del santuario deseado. El 12 de octubre de ese mismo año Gaudí responde a Aranda, simbólicamente el día de nuestra señora del Pilar y a la vez el así denominado “día de la raza”. Le dice que se encuentra totalmente empecinado en la planificación y construcción de la *Sagrada Familia* y que, de hecho, era tal la envergadura de la obra que, aunque estuviese a sus setenta años totalmente dedicado al proyecto de Barcelona no lograría cumplir todo lo que éste le demandaba. Por ello, “hace años [Gaudí] declina[ba] a aceptar trabajo alguno que le aparte de dicho cometido” (Gaudí, 1922).

Pero, tal como narra en su carta:

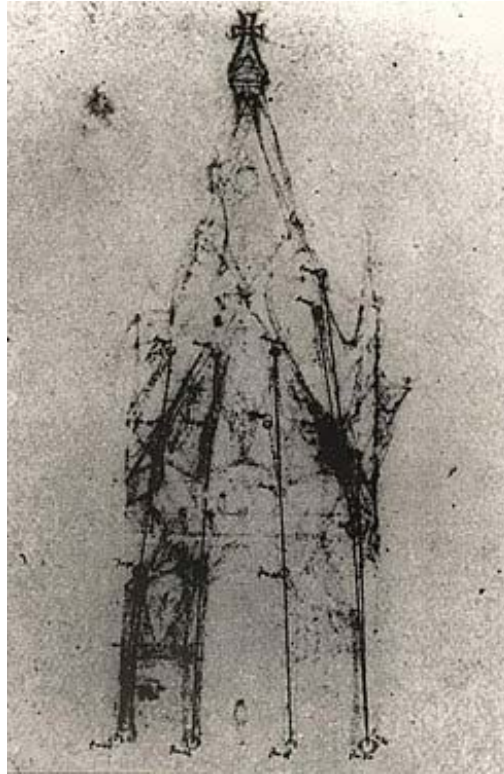
“el domingo 17 [de septiembre] fiesta de la Impresión de las llagas de San Francisco de Asís, volvió a leer su carta (...) y en el dorso encontró unas notas en lápiz que le habían pasado desapercibidas al recibir la carta. Las proporciones de la capilla dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles correspondían con un edículo que estaba estudiando como elemento del Templo de la Sagrada Familia para dedicarlo igualmente a Nuestra Señora de los Ángeles. Las medidas resultaban iguales. No se trataba pues de proyectar una obra nueva e independientemente del Templo que le requiere constantemente. Podía por tanto adelantar para América lo que un día lejano ha de tener realidad en la magna obra del Templo la Sagrada Familia, el

---

<sup>2</sup> Un santuario es un templo religioso donde se venera una devoción en particular, mientras que una capilla cumple la misma función, pero se emplaza en conjunto a una iglesia mayor.

monumento más excelso de su genialidad arabística. (...) [Todo esto] sería prueba de la confraternidad espiritual entre España y América” (Gaudí, 1922).

Imagen 1: Croquis Capilla de la Asunción, Antonio Gaudí (c. 1922)



Fuente: Gaudichile.cl

Ante la mística que se genera tras tantas coincidencias, Gaudí adjuntó finalmente a dicha respuesta dos croquis del edículo dedicado a *Nuestra Señora de los Ángeles* y Aranda, que para nuestra sorpresa además de gestor de este enorme proyecto era pintor, en son de agradecimiento envió de Chile a Barcelona “un cuadro de tema religioso (...) que se conservó en el estudio de la *Sagrada Familia* hasta el incendio de 1936” (Bassegoda, 1989, p. 581).

Imagen 2: Taller de Antonio Gaudí con pintura de A. Aranda (c. 1922-1936)



Fuente: Bassegoda, Juan. "Proyecto de iglesia dedicada a la Asunción en Rancagua Chile 1922", en: *El Gran Gaudí*, Barcelona. AUSA: Barcelona, 1989, p. 581.

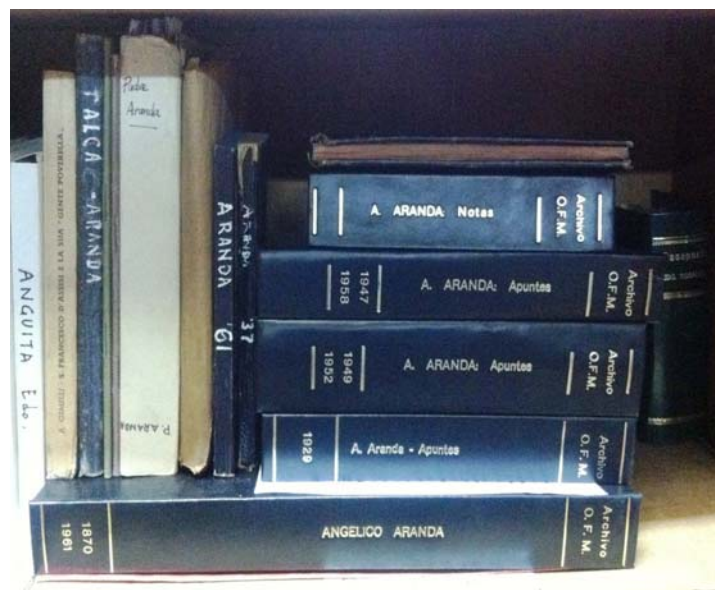
Curiosamente el azar volvió a actuar en las vidas de Gaudí y de Aranda, pues ambos fallecieron atropellados antes de que los dos proyectos (la Sagrada Familia en Barcelona y la capilla en Rancagua) se concretaran. Afortunadamente diversos discípulos del arquitecto pudieron continuar con su proyecto. En el caso del proyecto rancagüino, en 1996 se formó la *Corporación Gaudí de Triana* que ha logrado gestionar el potente deseo de Aranda con el apoyo técnico e institucional de la *Dirección Regional de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas* de la Región de O'Higgins. Se estima que el proyecto de Gaudí será finalizado antes del año 2026, a una centuria de su muerte, mientras que el proyecto de Aranda finalizaría en 2021, a seis décadas de la muerte del franciscano.



## El testimonio del artista: un relato en primera persona

Como si fueran pocas las coincidencias o el material histórico a disposición de esta asombrosa exposición de hechos, se presentó un segundo gran hallazgo que nos permite ingresar a conocer la oculta historia de Angélico Aranda: sus diarios de vida. En ellos, Aranda narra detalles de sus viajes y misiones, menciona misas, procesos de obra o proyectos artísticos, como por ejemplo sus talleres de arte, entre otras cosas. Estos cuadernos manuscritos se hallan intactos en el Archivo Franciscano de la Alameda.

Imagen 3: Cuadernos y diarios de vida de Angélico Aranda



Fuente: Registro fotográfico personal (2015)

A pesar de que no todos los diarios que escribió se encuentran en el Archivo Franciscano, resultan suficientes como para poder conocer a este artista. Complementando este valioso material histórico, Fray Rigoberto Iturriaga (quién organizó el Archivo Franciscano en la década de los noventa que actualmente lleva su nombre) recolectó en una carpeta todos los recortes de prensa en que diversos críticos se referían a las obras o exposiciones de Angélico Aranda. En el año 2008 estos diarios y recortes fueron reconocidos y declarados Monumento Histórico.

### **Autodidacta de instinto**

Antonio Gaudí es el arquitecto más relevante dentro del modernismo catalán, por lo que su obra es internacionalmente conocida, pero del gestor del proyecto de Gaudí en Chile poco se sabe. Entonces surgen las preguntas respecto de quién fue Aranda y qué le motivó a hacer tal solicitud a Gaudí.

Antes de proponer una respuesta a estas preguntas, me remonto a la primera vez que me enfrenté a una imagen de Angélico Aranda. Fue en las vacaciones de verano del año 2015, pronta a ingresar a segundo año de universidad. En el comedor de mi casa se encontraba mi padre mirando su computadora. Ante dicha escena me comenta que había estado revisando unos diarios de vida de Angélico Aranda. Siempre me han llamado la atención los diarios de vida, por lo que me acerqué. Fue entonces cuando apareció: se trataba del arcángel San Rafael.

Imagen 4: Arcángel Rafael, Angélico Aranda (c. 1949)



Fuente: Registro fotográfico personal (página de un diario de vida)

Nunca había visto una pintura del franciscano del que tanto hablaba mi padre y a pesar de que nunca me he relacionado con la religión, algo en esa imagen me causó interés. Fueron quizás los colores que intentaban rellenar la figura saliéndose de los contornos, la

hierática postura del arcángel, los detalles de su vestido, los tiernos colores aplicados de forma regular en cada superficie, su arcaico lenguaje, se extraña complejidad al componer, la escenografía creada por el simple pasto, su falta de técnica, sus tiernas decisiones narrativas y a su vez su excesiva narratividad, la ausencia de realismo de la anómala figura, la presencia de la firma de su autor, su evidente placer y cariño por la pintura casi al borde de la locura o quizás el amor con el que se veía que había confeccionado sus pinturas. A pesar de la ingenuidad que podían ver otros en sus imágenes, nunca vi su carácter primitivo como una incapacidad, pues comprendía que su origen era distinto al de los pintores de corte académico que estudiábamos en la escuela. Lo encontré inigualable. Nunca vi estas características como una incapacidad, sino más bien como una rareza que esperaba ser estudiada.

Dicho toque anómalo resultó ser fundamental para la motivación de esta investigación. Tal asombro llevó a plantearme quizás de manera un tanto ingenua: ¿cuántas/os historiadores del arte se habrían referido a tan particular obra? Al plantearme esta pregunta pensé que me encontraría con una amplia bibliografía. Pese a ello, el resultado fue prácticamente nulo. Esa pequeña decepción fue la confirmación para el embarque a este trabajo que se terminó convirtiendo en puro entusiasmo por descubrir a este misterioso personaje. Mi avidez fue tal que en dos oportunidades pude estudiar sus obras para investigaciones de la universidad, que por supuesto fueron pioneras de este proyecto y serán revisadas más adelante. Al iniciar estas investigaciones de las obras de Aranda me encontré con la grata reflexión de que además de descubrir a este curioso sujeto que tanto me intrigaba, saciaría otro gran interés que tenía desde que había ingresado a estudiar Historia del Arte, el cual correspondía al de estudiar a artistas que no habían sido investigados anteriormente y que, por lo tanto, no figuraban oficialmente dentro de la historia del arte chilena.

En este sentido fue que una de las primeras interrogantes correspondió a cuál era la relación de Angélico Aranda con su medio o, en otras palabras, cómo se vinculaba con la historia del arte chilena oficial, si es que lo hacía y si es que no, a qué espacios recurría. Tal como será revisado más adelante, luego de leer sus diarios de vida se hace evidente que si

bien dedicó principalmente su vida a la Orden Franciscana pareciera que su mayor interés se encontraba en las artes por lo que alguna relación tuvo que generarse con su medio.

Fue pintor, escultor, constructor y arquitecto. Pudo asistir como oyente a las cátedras de pintura de Pedro Lira y Juan Francisco González en la Escuela de Bellas Artes y también recibió consejos de Fray Pedro Subercaseaux. En 1909 viajó a la *Real Academia Española* en Roma a perfeccionarse como copista, viaje en el que, como ya se señaló, conoció a Gaudí. Una vez en Chile se vinculó también con pintores de la *Generación del 13*. No obstante, no desarrolló oficialmente estudios completos en la academia por lo que se podría afirmar que Angélico Aranda fue un artista que se educó por sus propios medios.

Persiguiendo conocer la percepción que tuvo la obra del fraile para la prensa chilena de la época fue que se consideraron los recortes periódicos que se referían a su obra. En ellos encontramos cierto rechazo a la idea de su aceptación como artista. Se refieren a él como “naïf” o ingenuo, reduciendo lo artísticamente aceptable al dominio técnico (dibujo, perspectiva, etc.) y dejando la propuesta de Aranda y obviando el significado de su obra dentro de su contexto.

A pesar de que el fraile se haya visto vinculado a algunos artistas oficiales, en sus obras se evidencian sus instintivas decisiones que se originan desde su motivación y amor por la pintura y sus impulsos internos quizás no tan concientes o premeditados. En consecuencia, debemos comprender que al franciscano no le interesaban ni el realismo ni técnicas académicas como la perspectiva o la proporcionalidad, razón por la que debemos analizar su obra desde parámetros propios, quizás más vinculado a las expresiones populares del arte.

Angélico Aranda podría ser considerado, por todo lo anterior, como un pintor autodidacta guiado por su instinto, sin dejar nunca de lado su vínculo con su entorno. Su condición de franciscano no era compatible con establecerse como artista. Y fue probablemente el instinto que lo condujo a realizar sus pinturas, también lo incitó a escribirle a Gaudí.

En vista de la pertinencia de esta historia dentro de la construcción de lo que se convertirá en el *Centro Espiritual y Cultural Gaudí de Triana* en Rancagua es que se ha

logrado repensar la historia de un artista olvidado y así mismo la denominación despectiva que le dieron sus contemporáneos que, bajo el gusto de su época, no lograron apreciar la obra de Fray Angélico Aranda y su significado dentro de su contexto cultural.

### **La importancia de lo local**

La historia del arte se ha encargado tradicionalmente de dar juicios de valor peyorativos hacia pintores como Angélico Aranda utilizando el concepto de «artista naïf», palabra que en español significa ingenuo. A partir de esta denominación caracterizan de alguna manera a este tipo de pintores, entre risas silenciosas, como torpes o ignorantes ante la creación artística, siendo que en realidad no existe una única manera de pintar. Giulio Carlo Argan lo explicó de esta manera: no es que fuesen incultos, sino que carecen “de la cultura profesional, aquella que importa en las academias y triunfa en los salones” (Argan, 1998, p. 128). En otras palabras, el pintor autodidacta se encontraba alejado de cómo el gusto determinaba que debían producirse las obras de arte, por lo que era rechazado por el circuito académico.

Entendiendo que en Europa se establecen las primeras academias, al separar al artista del artesano, se hace más fácil comprender el surgimiento de esta denominación en dicho continente. En este sentido podría considerarse el interés por un nuevo concepto para la realidad local chilena o latinoamericana en la cual tienen lugar pintores que no se formaron necesariamente en academias de arte de corte europeo. Ante dicha necesidad, la historiadora del arte Amalia Cross<sup>3</sup> retomó el concepto de «arte instintivo» propuesto originalmente por Tomás Lago<sup>4</sup> para catalogar a este tipo de pintores autodidactas desde una valorización positiva.

En este sentido surge un tercer punto de interés para este trabajo, a saber, aportar desde la investigación de la obra de Angélico Aranda a la densificación de esta denominación proveniente del continente latinoamericano. En otras palabras, se persigue

---

<sup>3</sup>Amalia Cross, historiadora del Arte, es licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile.

<sup>4</sup> Tomás Lago (1903-1975) Investigador, escritor, poeta, intelectual, gestor de la cultura, interesado por el patrimonio y, sobre todo, el arte popular local. Fundador del Museo de Arte Popular Americano.

nombrar prácticas propias con conceptos elaborados según pertinencias locales, ante una urgente carencia de dichos conceptos. Tal como postula Ticio Escobar:

“aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastran en el casillero de experiencias diferentes y deban ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitables reformulaciones” (Escobar, 2008, p. 27).

Ahora bien, comprendiendo que la colonización de América nos constituye, estas reconvenções lingüísticas forzadas provenientes de nuestra dependencia cultural al continente europeo y a las metrópolis, en general, producen una extrapolación de una verdad ajena e impuesta. En el campo de la historia del arte, esto se intenta enmendar desde la creación de conceptos propios.

### **Un diálogo entre textos e imágenes**

Considerando lo anterior me planteé la siguiente pregunta: ¿por qué seleccionar un artista chileno desconocido si existe Matilde Pérez, Roberto Matta o Pedro Lira? De ello surgió una de las propuestas de este trabajo, a saber, que no hay ningún personaje dentro de la historia del arte chilena más relevante que otro. Este trabajo propone romper con la lógica de las jerarquías narrativas de «La Historia del Arte» y busca comenzar a narrar «las historias del arte», sin fijarse solo en ciertos artistas, usualmente los más conocidos, sino también en los no tan estudiados. Y, ante sus obras, preguntarse por qué han sido dejados de lado por la historia del arte chilena y así comprender el lugar específico del o la artista en cuestión.

Es interesante considerar que la mayoría de las investigaciones en historia del arte se construyen a partir de escasas fuentes primarias por lo que el historiador o historiadora del arte cumplen un rol fundamental planteando sus hipótesis en torno a los espacios vacíos de dicha construcción histórica. El testimonio del artista es, en la mayoría de los casos, casi imposible de encontrar. En este sentido estamos ante una investigación que

inesperadamente resulta ser bastante privilegiada respecto a sus fuentes primarias, tratándose, sobre todo, de un artista desconocido para la historia del arte oficial.

Sin embargo, el testimonio del artista, que en este caso es obtenido de sus diarios de vida, será puesto en diálogo con escritos en prensa referidos a su obra. Estos recortes permiten dar a conocer cómo su entorno lo percibía y, en consecuencia, qué sentido tenían estas imágenes dentro de su medio o contexto artístico.

Por último, se considera relevante conocer el contexto cultural del artista, por lo que se pondrá en práctica el método iconológico<sup>5</sup>. En primer lugar, se reconocerán los motivos presentes en las obras estudiadas para, posteriormente, dar con las referencias visuales y literarias que estas tuvieron. Es decir, cuáles imágenes<sup>6</sup> o textos vio el artista antes de confeccionar sus pinturas que pudiesen influenciarlo en su modo de representar los motivos presentes en sus pinturas.

En este sentido su bagaje cultural correspondiente a las imágenes y textos de los que se vio influenciado son considerados como parte activa de la imagen. La puesta en práctica del método iconológico nos permite conocer las referencias y, en consecuencia, el sistema narrativo del cual se compone la obra del pintor. Esto podría ayudar a develar su carácter instintivo en tanto su imaginación y realidad más cercana comienzan a aparecer en sus telas, complementándose estas con la religiosidad popular y la didáctica colonial religiosa de las imágenes. Una vez identificadas las referencias del pintor se podrá descifrar el significado último o, dicho de otra forma, el sentido más profundo de esta imagen.

---

<sup>5</sup> Se utilizará el método iconológico que desarrolló Aby Warburg (1866-1929), historiador alemán y teórico de las imágenes que intentaba reconstruir los contextos de producción de los artistas a partir de sus respectivos referentes visuales. Su aporte esencial yace en la propuesta de que la mentalidad de la época y el contexto cultural corresponden a pilares sustanciales para interpretar las obras de arte y sus significados, pues la iconología se establece desde la correspondencia entre la forma y su propio contenido.

<sup>6</sup> Se considera relevante incluir todo tipo de imágenes dentro de las posibles referencias que pudo tener el artista, es decir no solamente óleos sobre tela, sino que también afiches, estampillas, tarjetas, entre otras cosas.

Primera Parte

## **Insaciable de óleo**



# 1. Historia biográfica de Fray Angélico Aranda

## Sus primeros años

Angélico Aranda (Linderos, 5 de agosto 1870 - Santiago, 17 de febrero 1961) bautizado de nacimiento por sus padres Emeterio Aranda y Anacleto Hurtado como Pastor Aranda Hurtado, recibió desde pequeño una fuerte formación cristiana (Araya, 1976). Su sobrinanieta Marta Muñoz relata que desde antes de su nacimiento los padres del fraile ya habían decidido el destino sacerdotal de su hijo. La anécdota es que su madre, estando embarazada, sobrevivió al incendio de la *Iglesia de la Compañía*<sup>7</sup> luego de haberle rezado a la virgen. Fue así como la madre de Aranda le atribuyó el milagro a la santa y prometió regalarle uno de sus hijos a la iglesia (Muñoz, 2018). Además, habría nacido sietemesino, hecho que confirmó la ejecución de la antigua promesa de su madre. A los trece años comenzaría sus estudios religiosos en el Colegio Seráfico. A pesar de esta imposición por parte de sus padres, Fray Angélico nunca fue rehacio al camino de la espiritualidad franciscana, todo lo contrario: la logró enlazar con mucho cariño a su pasión por las artes, viendo ambas como un todo integral.

Pero, no fue este su único interés: a temprana edad habría realizado sus primeras ilustraciones inspiradas en los grabados que aparecían en los periódicos de la época sobre la *Guerra del Pacífico* (1879-1883) (anónimo, 1915). Este pasatiempo se transformaría en una búsqueda paulatina.

Sus 16 años fueron cruciales, pues por un lado ingresó a la Orden Franciscana y, por otro, tomó el pseudónimo de «Angélico» en honor al pintor florentino dominico Fra Angelico, revelando su vehemente pasión por la pintura. Según confiesa el mismo, Fra Angélico “fue el pintor que mejor interpretó el alma del Seráfico San Francisco” (Aranda, sin fecha), componiendo una miscelánea entre las artes y el mundo devocional religioso, sus dos máximos fervores, anteponiéndose el primero al segundo.

---

<sup>7</sup> El incendio de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Santiago desarrollado durante la clausura de la festividad religiosa del mes de María, el 8 de diciembre de 1863, ha sido considerado uno de los peores siniestros de la capital tras desaparecer en aproximadamente una hora a dos mil muertos (cerca de 2% de la población de la capital para dicho entonces).

## **Un fraile con un pincel imparable en mano**

A sus 25 años cantó su primera misa y tan sólo cinco años más tarde obtendría el cargo de superior de la ciudad de Copiapó. Se desarrolló en pintura, escultura y arquitectura<sup>8</sup>. Siempre estaba elaborando proyectos artísticos como, por ejemplo, recolección de fondos vendiendo sus propias pinturas para ayudar a financiar escuelas o iglesias. También impartía talleres de arte gratuitos, cobrando astutamente sólo por las ausencias de sus estudiantes.

En 1901 le otorgan el cargo de superior en Curimón, ciudad a la que obsequió una escultura en bronce de San Francisco de Asís que fue traída desde Roma<sup>9</sup>. A esta figura le hizo un santuario y un acogedor parque de cipreses plantados por él mismo. Para financiar este tipo de iniciativas tuvo que producir y exponer innumerables pinturas que confeccionaba específicamente para ser vendidas. Bastante grato tuvo que sentirse en el pequeño poblado, ya que sus familiares vivían en la ciudad vecina de San Felipe.

---

<sup>8</sup> A pesar de haberse desarrollado en diversos ámbitos de las artes, para el presente trabajo se considerarán únicamente sus pinturas. La razón de esta elección es bastante práctica: solamente se conoce la ubicación de un friso y una escultura. Las demás son referencias en prensa sobre la única obra arquitectónica que dirigió (que ya no existe) o fotografías de otras esculturas, de las cuales se desconoce su paradero. Ante las vagas referencias de esculturas, frisos y arquitectura, se ha decidido poner el foco más bien en el ala pictórica. A partir de diversas fuentes históricas se sabe de la existencia de cerca de 200 pinturas, de las cuales 75 han sido fotografiadas y por lo tanto ubicadas. Cualquiera que fuese el caso, se sabe también que a pesar de su vínculo con otras técnicas artísticas ante todo produjo pinturas y, para la suerte de la presente investigación, se encuentran accesibles en el Convento de San Francisco de la Alameda, la Recoleta Dominica y la colección privada de su familia.

<sup>9</sup> Patronato de Curimón a quien se festeja hasta la actualidad el día 4 de octubre.

Imagen 5: Santuario en Curimón



Fuente: Fotografía de Christian Matzner (2016)

Entre 1908 y 1910 realizó varias actividades. Entre ellas gestionó otra escultura, pero esta vez de madera policromada que representaba al santo popular San Antonio, del escultor español Agustín de Querol. Por los periódicos de la época sabemos que también dio una conferencia sobre bellas artes.

### **De copista en Europa, un sueño hecho realidad**

No fueron uno ni dos, sino tres los intentos de viajar a Europa con el fin de especializarse en el copiado de pinturas. Gracias a una Mención que le concedió el *Salón Oficial* ante unas obras que presentó en 1908, el Definitorio de la Orden Franciscana lo envió a Europa para que lograra su cometido. Su sueño, que pudo ser cumplido recién a sus 38 años, consistía en conocer en persona las obras de los “grandes maestros” de la pintura europea, tales como Fra Angelico.

Imagen 6: Fray Angélico en 1910



Fuente: Gaudichile.cl

Luego de su escala en el puerto de Barcelona –donde conoció a Gaudí– llegó a Roma. Esta ciudad correspondía a su destino final, donde ingresaría a la *Academia Española de Bellas Artes* en Roma bajo la dirección de José Benlliure<sup>10</sup>. Desde su arribo a Europa comenzó a estar rodeado de artistas españoles. Se asoció al centro artístico y trabajó arduamente en la técnica que buscaba adquirir. Esto tuvo como consecuencia que uno de sus maestros, Cesare Maccari<sup>11</sup>, le otorgara una orden extraordinaria certificada para copiar obras del Vaticano, sueño hecho realidad para este fraile.

En Florencia, el cónsul le emitió un certificado para ingresar gratuitamente a los museos. En 1910 viajó a España justo antes de retornar a Chile. En este país asistió a la *Real Academia Española de Artes* en Madrid bajo la dirección de Eduardo Chicharro<sup>12</sup>, institución en la que se pudo vincular con artistas como Joaquín Sorolla<sup>13</sup>. Mantendría su amistad con Eduardo Chicharro durante años a través de amistosos intercambios de cartas.

---

<sup>10</sup> José Benlliure (1855-1937) fue un pintor español, hermano del escultor Mariano Benlliure. Cultivó la temática contumbrista retratando su origen valenciano.

<sup>11</sup> Cesare Maccari (1840-1919) fue un pintor neorrenacentista y escultor italiano.

<sup>12</sup> Eduardo Chicharro y Agüera (1873-1949) fue un pintor español, padre del poeta Eduardo Chicharro Briones, discípulo de Joaquín Sorolla y compañero de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fue director de la Real Academia Española en Roma desde 1912.

<sup>13</sup> Joaquín Sorolla (1863-1923) fue un pintor español. Ha sido etiquetado de impresionista, postimpresionista y luminista.

Alcanzó a estar solamente un año en Europa porque en 1910 le solicitaron desde Chile que regresara para dirigir la construcción de un convento para la comuna de La Granja. Este hecho es bastante ilustrativo dentro de su biografía en cuanto a su rol predominantemente franciscano, ya que al prevalecer este por sobre su interés artístico es que debe reconocerse como instintivo, considerando que al ser franciscano no pudo dedicar la totalidad de su vida a las artes desde estudios completos en una academia.

### **Un inquieto pintor autodidacta en Chile**

Angélico Aranda no admiró solamente a los artistas europeos, de hecho sintió gran respeto por muchos pintores chilenos. En prensa se escribió lo siguiente:

“Conoce a fondo a todos nuestros pintores y siente por algunos maestros de la pintura chilena, una verdadera admiración, lo que a menudo poco se oye en corrillos artísticos, en los cuales la alabanza al compañero parece restar cualidades a la propia labor” (Yáñez, 1921).

Esta fascinación lo condujo a seguir en búsqueda de aprendizaje en torno a las artes. En su país natal también buscó permearse de nuevos conocimientos artísticos vinculándose con el mundo académico. Asistió de oyente a algunos talleres de la *Escuela de Bellas Artes*. Por ejemplo, a los de Juan Francisco González, Pedro Lira (SNBA, 1954) o Alberto Valenzuela Llanos. También recibió lecciones de Gregorio Mira<sup>14</sup> y Pedro León Carmona<sup>15</sup>. Como ya se ha planteado, su posición social de sacerdote no le permitía acceder a estudios oficiales completos de Bellas Artes por lo que buscó estas instancias complementarias a su vida devota sin llegar a ser un artista reconocido, sino más bien un sencillo, pero no por ello menos interesante autodidacta.

---

<sup>14</sup> Gregorio Mira fue un pintor autodidacta que estudió con Monvoisin e inculcó su fervor por la pintura a sus hijas Aurora y Magdalena Mira que figuran entre las primeras mujeres en ingresar al mundo de las Bellas Artes oficialmente.

<sup>15</sup> Pedro León Carmona (1853-1899) ingresó muy joven al taller de Ernesto Kirchbach. Becado por el Gobierno para estudiar en París e Italia. Fue el fundador de la *Academia de Pintura del Círculo Católico* y de la *Academia de Pintura de la Universidad Católica*.

Bajo estos antecedentes estaríamos ante un artista que, si bien no realizó estudios académicos oficiales completos, siempre estuvo en contacto con el sistema institucional de Bellas Artes, ya sea con la institución misma, desde la visita de talleres de determinados maestros o copiando obras académicas tanto en Chile como en Europa. Pero debemos reconocer que dicho contacto se debió a su interés por la enseñanza artística, más que explícitamente por el academicismo. De hecho, se interesó fuertemente por pintores rebeldes o antiacadémicos como Juan Francisco González o algunos integrantes de la Generación del 13. Por ello, a pesar de sus continuas relaciones con el mundo académico, nunca dejó de volcar “su expresividad y esquematización a través de su mundo instintivo” (Paeile, 1972) por lo que podría ser reconocido dentro de los pintores instintivos (ver en anexo).

Insistente en su labor artística, continuó gestando diversos proyectos. Su fascinación por las artes se hace evidente en su biografía, mientras que su interés religioso comienza a aparecer temáticamente en sus pinturas.

Imagen 7: La Sagrada Familia, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

Por ejemplo, en Mulchén (región del Bío Bío) realizó una escultura de Fray Alejandro Manera que sigue en pie hasta el día de hoy<sup>16</sup>. Y gestionó varias exposiciones, en una expuso 32 pinturas en la concurrida *Casa Eyzaguirre*<sup>17</sup>, en otra expuso en la *Escuela Profesional de Niñas* de Rancagua. Asimismo, ofreció diversos cursos o talleres de arte, como en San Fernando.

Imagen 8: Escultura fraile Manera, Angélico Aranda (1913)



Fuente: Fotografía de Patricia Ortiz (Municipalidad de Mulchén, 2018)

### Sus últimos años

Angélico Aranda se vinculó bastante con la oligarquía chilena, pues a través de ella logró obtener apoyo económico. Por ejemplo, Loreto Cousiño regaló a la Orden Franciscana a través de Aranda una parcela que el fraile bautizó como «La Patagonia de

---

<sup>16</sup> Fray Alejandro Manera fue un capellán de las tropas que bendijo el fuerte fundacional de la ciudad de Mulchén unos años antes de que tomase la categoría de Departamento (1875), donde vivirían chilenos y mulches (mapuche de la costa).

<sup>17</sup> Corresponde a una casa de exposiciones (actualmente casa de remates) donde también expusieron Camilo Mori, Pedro Subercaseaux, Pablo Burchardt, Alfredo Lobos, Marcial Plaza Ferrand, Carlos Alegría, Jerónimo Costa, entre otros.



Apoquindo» donde construyó un verdadero rincón de arte. Según narran sus familiares nunca se le vio tan contento como en dicho recinto. Inauguró *La Patagonia* con la escultura de Rosa de Viterbo, obra por la que también obtuvo mención en el Salón Oficial.

La vejez nunca fue un impedimento para Angélico Aranda, al contrario, parece haber sido un aliciente a sus actividades. A sus 64 años continuó con su ritmo nómada y ajetreado. Siguió participando en exposiciones como en la Exposición Internacional de Arte Religioso en Roma y, como si fuera poco, expuso en Buenos Aires. Presentó un autorretrato en el Salón Oficial y luego lo mandó a Berlín. Resultó causar muy buena impresión en el medio. También expuso en la Universidad Católica de Valparaíso, en Curicó, en Concepción, en el Museo de Rancagua, en el Ministerio de Educación y en la Sala Beresford donde presentó 70 óleos. Su producción fue tal que pudo exponer 161 obras en la Municipalidad de las Condes y 120 en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura<sup>18</sup>. Luego de tal perseverante trayectoria lo admitieron como miembro de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Imagen 9: Fotografía de Angélico Aranda en avanzada edad en su taller



Fuente: Fotografía personal de Ruby Pentzke

---

<sup>18</sup> Con el fin de recolectar fondos para una campana para el *Convento Franciscano* de La Granja (Anónimo, 1955).



Imagen 10: Autorretrato, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Obtenido por Elisabet Juanola de la colección privada de Francisco Palacios

A los 85 años decidió dejar de vender sus obras, pero no por ello de producir. Dos años después de dicha decisión expuso de todos modos en la portería del convento de la Alameda. Su vejez fue parte de la activa vorágine de su vida, él mismo afirmó que a lo largo de sus 61 años realizó más de cien exposiciones (Anónimo, 1955). En 1961 falleció en la *Asistencia Pública* de Santiago a los 91 años luego de un atropello<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Según certificado obtenido en el *Servicio de Registro Civil e Identificación*, su deceso se comprobó el 17 de febrero de 1961, mediante certificado médico emitido por el facultativo Raúl Zapata Díaz. Causas del deceso: bronconeumonía bilateral, atelectasia pulmonar, fractura cuello fémur derecho, senilidad.

## 2. Un carácter peculiar

### **Sin plata ni oro**

Angélico Aranda perteneció a la *Orden de los Hermanos Menores*, fundada por San Francisco de Asís. Esta corresponde a una Fraternidad donde los Hermanos se dedican totalmente a Dios, viviendo el Evangelio en la Iglesia según la forma propuesta por San Francisco, es decir, un estilo de vida radicalmente evangélico que implica:

“espíritu de oración y devoción y en comunión fraterna, a dar testimonio de penitencia y minoridad; y, abrazando en la caridad a todos los hombres, a anunciar el Evangelio al mundo entero, a predicar con las obras la reconciliación, la paz y la justicia y a mostrar un sentido de respeto hacia la creación” (Coria General OFM, 2010, p. 59).

Fue un pasaje del *Evangelio de San Mateo*, el cual dice que los discípulos de Jesús fueron enviados “sin plata ni oro”, el que causó tal impresión en San Francisco de Asís y lo impulsó a dedicarse a vivir pobremente como los apóstoles. Fue entonces cuando se descalzó, vistió ropas ásperas y sin mochila emprendió su viaje a predicar el arrepentimiento. De hecho, cuando Francisco se presentó ante el Papa Inocencio III para que se aprobase la primera regla de su Orden, el Papa le dijo que las responsabilidades del gobierno de la iglesia se apoderaron de él: “estamos incrustados en las riquezas y en el poder, vos con vuestra pobreza hacéis que nos avergoncemos” (Franco Zeffirelli, 1972).

Este espíritu se puede percibir casi en cada una de las páginas de los escritos y diarios de vida de Angélico Aranda. Por ejemplo, escribió un artículo dedicado al árbol del castaño donde el franciscano postula que no deberíamos permitir que este árbol se exportase "para que el pueblo aprovechase el fruto como alimento suyo" (Aranda, sin fecha), aludiendo de manera inconsciente a la reapropiación. Hace un parangón entre considerar la hoja del árbol como basura a valorarla por ser la "más linda alfombra de hojas" (Aranda, sin fecha) que en otoño deja, y reconoce que como pintor sensibiliza con los colores de las hojas. También percibe al árbol como alimento sencillo: “¿a cuántos pobres sacaría de apuros?” (Aranda,

sin fecha), cuestión que una vez más hace alusión a su sincera empatía desde la igualdad y dignidad, pues apunta que podría encontrarse tanto “en la choza del pobre como en el palacio de los ricos en doradas bandejas” (Aranda, sin fecha). De hecho, termina proponiendo que el árbol del castaño se propague por los parques y avenidas de la región. Pareciera que Aranda llega a identificarse desde una analogía con este árbol por su “franciscanismo”, tanto así que aplaude el hecho de que su hábito sea de color castaño. Este tipo de detalles, no debe ser olvidado, pues muestra la preocupación y sensibilidad del sacerdote ante lo cotidiano y lo sencillo.

### **Aranda y la oligarquía**

Antes de ingresar a la Orden Franciscana, perteneció a una familia bastante solvente, perteneciendo a la clase alta chilena. Probablemente su afición por la pintura se vio posibilitada gracias a su posición privilegiada. Su familia tiene hasta la actualidad una empresa familiar que los pudo mantener económicamente acomodados. Angélico Aranda los visitaba bastante, de hecho, en algunas ocasiones vacacionaron juntos en Papudo donde tenían una casa de veraneo.

A pesar de su origen, pareciera que el camino de San Francisco de Asís le hacía mucho sentido. Una anécdota ilustrativa corresponde a la que narraron sus sobrinas nietas: cuando vacacionaban juntos le regalaban siempre un hábito nuevo. Luego, cuando lo iban a visitar, vestía un hábito harapiento. “¿Qué pasó con el que te regalamos?”, le preguntaban. A lo que él respondía que se lo había regalado a alguien que lo necesitaba más que él.

Pese a su humildad, Aranda permaneció vinculado permanentemente con la clase alta. Tal como se ha planteado anteriormente, personajes como Loreto Cousiño Goyenechea (cónyugue de Ricardo Lyon) financió muchos de sus proyectos artísticos. Por lo tanto, si bien al ser fraile no perteneció directamente a la estructura productiva, no se encontraba marginado de la estructura social porque, por un lado, pertenecía a la iglesia católica que corresponde a la institución de la religión hegemónica y, por otro lado, se logró mantener en contacto con personajes influyentes.

## **Un pintor ensimismado**

Fray Angélico estuvo siempre pendiente de realizar actividades artísticas, tan pendiente que llegó a complicar a sus familiares y compañeros de orden que aspiraban a que se dedicara más a la labor religiosa y menos a la artística. Claramente no pintaba por mandato de su orden, sino más bien a partir del más sincero placer personal. Mas, muchas de sus pinturas presentan temáticas religiosas. Hoy se conocen 23 de ellas. De todos modos, se considera que entre dichas pinturas y sus paisajes el pintor experimentaba ante su modelo una incesante búsqueda por encontrar a Dios. En este sentido, el momento de creación artística se podría ligar fuertemente con su religiosidad. En repetidas ocasiones dio a sus amigos y familiares comentarios sobre la contemplación de la naturaleza y la aparición de Dios en ella.

Pensando en esta incesante búsqueda que él mismo declaró en las páginas de sus diarios de vida, fue un pintor bastante ensimismado porque si bien realizó actividades colectivas como cursos o talleres, mayoritariamente las hacía con el fin de poder desarrollar su propia obra, pues tal como relata uno de sus alumnos nunca los corregía. Aún así, debemos reconocer su empeño por la difusión de las artes en Chile.

## **Estatus de artista**

Al observar la zona inferior de las obras de Aranda nos encontramos con que firmaba sus pinturas. Probablemente en museos de Europa o en los mismos talleres de los maestros chilenos vio esta práctica y la quiso replicar. Debe quedar claro que Aranda no fue un pintor de su orden, así como lo pudieron ser pintores religiosos de la Colonia, sino más bien de carácter independiente por lo que pudo firmar sus obras para realzar su propia originalidad.

En este sentido, es relevante aclarar que su obra se comprende desde el concepto europeo de la pintura de caballete donde el soporte es delimitado. Esto fue posible en su época porque siglos antes, en el Renacimiento, comenzaron a comercializarse pinturas que anteriormente sólo existían para la iglesia en murales adaptados a la arquitectura religiosa, por lo que tuvo que crearse un nuevo formato para su venta. Sólo entonces la originalidad

del artista se visibiliza y comienza a cobrar relevancia. Por eso es importante mencionar que varios de sus pares lo reconocieron como artista, pero también hubo otros que rechazaban su trabajo por su falta de academicismo, cuestión que lo ponía sumamente.

Es también desde este formato –la pintura de caballete– que se constituye el pintor instintivo o autodidacta, ya que corresponde a una tradición proveniente de dicho formato, pero realizado en espacios más bien populares, marginales o ajenos al original, es decir, las academias de arte. Sin significar esto que al conocer el espacio original del cual proviene la pintura de caballete el pintor instintivo deje de serlo.

Es sustancial considerar que, si bien Aranda pintaba principalmente por placer, su obra no respondía a criterios plásticos tradicionales de la historia del arte. Su objetivo fue siempre el de comunicar cayendo a veces en exageradas narratividades. A pesar de que bajo ciertos aspectos la obra del sacerdote pueda ingresar o ser herencia hasta cierto punto de la tradición del «arte por el arte» (ver este concepto en el anexo), su obra carece de experimentación o, dicho de otra manera, de trabajo crítico, por lo que debe ser reconocida desde dicho lugar.

Se trata de un personaje bastante complejo, pues si bien uno de sus objetivos fue vender obras con fines caritativos, logró producir una basta cantidad de obras, exponerlas, tener su propio taller y también venderlas. Pero su obra en algún punto de su proceso fue transformada en capital económico, su fin último no se encontraba dentro del sistema productivo dada su condición de franciscano. Es en este sentido que Viriato Rull caracteriza su obra como simpática, agradable, sincera, honrada y liberada de cualquier ambición mercantilista comercial (Rull, 1931). En otros artículos de prensa se enfatiza bastante la idea de que sus talleres brindaban “alguna ganancia [al pueblo]” (Anónimo, 1915). Por lo que el único beneficio personal que pudo conseguir fue el de la satisfacción de pintar.

### 3. Dos artistas, religiosos y contempladores de la naturaleza

#### El primer encuentro

Gracias a la geografía del continente europeo, Fray Angélico tuvo que pasar antes de su destino final por el puerto de Barcelona. ¿Cómo no estirar las piernas después de un tan largo viaje? Una vez en tierra firme, paseando por el puerto, se encontró con un templo rodeado de turistas que se “desataban en alabanzas del arquitecto que lo [dirigía] y no [tenían] empacho en afirmar que él [era] un genio” (Aranda, 1909). Para entonces dicho templo llevaba cerca de treinta años en obra.

Nos referimos al *Templo de la Sagrada Familia* y el curioso fraile tuvo la suerte de contar con un recorrido personalizado que el mismo arquitecto le hizo por su obra en construcción. Aranda recuerda haber subido la mitad de su altura que equivalían a 250 gradas. Y, como si hubiese sido poco, Antonio Gaudí “tuvo la singular bondad de dar[le] su firma, que, por cierto, reput[ó] como una de las más importantes de [su] libreta”. El franciscano reconoce este templo neogótico como una futura “maravilla de la arquitectura moderna” (Aranda, 1909). Resulta difícil entender que todo este encuentro haya sido una coincidencia fuera de los planes de su viaje y que, además, Gaudí que para esos años se encontraba totalmente empeñado en sus planes arquitectónicos, se diera el tiempo de mostrarle a este curioso extranjero su obra en proceso.

#### Cruces

Sin saberlo, se estaban encontrando dos seres que tenían bastante en común. Ambos eran contemplativos y observadores de la naturaleza, Aranda desde la meditación y admiración como también para sus pinturas de paisaje, y Gaudí para la comprensión de las formas orgánicas estructurales de ésta. A través de la contemplación de la naturaleza ambos encontraban a Dios. Antonio Gaudí fue paulatinamente haciéndose más y más religioso a medida que iba vinculándose con los estudios de la naturaleza y la arquitectura orgánica.

Angélico Aranda lo fue desde sus 16 años que fueron cruciales para él, pues se identificaría a sí mismo como artista y religioso.

Sin duda fueron personajes bastante especiales, claramente no tenían estilos de vida normales dentro de sus épocas. Quizás un tanto anómalos a sus tiempos. Este hecho se explica en que los dos optaron por aquello que realmente les causaba sentido y placer: el vínculo naturaleza, arte y Dios, llevando estilos de vida extremadamente austeros y humildes. Probablemente lo más grande que compartieron fue el amor por lo que hacían, cuestión que cohesionaba todo el resto de las similitudes. De los pocos escritos que dejó Gaudí encontramos el siguiente: "la sabiduría es superior a la ciencia, viene de sapere, o sea saborear" (Bassegoda & Gabarró, 1998), frase en la que el arquitecto alude a su propio motor: el placer.

A pesar de que ambos fueron artistas (uno pintor y el otro arquitecto) ninguno de los dos buscó la fama en ello, sino el más sincero amor. Fue quizás por ello que se volcaron totalmente a sus obras y probablemente fue por lo mismo que ninguno de los dos se emparejó. Otra llamativa coincidencia corresponde a la de sus muertes: ambos atropellados. Gaudí por un tranvía y Aranda por una micro. El chileno vivió con tremenda intensidad el franciscanismo y el voto a la pobreza. Gaudí, habiendo sido poco religioso en su juventud, con los años radicalizó su opción personal hacia un misticismo religioso y una austeridad intensa: llegó a practicar el vegetarianismo. Tuvo que ser tal su andrajoso atuendo que permaneció como NN en el hospital de la Santa Creu después de su accidente donde finalmente terminaría muriendo.

Dentro del mismo espíritu austero es que el *Templo de la Sagrada Familia* es de carácter "expiatorio", lo que significa que se construye solamente a partir de donativos, produciendo esto que quienes rodeen la obra se hagan parte de su construcción. Esto se explica desde la necesidad de reconciliarse con Dios, donde el perdón juega un rol fundamental. La "porciúncula" que se construirá en Rancagua tiene el mismo sentido de reconciliación.

Segunda Parte

## **Entre consagrado y primitivo**



# 1. La historia del arte desde la historia de la crítica del arte

## La importancia de la crítica de arte

La reivindicación de la obra de Fray Angélico como «instintiva» se debe a que en su época fue caracterizada como «naïve» por la crítica oficial, concepto que hoy se considera peyorativo. A partir de ello es que se propone revisar la recepción que tuvieron sus pinturas dentro de su medio artístico específico y dentro del medio artístico oficial. Esta operación es relevante pues permitirá reconocer su lugar dentro de su propio entorno o círculo más próximo, es decir de sus pares religiosos o simplemente amigos, como también de los críticos de arte oficial que tenían la voz del “gusto de la época”.

Ante este escenario se torna interesante recordar a Lionello Venturi<sup>20</sup> quien plantearía que la historia del arte se puede comprender desde la historia de la crítica del arte. En sus propias palabras: “la historia crítica del arte consiste en la ilustración de las relaciones entre arte y gusto en cada uno de los artistas, de la acción del arte sobre el gusto y de las reacciones del gusto sobre el arte” (Venturi, 1979, p. 34). Esta observación sirve de salvavidas para el o la historiador/a del arte que en estricto rigor es incapaz de reconstruir un relato extemporáneo o ajeno a su lugar de narración por el simple hecho de no haberlo vivido.

En el caso de esta investigación, el gusto de la época es reflejado en distintos recortes de prensa tanto de periódicos nacionales o metropolitanos como regionales o locales y de autores de diverso carácter. En varios casos falta información sobre la autoría, plataforma de publicación, fecha o número de página, básicamente porque todos ellos se obtuvieron de una carpeta que probablemente armó Rigoberto Iturriaga (archivero franciscano) a partir de recortes que pudo haber hecho Aranda en la fecha de la publicación de cada artículo sin anotar las referencias. Si bien, sería idóneo contar con la referencia

---

<sup>20</sup> Lionello Venturi (1885-1961) fue un crítico, historiador del arte y profesor italiano.

completa de cada artículo, debemos agradecer que, al menos, se conoce el contenido de estos artículos.

## 4.El gusto en la época de Aranda

### **Primeras preguntas**

En 1910 Angélico Aranda viajó a Europa para perfeccionarse como copista, cuestión que habla de una producción de obra previa a dicha fecha. Sin embargo, no existe registro de ninguna obra anterior a 1910. También resulta interesante que a partir de dicha fecha comienzan a aparecer los primeros escritos en prensa sobre su obra. Es por ambas razones que situaremos el inicio de su producción en el año 1910. Entonces surgen las siguientes preguntas: ¿qué sucedía en 1910 en el plano artístico? ¿Cómo influyó dicho medio a Aranda? Y, ¿cómo reaccionó el medio ante la obra de Aranda?

### **1910: el año del Centenario de la República**

1910 no fue un año cualquiera. La Academia de Pintura, fundada en 1849, cumplía sus primeros 60 años, momento en el cual se establecía la República de Chile. En esta escena se planteaba que las artes jugaban un rol relevante.

Los valores decimonónicos buscaban establecer y fortalecer la institucionalidad, que en su momento se basaba en el modelo francés. Dentro de dicha lógica institucional los géneros pictóricos se veían ordenados según una jerarquía en la cual el género de la Pintura de Historia se encontraba en la cúspide de la pirámide (revisar más sobre este concepto en el anexo). Este género permitía que los momentos históricos que se establecen a partir de la versión de los vencedores, fuesen immortalizados. Estas temáticas debían ser representadas de manera realista, demostrando el dominio del artista sobre la técnica. En consecuencia, el dibujo, la perspectiva, la proporcionalidad, estudios de anatomía, entre otras técnicas eran

esenciales para la representación mimética de la realidad. En resumen, el cánón neoclasicista era el imperante (Cicarelli, 1849).

Fue Virginio Arias<sup>21</sup> quien reorganizó la *Escuela de Bellas Artes* en 1910, uniéndola con el *Museo de Bellas Artes*. Para Arias el rol del museo era primordial. Veía en el museo un nuevo modo para que los estudiantes de Bellas Artes en Chile aprendieran la copia de los antiguos modelos clásicos. La copia, como método de aprendizaje, otorgaría conocimiento técnico al estudiante. Aprovechando de responder a la segunda pregunta, Aranda se encontraría en consonancia con dichos deseos, considerando el motivo de su viaje a Europa. Pero, fue una metodología que él utilizó para aprender de manera autodidacta, no lo hizo por mandato de ninguna academia. En este sentido, al tratarse de un pintor independiente de dichas instituciones republicanas, no pudo afectarles lo que pasaba internamente en aquellos espacios. Si es que hubo similitudes fueron coincidencias, pero que respondían a un mismo sistema artístico percibido desde distintos lugares.

A partir de la iniciativa de Arias se organizó la *Exposición del Centenario* que fue una gran exhibición que se realizó en el nuevo museo para inaugurar su colección, y celebrar los cien años que se cumplían de la República de Chile. Pero no cualquiera podía exponer en dicha instancia, pues el gusto de la época permitió ingresar solamente a algunas obras al museo: lo moderno era bienvenido, mientras lo excesivamente moderno no lo era. Por ejemplo, las obras de Juan Francisco González no fueron parte de la *Exposición del Centenario*.

### **Temáticas y pinceladas rebeldes**

Simultáneamente a esta escena institucional republicana con un gusto marcadamente académico y francés, se gestó entre 1910 y 1913 una generación de artistas que no participaron en la exposición del nuevo museo: se trata de la «Generación del 13».

---

<sup>21</sup> Virginio Arias (1885-1941) fue un escultor chileno encargado en 1895 por el gobierno para estudiar en Europa la organización de lo que sería la Escuela de Bellas Artes. En 1900 asume el cargo de director de dicha institución.

Estos jóvenes artistas habían sido alumnos de Fernando Álvarez de Sotomayor<sup>22</sup> quien, si bien también era un artista académico y en términos temáticos marcadamente clásico, se enfocaba en representar costumbres españolas<sup>23</sup>. Marcó –a favor de Virginio Arias– el contrapunto al influjo francés que tenía la Escuela y el gusto nacional (Arias, 1910, p. 74). Su foco se encontraba en el color y las temáticas costumbristas y populares, removiéndose la Pintura de Historia de su cúspide jerárquica entre géneros pictóricos e identificándose más bien con las escenas de género y los retratos. Esta rebelde generación causó bastante rechazo y marcó “un antes y un después” dentro de la historia del arte chilena.

Imagen 11: Los borrachos, Fernando Álvarez de Sotomayor (sin fecha)



Fuente: Artistas Visuales Chilenos

Sobre la producción de la Generación del 13 reconocemos primeramente una pintura de tradición figurativa, narrativa, anecdótica y descriptiva. Sin embargo, hubo un

---

<sup>22</sup> Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) fue un pintor español contactado en 1908 por el gobierno de Chile para ofrecerle el cargo de profesor de Colorido y Composición para la *Escuela de Bellas Artes* de Santiago. Estuvo en Chile hasta 1915, siendo director de la misma institución. Su estilo clásico y realista se complementaba con temáticas costumbristas españolas.

<sup>23</sup> Se trata de una reivindicación de los valores españoles y coloniales con la idea de realizar una pintura chilena de caracteres nacionales, lo que define su temática hacia el paisaje autóctono y la vida cotidiana del pueblo; se incorpora así el “realismo hispánico” con su carga costumbrista, aplicado a temas nacionales y tipos populares; aparecen como protagonistas grupos sociales hasta entonces marginados, como por ejemplo “los borrachos” de Fernando Álvarez de Sotomayor.

cambio formal: la soltura de las pinceladas se hace bastante evidente al presenciar estas obras en vivo. De todas formas, no era éste el énfasis que quiso dar este grupo de artistas, sino más bien la renovación temática volcada a temas populares o costumbristas. Considerando que los integrantes de esta generación eran de origen “modesto” o de “clase social baja”; otro rasgo distintivo fue el uso de soportes precarios, tales como el cartón, las tablas o los reversos de los cuadros, tomando estas obras desde una lectura contemporánea el peso de obra-objeto ante el tradicional formato del óleo sobre tela.

### **La fuerza del gusto sobre Aranda y su consecuencia**

El gusto de la época, definido por la elite del circuito académico de *Bellas Artes*, se caracterizó por la predilección por el realismo depurado y el estilo clasicista. Angélico Aranda nunca produjo una obra original que se adecuase a dichas características<sup>24</sup>. Por lo que fue duramente criticado. No obstante, al haber ingresado al mundo del copiado de obras, pudo dedicarles bastante tiempo a algunas copias por lo que el resultado en términos de recepción podía llegar a ser positivo. Fueron esas obras las que recibieron la aceptación del gusto de la época. En suma, tanto las críticas negativas como las congratulaciones fueron en función de su lejanía o cercanía a la dominación de la técnica.

El rechazo que produjo su obra ante la opinión de algunos críticos probablemente tuvo tribuna en tanto Aranda, a diferencia de otros pintores autodidactas, fue bastante insistente en exponer sus pinturas. En este sentido, es él mismo quien quiere aparecer en la escena, contrario a la mayoría de los casos donde solamente una voz instalada en el medio artístico hegemónico puede validar esta obra anónima en el medio. En otras palabras, lo marginado no se visibiliza hasta que alguien desde dentro del medio artístico oficial lo valore, pero solamente a partir de sus rasgos pintorescos (para profundizar más sobre esto ver anexo).

---

<sup>24</sup> Hasta el momento se conocen 89 pinturas de Angélico Aranda. De ellas, se sabe con certeza que 6 son copias, ya que se conocen las pinturas originales. Sin embargo, de las 83 que se consideran originales, 16 de ellas también podrían ser copias.

Esta marginalización de su obra del medio artístico tuvo una consecuencia significativa: la creación de un medio paralelo al oficial. A pesar de dicho rechazo, Aranda produjo una gran cantidad de pinturas, hizo cerca de cien exposiciones y salieron artículos refiriéndose a su obra de manera positiva. Entonces ¿dónde exponía? ¿quién escribía sobre su obra? ¿en qué medios de prensa?

Si bien en algunas instancias se vinculó con el medio artístico oficial (por ejemplo, la *Casa Eyzaguirre* o el *Salón Oficial* y medios de comunicación como el diario *El Mercurio*), no fueron estos los predominantes. La mayoría de sus exposiciones fueron en lugares que originalmente no fueron pensados para exponer arte, sitios más bien desconocidos y por lo tanto poco concurridos, como colegios, conventos o en las mismas calles. Sumado a esto, en un país altamente centralizado en su metrópolis, Fray Aranda expuso en regiones o pueblos pequeños, buscando llevar el arte a aquellos rincones donde no existía como tal. Y por su condición religiosa, los medios o lugares ligados a la Orden Franciscana también jugaron un rol importante. Una de las revistas religiosas de poco tiraje utilizada como medio de comunicación fue la *Revista Seráfica*. Podríamos afirmar que a través del estudio de este personaje logra visibilizarse un tipo de instancia paralela a la oficial que cobra interés debido a su ingenio y localidad haciéndonos pensar en torno a otros espacios o exposiciones que por su carácter marginal la historia no quiso recordar.

## 5. Análisis de la crítica de arte sobre la obra de Angélico Aranda

### **¿Artista primitivo o gloria del arte nacional?**

A partir de las reflexiones anteriormente propuestas, debe reconocerse la existencia de dos medios alrededor de Fray Angélico: el oficial y uno paralelo. El primero de ellos es artístico y culto, mientras que el segundo no tiene un carácter artístico ni culto por lo que es extraoficial a aquel medio. A continuación, se realizará un pequeño comentario respecto al tipo de lugares en los que expuso, periódicos en los que se escribía sobre su obra y, por supuesto, el carácter de los autores que redactaron este material. En este comentario se reconocerá la procedencia (oficial o extraoficial) del artículo. Para tratarse de un pintor autodidacta se redactó una gran cantidad de escritos referidos a su obra. Esto se debe probablemente a que, tal como se ha mencionado a diferencia de otros pintores que no sacan las pinturas de sus casas, este artista si se dedicó a exhibir su obra.

Pareciera que en su mayoría fueron críticos más bien extraoficiales los que escribieron sobre la obra del sacerdote en prensa, tales como Honorio Aguilera, Viriato Rull o Anacleto Zúñiga. Honorio Aguilera fue un compañero de orden del franciscano, oriundo de Chillán quien amistosamente plantea que el pintor de hábito café sería de los mejores escultores de Chile. En segundo lugar, Viriato Rull fue un escultor sevillano que, una vez residiendo en Chile, hizo un apreciativo y extenso análisis de la biografía del pintor y de sus obras para comprender su diversidad de obras. Por último, Anacleto Zúñiga que probablemente fue otro compañero de orden de Buin, caracterizó la obra de Aranda como simpática y valiente. A partir de todo lo anterior, podemos afirmar que los comentarios apreciativos no se generan desde la crítica de arte oficial, sino desde el vínculo amistoso entre el escritor y el sacerdote.

También hubo escritores reconocidos dentro del medio periodístico que se detuvieron ante sus pinturas para luego tomar sus plumas, entre ellos Antonio Romera,

Lautaro García o Nathanael Yáñez. El primero de estos es bastante conocido, en realidad de los más conocidos y oficiales críticos de arte chilenos. Antonio Romera alude en su artículo, entre otras cosas, a la falta de técnica de Aranda (Romera, 1961), cuestión que ilustra su carácter ajeno a lo oficial.

Lautaro García fue uno de los críticos oficiales del *Diario Ilustrado*, quien lo cataloga como primitivo:

“Como una reacción contra el exceso de oficio y de la malicia para componer y pintar, nació la tendencia que preconizaba la vuelta a la pureza prístina de visión y de procedimiento. El «aduanero» Rousseaux fue quien fundamentó esta manera de pintar ingenuamente, con una técnica sin técnica. Rousseaux era en realidad un artista sin malicia, tenía un auténtico temperamento de primitivo y pintó sin darse cuenta de su sencillez. Pero la gran mayoría de los que siguieron sus puras aguas estéticas lo hicieron simulando primitivismo e ingenuidad. En arte es muy difícil olvidarse de todo lo visto y aprendido. Por esto, son muy pocos los que han alcanzado ese encanto que se desprende de las telas del artista francés. Estas consideraciones se nos descuelgan de la pluma después de haber visto la exposición que Fr. Angélico Aranda (Fray Angélico de Assis), tiene abierta en la Sala del Ministerio de Educación (Av. Bernardo O’Higgins 937). De todos los pintores chilenos actuales, el religioso franciscano es seguramente el único que posee una verdadera naturalidad de primitivo. Para el público que ha visto mucho, y que por lo tanto también posee para mirar esa malicia a que nos referimos más arriba, le es difícil poder adentrarse en esta pintura de Fray Angélico de Assis, en la que no hay ningún preconcepto de escuela en la manera de ver, ni en la de componer, ni mucho menos un alarde de técnica en la realización del asunto. El pintor imagina sus



composiciones sin ningún recuerdo de lo que ha visto en pintura. Lo mismo hace frente al paisaje: se sitúa ante el paisaje y trata de trasladarlo a la tela, olvidando toda técnica, sólo con su instinto del color y la forma. Es la actitud más pura frente a la naturaleza, y este le suele devolver ese amor que Fray Angélico pone en las cosas, permitiendo que obtenga resultados tan finos de color y sencillos de factura” (García).

Al tratarse de críticos reconocidos, vinculados a la tradición académica, hablan de Angélico Aranda desde su distancia a dicho mundo. Es notable que lo sitúe en otro al oficial, pero que a la vez lo valore. Es interesante que Lautaro García lo asocie a lo primitivo, pues esto evidencia la generalización que produce la hegemonía entre todas las artes marginales. También es llamativo que este crítico se sume a la idealización del pintor instintivo desde la categoría de la “pureza” de Lago o Paeile, o sus palabras “faltas de malicia”. García llega a reconocer que sería dicha malicia la que dificultaría al público a comprender la obra de Aranda.

Por último, encontramos un extenso artículo escrito por uno de los críticos de *El Mercurio*, *La Nación* y el *Diario Ilustrado*, Nathanael Yáñez. Este escritor dice que el franciscano tiene un temperamento de verdadero artista, un espíritu cultivadísimo, que lee mucho sobre arte y que se trataría de una “firma ya conocida en nuestro mundo artístico” (Yáñez, 1921), pero a la vez reconoce que habla con un entusiasmo infantil sobre el arte. Dice que sus pinturas contienen “fuerza de color, una forma maciza, cierta sabiduría de pintor y (...) experiencia” (Yáñez. 1921). A pesar de reconocerlo, Yáñez lo caracteriza desde lo infantil, tal como García desde lo primitivo, alejando a este pintor de lo que implica la complejidad un artista.

A pesar de no haber sido publicadas, las cartas también brindan información sobre las opiniones que tenían aquellos que rodearon a Aranda sobre su obra, o bien los consejos que le sugerían. Rigoberto Iturriaga, archivero franciscano de una generación posterior a Aranda, caracteriza al pintor de ingenuo en una carta dirigida a los Franciscanos de Ávila y

menciona que un grupo de investigadores que hasta ahora se desconocen habrían buscado sus obras para presentarlas en una exposición de autores *naïf*, mas, reconoce que no figuraba dentro de los artistas de su época. En otro intercambio epistolar Eduardo Chicharro, pintor español y amigo de Aranda, lo alienta a seguir produciendo ante su tristeza producida por el rechazo. En sus palabras: “la crítica no es infalible” (Chicharro, 1915). Cuestión que habla de un afecto por parte del pintor ante el rechazo hacia su obra.

Los periódicos en los que se escribió sobre su obra fueron principalmente regionales y religiosos. Muchos de ellos son de autor desconocido, pero fueron publicados en plataformas regionales. Dentro de las revistas franciscanas encontramos artículos en la *Revista Seráfica, Verdad y Bien* y en la *Paloma Mensajera*. Los periódicos regionales corresponden al *Correo de Colchagua* (San Fernando), *El Chileno* (la Serena), *La Unión de Valparaíso*, *El Orden* (Buin) y *La Prensa* (Curicó). De carácter nacional u oficial, algunos en *El Mercurio*, uno en *Las Últimas Noticias*, otro en *Zigzag*, en *El Imparcial* y en *El Diario Ilustrado*.

Aranda hizo tantas exposiciones como pudo. Y al tratarse de un artista no reconocido en la escena, se hace pertinente y, a la vez, interesante estudiar los lugares donde logró exponer. Algunos de los lugares vinculados a la Orden Franciscana corresponden al: *Bazar San Andresito* de Santiago (1925), la portería y al interior del *Convento San Francisco* de Santiago (en 1957 y en 1960), *Iglesia y Convento Franciscano Barón* de Valparaíso (sin fecha) y *Recoleta Franciscana* de Santiago (sin fecha). En regiones también expuso, por ejemplo: en Curicó (1949), en Concepción (1950), en la *Universidad Católica* de Valparaíso (1915) y en el *Museo Histórico* de Rancagua (1955) donde tuvo su única exposición personal y oficial en un museo.

Tal como se ha mencionado anteriormente, Angélico Aranda se mantuvo estrechamente vinculado a la elite chilena a lo largo de su vida, por lo que también logró exponer a partir de dichas relaciones en: la *Sala Banco de Chile*, la *Sala Beresford* (1950, donde expuso 50 óleos), la *Casa Eyzaguirre* (donde expuso 33 obras), el Almacén de música *Doggenweiler* de Valparaíso, (1915), en la *Sala Helen Wessel* del *Instituto Chileno*

*Norteamericano de Cultura* (donde expuso 120 pinturas en 1955) y en el *Ministerio de Educación* (1955).

Por último, sería relevante comentar que sus únicas dos obras en colecciones museísticas corresponden al *Retrato de Pradilla Ortiz* en el *Museo de Bellas Artes* de Valparaíso y al *Paisaje de Recoleta Franciscana* que se encuentra en el depósito del *Museo O' Higginsiano y de Bellas Artes* de Talca, razón adicional por la que difícilmente se podría considerar como un artista oficial.

Este pintor produjo una obra tan numerosa que probablemente nunca podrá ser catalogada en su totalidad. Actualmente se han computado alrededor de doscientas, muchas de ellas producidas con lo que tenía a la mano. Al igual que la *Generación del 13* utilizaba tablas, cartones o bien, el reverso de las telas ocupadas. Este hecho más bien material es bastante característico de su obra y personalidad, pues se condice con su ímpetu por pintar a toda hora sin importar las condiciones, como también con su posición de franciscano. Su obra fue en este sentido bastante precaria. En sus diarios de vida nos encontramos con la sorpresa de que en un mismo día podía producir más de una pintura. Pintaba rápido y con pocos detalles. No obstante, hay algunas obras a las que le dedicó mucho tiempo y minucia, ante todo a las copias.

Dejando las copias de lado, resulta sumamente interesante el tipo de solución que Aranda encontraba para sus pinturas, considerando su condición de autodidacta. En siglos pasados, los estudiosos del arte pudieron sentir que a través de conocimientos técnicos como la perspectiva o la proporcionalidad dominaban la realidad, en tanto la lograban representar miméticamente desde el realismo. Mirando las pinturas de Aranda se hace evidente que su interés no se encontraba en dominar a la realidad desde su representación, sino en la narración que podía sugerir a través de sus cuadros.

## ¡A destruir mamarrachos!

Fray Angélico Aranda recibió críticas negativas provenientes de sus compañeros de orden (de manera presencial) y de la crítica oficial (de manera escrita). Para referirnos al primer caso nos remitiremos a una entrevista que hizo Elisabet Juanola (periodista y parte del equipo fundador de la *Corporación Gaudí de Triana*) al Fr. Quirós. En éste, el franciscano relata que encontró a Aranda alrededor de sus 80 años muy triste porque le habían destruido algunas figuras, cuestión que se repitió en Valparaíso, en la *Recoleta Franciscana*, en Curimón y en Curicó. Dice que se las destruían los superiores que llegaban después de él a los conventos, sobre todo un alemán que era maestro de novicios en la Recoleta Franciscana que, daba una literal y cruel orden a los novicios: ¡a “destruir mamarrachos”! (Mac-Mahon, 2015). Cuenta el fraile Quirós que Aranda era muy sensible ante la crítica de sus compañeros, pero cuando se la hacía constructivamente algún otro artista la acogía muy bien. Él mismo narra en uno de sus diarios que “un buen número de [sus] cuadritos en La Granja, fueron a pasar a la basura” (Aranda, 1933), evento totalmente desalentador para el pintor, cuestión que nos recuerda, a la triste historia de Henri Rousseau (ver en Glosario “*arte naïf*”).

También contamos el relato del fraile Javier Mac-Mahón, quien lo recuerda como un pintor de “rositas y casitas” (J. Mac-Mahón, comunicación personal, 2015) con lo que hace alusión a lo cotidiano. Mac-Mahón, franciscano de 99 años para el año 2019, participó en algunos de sus talleres de pintura. Relata que salían y siempre pintaban paisajes. Le llamaba la atención que Aranda, siendo profesor de distintos talleres de pintura nunca hubiese dado instrucciones. Este exalumno de Aranda se mostró convencido de que él hacía talleres de arte para tener una excusa para poder pintar. Entre risas Mac-Mahón admite que bajo su percepción Aranda pintaba “lo feo y lo pobre” (Mac-Mahón, 2015), a saber, entre franciscanos bromeaban con que los marcos de sus cuadros eran más bellos que las propias pinturas (Mac-Mahón, 2015). Este rechazo por un lado tiene que ver con el gusto y por otro con el enojo que pudieron desarrollar sus compañeros de orden, pensando que se escapaba de las labores religiosas para pintar.

## **Ingenuidad elemental, pero sincera**

Refiriéndose a su cálida personalidad el siguiente artículo comenta que el sacerdote: “era un hombre tierno y bueno que volcaba en la pintura sus fervores” (Romera, 1961). Y sobre su obra sostiene que: “su arte era un arte sencillo, ingenuo, en donde se reflejaba la tenuidad de sus sentimientos franciscanos y el deseo de fusión con la naturaleza” (Romera, 1961). Pero luego afirma lo siguiente:

Sus preferencias iban a la pintura primitiva italiana, y el propio nombre adoptado por el franciscano señala inequívocamente su deseo de patentizar una admiración nacida no sólo de los aspectos artísticos, sino también de todo un estilo de vida. Aquella sencillez, aquella humildad, aquella transparencia de sentimientos patentes en las obras de nuestro artista tuvieron como norma de inspiración al lejano pintor de Fiesole. Claro que no es posible establecer un parangón en las calidades estrictamente plásticas, pero aun en sus fragilidades técnicas el franciscano chileno vibró más con el seráfico cuatrocentista que con el español Chicharro que fue alguna vez según parece su eventual maestro. La diferencia entre la ingenuidad elemental pero sincera, de la pintura del chileno y el vacío mundanismo de la del español era enorme” (Romera, 1961).

Evidentemente Antonio Romera era defensor de los ideales academicistas franceses y, por lo tanto, se oponía al gusto español de Álvarez de Sotomayor que también encarnaba Eduardo Chicharro. Romera consideraba relevante el antecedente plástico de la pintura primitiva italiana de Fra Angelico en la obra de Aranda. Y, es bastante breve al comentar su pintura, solamente sostiene que tiene debilidades técnicas, enfatizando entonces en que Aranda prefirió a Fra Angelico antes que, a Eduardo Chicharro, a quien tilda de “vacuo”. Al parecer Romera aprovecha este artículo sobre la obra del franciscano para dejar en claro su rechazo hacia la impronta española de las escenas de género –el “vacuo mundanismo”–

que dejaba los grandes temas de lado y en consecuencia a la Pintura Historia, cuestión que a Romera no le parecía.

Viriato Rull escultor español afirma lo siguiente sobre su obra:

“Es muy simpática y agradable. Produce cierto bienestar en el ánimo del espectador, porque domina en ella la nota de sinceridad honrada, de ingenuidad que aleja toda idea de mercantilismo comercial. Pero de ingenuidad exquisita en la ejecución que es la característica especial de fray Angélico, que copia lo que ve como lo percibe su alma a través de la retina” (Rull, 1913, p. 396).

Este extracto nos hace recordar al concepto de pureza (ver Glosario). Por un lado, desde la idea del desapego a lo comercial considerando el fin caritativo de Aranda y, por otro, desde el momento de la misma confección de la obra en que el artista se encuentra liberado de estructuras de enseñanza por lo que logra representar la realidad desde la más profunda sinceridad.

Siguiendo con la idea de la pureza en la obra de Aranda, Lautaro García plantea que el fraile compone sus pinturas sin considerar las obras que ha visto anteriormente, como si se olvidara de ellas al momento de componer las suyas. Según ambos críticos (Rull y García) Aranda se liberaría de las reglas o de la técnica de las pinturas que vio en Europa o en los salones de Chile. Es relevante comprender la idea de pureza dentro de su contexto: a comienzos del siglo XX, en Chile, el gusto se remitía a una manera de hacer pintura (la académica), por lo que todo lo que estuviese desligado de ésta sería vista como “libre” de dichas estructuras institucionales, como arte de niños o primitivos. De ahí surge el concepto de lo ingenuo que en la producción actual de arte contemporáneo no podría ser la misma que entonces, básicamente por la transformación del estatuto artístico.

## **Un temperamento de verdadero artista**

Su obra también causó admiración entre sus compañeros de orden, cuestión que se refleja en diversos artículos. Por ejemplo, en el artículo del escritor chillanejo franciscano Fr. Honorio Aguilera donde se reconoce a Aranda como uno “de los mejores escultores de Chile” (Aguilera, 1934). Por supuesto esta crítica venía muy de cerca. En realidad, resulta ser amistosa y, en consecuencia, un tanto parcial, pero era el tipo de cosas que lo alentaban.

Recordando el comentario anteriormente mencionado de Fr. Mac-Mahón donde alude a “lo feo” encontramos la siguiente impresión sobre las mismas pinturas:

“da la sensación de esas tardes de invierno llenas de misterios, en que parece que todas las cosas se envuelven en un manto de tristeza para despedir al sol que lentamente muere... ¡Cuántas veces nos hemos quedado extáticos contemplando estos atardeceres y cuántas veces nos hemos visto estos caserones y estos árboles! Son nuestros antiguos conocidos de las aldehuelas y pueblos viejos, son las construcciones de nuestros abuelos que tantos recuerdos nos traen a la mente. Hay muchas otras telas que nos dejaron una grata impresión tanto por sus asuntos interesantes como por su factura (...). Embargados en íntima satisfacción pensábamos en el artista que, escondido silenciosamente, sin ostentación ni réclame ha podido realizar una obra tan vasta y de tanta importancia” (Zúñiga, 1913).

Aunque parezca extraño, el autor de estas palabras habla de lo mismo que Fr. Mac-Mahón. Ambos se refieren a lo cotidiano, pero a partir de apreciaciones totalmente distintas. Esta vez la capacidad de asombro actúa ante lo cotidiano, dejando su sentido peyorativo de lado. No conocemos la historia de Anacleto Zúñiga, pero por lo investigado se trata de un compañero de orden interesado en escribir sobre su arte. No está de más recordar que desde la Orden Franciscana se gestaron muchos proyectos periodísticos,

siendo muchos de estos regionales. En este caso, el artículo proviene de Buin. Esto nos hace pensar que Aranda tuvo que exponer o tener algún taller en dicha ciudad.

En el artículo a continuación lo comparan desde el punto de vista temático con uno de los “cuatro maestros de la pintura chilena”:

“La afinidad espiritual con Valenzuela Llanos respondía a motivaciones justificadas. Con exclusión del periodo juvenil en que el autor de “Puente Charentón” hace su arte realista por afanes de aprendizaje, lo demás fue un ir haciéndose en el acendramiento, en el misticismo, en el acrisolado fervor hacia el paisaje chileno. Y esto sí que pudo unir a los dos chilenos” (anónimo, sin fecha).

Imagen 12: Puente Charenton, Alberto Valenzuela Llanos (1903)



Fuente: SURDOC

Este artículo de autor desconocido apuntaría a que tanto Aranda como Valenzuela Llanos compartirían el fervor por los paisajes chilenos y a la vez se alejarían del realismo, dejándose conectar con los paisajes a través de una pincelada más bien suelta. Si bien la predominancia del género del paisaje y la pincelada suelta de Aranda es indudable, lo que siempre quedará en duda es la postura que él tuvo ante el realismo, pues efectivamente no lo representaba, pero ¿se debió esto a falta de destreza o fue intencionado y consciente? Aranda nunca escribió al respecto, es una pregunta que quedará abierta. Aunque, es bastante probable que desde su condición de autodidacta no fuera algo de su interés y haya sido, por lo tanto, inconsciente.



Imagen 13: Paisaje con manzanillas, Alberto Valenzuela Llanos (sin fecha)



Fuente: Portal de Arte

Efectivamente Valenzuela Llanos, desde el otro lado, fue consciente de su “pincelada libre” en tanto estudió en la *Academia de Bellas Artes* y, tal como se menciona en el artículo en su periodo juvenil representa paisajes desde el realismo contrastándose este con sus obras posteriores y haciéndose evidente su decisión. Mientras que en el caso de Aranda podría ser difícil dar una aseveración de este tipo porque, al no haber estudiado en la academia, no tuvo la opción de elegir cómo pintar, ya que tuvo que aprender solo y nunca obtuvo la técnica académica, lo que quiere decir que esa “pincelada libre” fue la única que desarrolló, tal como se puede apreciar en la siguiente imagen.

Imagen 14: Paisaje VI, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

Otro artículo donde se critica positivamente su obra es el siguiente:

“(…) Finalmente, dentro de la investidura sacerdotal de fray Angélico debajo del hábito franciscano, palpita un corazón de artista consagrado ya para el Arte por la opinión y la crítica. No olvide que con la actual exposición contrae solemne compromiso de exhibir en el año próximo el fruto de otra nueva labor, que será sin duda, demostración de nuevos progresos, para su propia honra, orgullo de la Orden Franciscana y gloria del arte nacional” (Anónimo, 1913).

Es tal el tono de admiración de este artículo que llega a recordar el discurso de Alessandro Cicarelli del día de la fundación de la *Academia de Pintura* en 1849, cuando hace alusión a la gloria que traerá consigo el pintor chileno al inmortalizar las hazañas nacionales. Pese a ello, no tiene mucho que ver Cicarelli y su tono patriótico en esta cita, ya que Aranda no pintaba en nombre de su llamado. En realidad, no pintaba en nombre de

nada ni de nadie, más que del placer que experimentaba al pintar, al fusionarse con Dios y la naturaleza en dicha práctica. Por ello nos quedamos con la expresión “corazón de artista”, que hace alusión a su amor por la pintura y recuerda el concepto de artistas de “corazón sagrado” de Guillermo Udhe (ver en anexo). Es esta cita una de las que da cuenta del progreso reconocido por quienes recurrían a su taller o exposiciones en sus obras, cuestión que habla de que en algún momento anterior tuvo que pintar con menos destreza y, a la vez, delata su carácter de autodidacta.

Un último ejemplo de la valoración positiva de sus exposiciones es la siguiente:

“Se inauguró ayer [la exposición en la casa Eyzaguirre], en la tarde, con éxito lisonjero y con una numerosa y distinguida concurrencia. (...) Según referencias había algunas [obras] de verdadero valor artístico. (...) Efectivamente la impresión que percibimos no pudo ser más favorable. (...) Llama la atención por su dibujo sobrio y seguro (...) y por el esfuerzo de labor que revelan. (...) Hermosos coloridos y exhiben un cuidadoso dibujo”.

En este extracto del diario *El Chileno*, de autor desconocido recuperado por la *Revista Seráfica* se habla de la cantidad distinguida de personas que asistieron a la exposición, cuestión de la cual no teníamos referencia alguna, por lo que se transforma en un dato importante. Sabemos que Angélico Aranda, muchas veces anunciaba sus futuras exposiciones en periódicos de la época (como por ejemplo en *La Paloma Mensajera* o en *El Mercurio*), razón por la cual efectivamente pudieron llegar tantas personas. También se refiere al esfuerzo que volcó el artista para efectuar las obras expuestas, hecho que habla de un reconocimiento por parte del autor del artículo del esmero que hizo Aranda, pensando probablemente en otras obras del mismo artista que pudieron ser de más rápida factura. Quizás esta minuciosidad de Aranda responde al espacio en el que expuso: la Casa Eyzaguirre, salón donde también exponían Camilo Mori, Pedro Subercaseaux, Alfredo Lobos, entre otros.

Tercera Parte

## **De la imagen al imaginario**

# 1.El método iconológico

Las imágenes son portales que nos conducen a las historias que las gestaron. En este caso se trata de una historia que no ha sido contada y además que presenta ciertos rasgos bastante especiales. Así mismo las imágenes que serán reveladas a continuación no han sido consideradas dentro de la Historia del arte por la marginalidad del artista que las confeccionó. Hoy salen a la luz en vista del reconocimiento de su importancia. Esta vez no interesa conocer únicamente las historias que estas imágenes ocultan, sino que también sus significados dentro de sus contextos culturales.

Aquello que denominamos «contexto cultural» se articula directamente con las imágenes, por lo que puede ser descubierto a través de ellas. En este sentido, propondremos develar dicho contexto a partir de las referencias que el artista pudo tener para ejecutar sus imágenes, considerando dichas referencias visuales o textuales parte del mundo simbólico, sistema narrativo e imaginario envolvente del entorno del artista.

Como ya ha sido planteado en esta investigación contamos afortunadamente con el testimonio del artista que, en la medida de lo posible, se hará dialogar con «aquellos árboles genealógicos» de imágenes que logremos identificar. Su testimonio se considera de total relevancia en cuanto se trata del autor de las imágenes con las que nos enfrentaremos y qué mejor que conocer de primera fuente lo que pueda aportar de sus propias pinturas.

Pensar la iconología en la obra de Angélico Aranda debe comprenderse como un ejercicio más bien cerrado, considerando que sus imágenes no llegaron a un público tan amplio. En este sentido, la relevancia de una imagen no siempre tiene que radicar en la cantidad de público que pudo tener, sino en lo que ésta puede transmitirnos como huella de una época o una realidad en particular. Esta vez, la eficacia de las imágenes se percibe como consecuencia más que como causa, pues las imágenes de flujo popular o de arte colonial influenciaron a la obra de Aranda más que sus obras en su entorno. Sus pinturas serían en este sentido un resultado, en lugar de un difusor visual.

## 2. Análisis por temática

Al momento de la selección de pinturas, el camino más lógico que me pareció seguir fue el de dividir el grueso de su obra por temáticas. Considerando este factor de división, el orden fue de mayor a menor cantidad, en términos de la producción que realizó: paisajes, bodegones, escenas religiosas, retratos y, por último, escenas de género. De cada género se seleccionaron las pinturas que se consideraron las más representativas de los rasgos característicos del pintor.

### I. Paisajes

#### **Un paisajista que contemplaba la naturaleza**

Sus paisajes naturales podrían explicarse a partir de su continua búsqueda de Dios en la naturaleza, cuestión que se vería impulsada con el incentivo que vio que se le estaba dando a dicho género en Chile. En este mismo sentido, sus paisajes urbanos siempre estuvieron vinculados a los naturales, ya que las pinturas en las que representa ciudades presentan elementos geográficos o naturales como cerros, ríos, mar, montañas o árboles nunca dejan de presentarse.

Al menos registrados existen cerca de 40 paisajes de autoría de Angélico Aranda, pero a ellos se le suman todas las menciones de obras desconocidas que el fraile hace en sus diarios. Javier Mac-Mahón, uno de los alumnos de sus talleres de pintura, recuerda que su amor por los paisajes era tal que en sus momentos de estudio salían a hacer paseos por los alrededores y permitía a cada uno dejarse llevar por aquello que lo cautivase. Su única indicación era: observar permanentemente la naturaleza, cuestión que habla de su atracción por los paisajes que se encontraban a su alrededor.

Todos sus paisajes son obras originales. Al no tratarse de copias sabemos que el pintor desarrolló una relación afectiva con su modelo, razón por la que decide pintar dicho paisaje y no otro. De hecho, probablemente muchos paisajes fueron pintados –o al menos sus primeros esbozos– al momento de su visita al terreno. Cuestión que se confirma por la rapidez de la pincelada. En este sentido, los paisajes siempre los representó desde la perspectiva del pintor, es decir aquello que se presentaba ante el atril, estableciéndose una relación corporal directa con el paisaje y su propia representación.

### **Al borde de lo académico**

La decisión de pintar con óleo al aire libre tiene su origen en el pleinairismo de la escuela de Barbizon o en los primeros impresionistas franceses del siglo XIX, rasgo que pudo observar directamente en el taller de Juan Francisco González. Si bien esta relación entre el paisaje y el pintor tiene su origen en una tradición adoptada por la academia donde el óleo va representando la realidad sobre la tela, que a su vez se encuentra sobre un atril frente al modelo, la imaginación del artista y su instinto creador juegan un rol importante. Al encontrarse marginado del sistema narrativo tradicional de la historia del arte crea uno propio vinculado directamente con sus condiciones de posibilidad como, por ejemplo, el hecho de ser fraile.

El arte moderno se caracteriza, entre otras cosas, por su vuelco hacia los aspectos plásticos de las obras, dejando las preocupaciones temáticas atrás. Una de las manifestaciones del interés por la experimentación plástica corresponde al del abandono de la mimesis, materializado en las figuras y formas pulcras, lo que conduce a una pincelada suelta.

Si bien Aranda también utilizó una pincelada suelta, es pertinente reconocer que no fue a partir de las mismas necesidades que el arte moderno. La soltura del pincel de Angélico Aranda se debió más bien a una propia manera de confeccionar sus imágenes. Si bien se trata de un rasgo totalmente original pudo haberse visto incentivado al encontrarse con pintores como Juan Francisco González o los de la *Generación del 13*. Antonio Romera reconoce en la *Generación del 13*, dos enfoques distintos: el naturalista y el

plástico. Si bien lo más significativo de esta generación dentro de la historia del arte chilena fue el giro temático, sus integrantes indagaron en aspectos plásticos, donde la soltura de las pinceladas y lo gestáltico jugaron un rol relevante.

En el caso de vincular a Angélico Aranda con esta generación, es relevante situarlo más bien dentro del primer grupo, ya que no hubo experimentación plástica de su parte, sino más bien coincidencias en aspectos visuales, pensando que el linderano nunca se liberó de lo anecdótico. En una de sus obras de mayor soltura, *Paisaje VI* (Imagen 14), lo figurativo sigue primando como interés ante lo plástico, ya que la pintura de Angélico Aranda es ante todo anecdótica: siempre busca contarnos una historia. Este rasgo puede identificarse en distintos pintores instintivos que buscan plasmar su mundo visible en la tela. Aranda encaja perfectamente en esta lógica, ya que nunca salió del campo de lo mimético.

En este sentido, en el marco de la historia del arte, el artista instintivo hace de contrapeso al artista consciente e intelectual, como lo fue Juan Francisco González, pues su interés “no está en el tema inexistente por [su cualidad] trivial e intrascendental sino en la pincelada, signo verbal del mensaje del pintor, en el color, en el modo peculiar de armonizar esos elementos” (Romera, p. 136, 1951), en síntesis, el énfasis se encuentra en el artista intelectual en lo plástico y en artista instintivo en lo narrativo, sin dejar de estar la característica del otro en cada uno. Por tanto, la referencia a la realidad nunca desaparecerá en las pinturas instintivas.

En este sentido notamos también que toda la obra de Angélico Aranda se basa en el principio de la mimesis, es decir todo lo representado es reconocible en el mundo visible. En cuanto a lo anecdótico encontramos un cruce con la *Generación del 13*, la que también representó escenas cotidianas o populares donde al igual que en una pintura de Aranda aparecen tinajas u otros elementos cotidianos, pero ésta lo hizo siguiendo el llamado del interés por lo popular de su maestro Álvarez de Sotomayor, mientras que Angélico Aranda si bien pudo haber estado influenciado por dicha corriente, lo hizo por interés propio: ¿por qué no representar lo más sencillo si puede ser lo más bello? Un ejemplo de ello corresponde a la imagen que se muestra a continuación que corresponde a algo tan común como un idilio.



Imagen 15: Idilio en Renca, Ezequiel Plaza (sin fecha)



Fuente: SURDOC

### **El paso del tiempo en la pincelada**

Otro rasgo que pudo haber aportado el impresionismo o el arte moderno europeo que llegaba a Chile fue la nueva comprensión del color impulsada por el estudio del químico Michele Eugène Chevreul, publicado en 1839, titulado *La ley de contraste simultáneo* que explicaba los colores primarios, secundarios y complementarios. Deteniendo la mirada en el grueso de la obra de Fray Angélico Aranda se va haciendo evidente que entre 1910 y 1960, a medida que pasaban los años, fue mejorando su técnica tanto en la aplicación de analogías cromáticas como en la composición de sus imágenes.

Imagen 16: En la costa, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

En sus primeras obras el volumen se lograba aplicando claroscuros, mezclando los colores con blanco o negro generando de este modo luces o sombras, característica quizás más bien instintiva que daba como resultado figuras que tendían a aplanarse. Más adelante aplicaría las analogías cromáticas. Por ejemplo, en la pintura *En la Costa* utiliza azul para las sombras en vez de negro y amarillo para las luces en lugar de blanco (como lo pudo hacer en obras como *San Lucas, San Francisco y la Virgen*) con el fin de dar volumen a las rocas (la de lado izquierdo). Al lado derecho da una alternativa con un morado grisáceo para las sombras. Esta ampliación en su lenguaje plástico fue probablemente resultado de lo que él mismo pudo experimentar habiendo conocido el taller de Juan Francisco González, las obras de la *Generación del 13*, libros u obras en Europa.

Imagen 17: San Lucas, San Francisco y la Virgen, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

También pueden encontrarse complejizaciones en cuanto a las composiciones, pues las estructuras visuales cambian su construcción de tal manera que logren anclarse las figuras entre ellas, generando un recorrido visual más completo. Un claro ejemplo de ello corresponde a la inclusión de diagonales estructurantes como en el *Paisaje de Recoleta Franciscana* en el cual una parra marca la tensión de la composición.



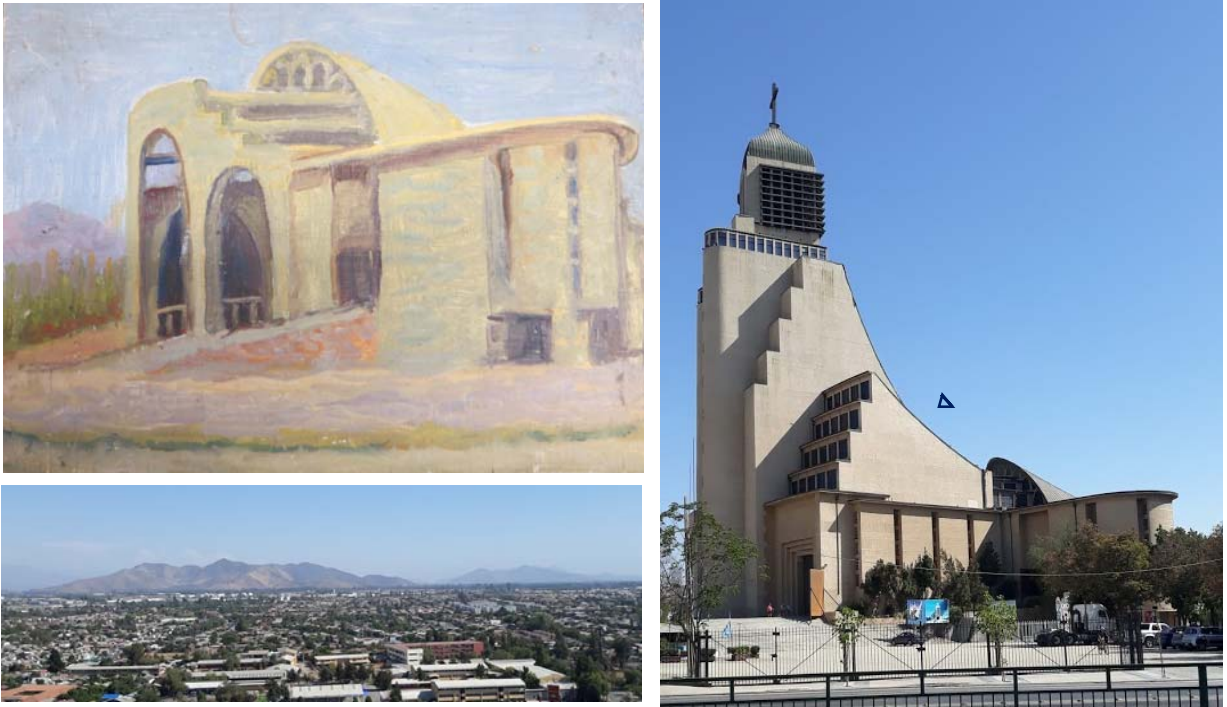
Imagen 18: Paisaje de Recoleta Franciscana, Angélico Aranda (c. 1932)



Fuente: SURDOC

Otro ejemplo de ello corresponde a una pintura que realizó del paisaje urbano maipucino del Templo Votivo mientras estaba en construcción. Seguramente fue realizada alrededor de 1950, considerando que las obras comenzaron en 1948. Este paisaje tiene una clara influencia de la comprensión del color que instaura el Impresionismo donde las analogías cromáticas cumplen un rol fundamental y se suprime el negro utilizando azul para las sombras, morado como mediador y ocre anaranjados para la luz, creando cierta vibración a la vista del espectador. Se observa una intervención del artista ante la imagen original, pues agranda el cerro Chena para crear un peso visual al lado derecho de la imagen.

Esquema visual 1: Templo Votivo Maipú, Angélico Aranda (c. 1950), su versión y entorno actual



Fuente: (arriba) Templo Votivo Maipú, Angélico Aranda (c. 1950) Registro fotográfico personal; (izquierda) Cerro Chena desde T.V.M., Registro fotográfico personal; (derecha) T.V.M. en la actualidad, Registro fotográfico personal.

Si bien, ante los ojos de los críticos reconocidos de corte académico, Aranda se encontraba alejado de lo que dictaba el gusto al carecer de técnica (Romera, 1961), al parecer no se encontraba tan alejado de este mundo como se pensaba: aprendió a utilizar la técnica de la grisalla. Esta consiste en una primera capa monocroma de pintura color tierra de siena tostada que corresponde al color que seca más rápido dentro de los óleos, hecha en terreno para luego aplicar el color en el taller. Esto se evidencia en la pintura en que se representa al Templo Votivo de Maipú donde se aprecia el color en cuestión con aplicaciones color lavanda sobre el mismo. Probablemente esta no fue la única forma de pintar que desarrolló, ya que sabemos por sus diarios y relatos de quienes lo conocieron que también terminaba obras frente a sus paisajes en terreno. Es interesante notar la técnica que en esta pintura trae consigo, ya que resulta ser totalmente académica y pudo aprenderla en algunos de los talleres de la *Escuela de Bellas Artes*.



### Puntos en común entre la Generación del 13 y A. Aranda

Su prisa e impaciencia lo conducen a paisajes emborronados y subitáneos, pareciendo a veces inacabados. En este sentido podríamos observar similitudes en la soltura de obras del sacerdote franciscano, tales como *Paisaje IV con Iglesia de lo Valdivieso* de Ezequiel Plaza o *El Canelo* de Guillermo Vergara donde los follajes de los árboles se construyen de manera similar en cuanto a lo gestual. Sabemos que el pintor tuvo contacto con estos pintores, debido a los escritos en sus diarios de vida donde menciona, por ejemplo, un intercambio epistolar con Carlos Isamitt en 1930.

Esquema visual 2: Soltura en la pincelada



Fuente: (arriba) Paisaje IV, Angélico Aranda (sin fecha). Registro fotográfico personal; (abajo derecha.): Iglesia de lo Valdivieso Ezequiel Plaza (sin fecha). SURDOC.

Otro buen ejemplo es la similitud entre la pintura de Angélico Aranda (*En la Costa*) y la de Arturo Gordon (*Velorio del Angelito*) en cuanto a la construcción gestual de los rostros, ya que, sin llegar a lo informal, el gesto pictórico tiende a la soltura dejando de lado la representación realista y detallada. Con pocas, pero necesariamente precisas manchas se logran comprender de manera gestáltica las formas que se buscan representar.

Esquema visual 3: Lo emborronado (A. Gordon y A. Aranda)



Fuente: (arriba y a la izquierda) Velorio del Angelito, Arturo Gordon (c. 1939) (detalle) y (al centro y a la derecha) En la costa, Angélico Aranda (sin fecha).

Lo emborronado muchas veces produce que, al visualizar la imagen, ciertas figuras sean irreconocibles al primer vistazo, cuestión que sucede, por ejemplo, en la obra *Niña en el jardín* de Ezequiel Plaza donde la protagonista de la obra aparece al segundo vistazo, al igual que los franciscanos sujetados de las barandas en la obra de Aranda *San Francisco desciende al convento de la Alameda*, cuestión que sucede por la falta de contraste entre la forma y su contraforma. Esta soltura nos recuerda a Juan Francisco González, quien captaba el paisaje mediante “la repentización de la pincelada fugada [y] la disolución de la forma” (Romera, p. 141, 1951).

Esquema visual 4: Lo emborronado



Fuente: (izquierda) San Francisco desciende al convento de la Alameda, Angélico Aranda (sin fecha). Registro fotográfico personal; (derecha) Niña en el jardín, Ezequiel Plaza (sin fecha). SURDOC.

Al observar *Paisaje III* de Aranda en relación con la pintura *Calle de San Fernando* de Juan Francisco González o *Casas Viejas* de Jerónimo Costa se puede encontrar otro punto en común entre el franciscano y estos pintores académicos: la tendencia a la síntesis y, en consecuencia, la ausencia de detalles. De hecho, llegan a generar una relación con lo gestáltico. Un ejemplo de ello es la solución que ambos pintores encontraron para representar ventanas o puertas de una casa. Lo que conduce a pensar que quizás Fray Angélico Aranda al igual que su maestro “pensaba con los pinceles en la mano” (Romera, p. 136, 1951).

Esquema visual 5: Sintético y emborronado (J. Costa, A. Aranda y J. F. González)



Fuente (arriba) Detalle de Paisaje III, Angélico Aranda (sin fecha) Registro fotográfico personal; (abajo izq) Calle San Fernando, Juan Francisco González (sin fecha) Portal de arte.cl; (abajo der) Casas viejas, Jerónimo Costa (sin fecha). SURDOC.

Otro interesante cruce entre Aranda y el grupo de pintores es que muchas veces utilizaban soportes precarios, tales como el cartón para plasmar las imágenes. Alfredo Lobos fue uno de ellos. Este aspecto aleja la obra del concepto del óleo sobre tela convencional y lo acerca más a su condición objetual.



## Últimos comentarios sobre sus paisajes

En cuanto a la construcción de imagen que se elabora frente al modelo en el exterior, sí se reconocen cambios con respecto al modelo original al cual es posible acceder mediante fotografías. Por ejemplo, en uno de sus paisajes urbanos rurales donde es representada *La casa del Pilar Esquina de Rancagua*, la Catedral de Rancagua, que queda a tres cuadras de La casa del Pilar Esquina es representada de un tamaño considerablemente mayor al que se aprecia en la fotografía, lo que nos lleva a pensar que el artista tomó esta decisión por una cuestión de composición o bien por una razón simbólica en tanto enfatiza el monumento dentro de la composición. También el cerro Chena, que se encuentra detrás de la construcción posterior a 1948, es aumentado en tamaño por un asunto de composición en la pintura dedicada al Templo Votivo de Maipú.

Esquema visual 6: La casa del Pilar Esquina, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: (izquierda) La casa del Pilar Esquina. Google Maps; (derecha) La casa del Pilar Esquina de Rancagua, Angélico Aranda (sin fecha). Obtenido por Elisabet Juanola

Entre el uso de la técnica grisalla, el modulado del color y la soltura parecería que Aranda no fue de experimentaciones o investigaciones pictóricas autónomas, sino que iba adquiriendo las técnicas que estaban en boga, siendo en este caso sus mayores influyentes la Generación del 13 y Juan Francisco González.

Un último aspecto interesante de mencionar es que, a partir de los paisajes de Angélico Aranda, podrían ser muchas panorámicas visuales reconstruidas. Por ejemplo, gracias a una de sus pinturas sabemos cómo era la plaza Ercilla de los Arsenales de Guerra

de Santiago antiguamente: al comparar la pintura con una imagen actual del paisaje se observa que la escultura fue removida de su lugar original, se reconocen los árboles y cómo han crecido hasta la fecha, como por ejemplo las palmeras, también se observan las rejas nuevas, entre otros asuntos. Haciendo la misma operación con el Castillo Wulff se reconoce la desaparición de una de sus torres.

Esquema visual 7: Arsenales de Guerra de Santiago



Fuente: (izquierda) Arsenales de Guerra de Santiago desde Plaza Ercilla, Angélico Aranda (sin fecha). Registro fotográfico personal. Centro: Plaza Ercilla y Arsenales de Guerra, anónimo (1959). Enterreno.com; (derecha) Arsenales de Guerra, Registro fotográfico personal (2019)

Esquema visual 8: Castillo Wulff de Viña del Mar



Fuente: (derecha) Castillo Wulff de Viña del Mar, Angélico Aranda (sin fecha). Colección particular Ruby Pentzke, registro fotográfico personal; (izquierda) Castillo Wulff Viña del Mar, anónimo (1939). Enterreno.com

## II. Pintura religiosa<sup>25</sup>

Podríamos encontrar los orígenes de la pintura religiosa en los orígenes de la religión. Los relatos religiosos se transforman en imágenes para convertir en creyentes a sus observadores. En este sentido ha cobrado un cariz bastante didáctico y la narración cumple un rol esencial.

Al continente americano, la religión católica llegó de golpe a remover violentamente las creencias propias. Ante culturas que no conocían el idioma de los colonizadores, las imágenes cobraron un rol fundamental. Del mismo modo que removieron las propias, antepusieron las suyas. Muchas de las imágenes que habitan los recintos religiosos en América tienen sus orígenes en ese tiempo. Sobre el catolicismo podemos adelantar que todo lo valórico se termina encarnando en imágenes comunicadoras.

Algunas de las copias que hizo Angélico Aranda corresponden a algunas obras de la serie de la vida de San Francisco, del *San Francisco en meditación* del pintor Zurbarán, del *Sagrado Corazón* de Pompeo Batoni (imagen que será revisada más adelante), entre otras. A continuación, serán analizadas dos obras religiosas del pintor. La primera es original de él y la segunda posiblemente una copia de alguna serie religiosa desconocida.

---

<sup>25</sup> En estricto rigor, Angélico Aranda no tiene ninguna obra que forme parte del género Pintura Historia. Lo trascendente o las hazañas históricas nunca fueron de su interés. En realidad, no tenía por qué interesarle esa temática. Sin embargo, la pintura religiosa muchas veces es considerada parte de este género junto a temáticas mitológicas, pero preferimos referirnos a esta temática en Aranda como religiosa y no como Pintura Historia porque no es más que eso.

Esquema visual 9: San Francisco parte a la guerra



Fuente: (izquierda) San Francisco parte a la guerra (copia), Angélico Aranda (sin fecha). Registro fotográfico personal; (derecha) San Francisco parte a la guerra, taller de Basilio de Santa Cruz (c. 1670- 1680). Isabel Cruz, Museo de Arte Colonial (2017).

Esquema visual 10: San Francisco en meditación



Fuente: (izquierda) San Francisco en meditación (copia), Angélico Aranda (sin fecha). Registro fotográfico Ruby Pentzke; (derecha) San Francisco en meditación, Francisco de Zurbarán (1658). Superstock.com.

### i. Dentro del convento

Antes de 1969, año en que se crea el *Museo de Arte Colonial*, las pinturas de esta colección se encontraban en los corredores, cocinas o habitaciones de los frailes (Benavides, 1953), por lo que formaban parte de su cotidianidad. Por ejemplo, las de la Recoleta Franciscana, de Curimón o de la Alameda. Imágenes de 300 años de antigüedad pasaron a ser parte del bagaje visual de los frailes que habitaron el convento a pesar de su extemporaneidad. En las obras de Aranda esta referencia visual totalmente anacrónica a su época y configurada desde sistemas narrativos evangelizadores se hace evidente.

Este planteamiento va en consonancia con el postulado que Michael Baxandall propone en cuanto a:

“cómo hábitos visuales que son fruto de la vida diaria de una sociedad se convierten en parte determinante del estilo del pintor, [para demostrar que esta idea se cumple en la práctica se] proponen ejemplos de esos hábitos visuales vernáculos que unen los cuadros con la vida social, religiosa y comercial de la época” (Baxandall, 1978, p. 13).

Las colecciones de arte colonial que albergaban los conventos e iglesias franciscanas a lo largo y ancho del país resultan ser influyentes en su obra desde su propio espíritu: dar a conocer la vida de San Francisco desde el amor y la devoción de manera narrativa, ya que las obras coloniales estaban destinadas originalmente a un público que no sabía leer por lo que las imágenes tenían que hablar por sí mismas. En este sentido es que en las pinturas de arte colonial encontramos algo parecido al “formato cómic”, en donde, en un mismo lienzo puede haber varias escenas sucesivas que cuenten una historia, como por ejemplo, alguna escena de la vida de San Francisco, en las que una escena se diferencia de la otra según los tamaños de los personajes formando planos. La espacialidad juega en este sentido un rol fundamental conjugándose con los elementos arquitectónicos que dividen las escenas. Esta sucesión de episodios se encuentra en algunas de las obras del sacerdote artista que serán revisadas más adelante. De igual manera, aparecen los mismos personajes bíblicos de las obras de arte colonial en sus obras, hallándose una gruesa parte del origen iconográfico en dicho imaginario, complementado con su realidad más próxima (paisajes, edificios, plazas, flora, fauna, etc).

Otra manifestación de dicho «resabio colonial» podría corresponder a su masiva producción. A partir de sus diarios podríamos pensar que realizó en promedio una obra al día. Claro que algunos días no pudo pintar, pero otros días trabajaba tres obras simultáneamente. En este sentido se acercaría a la producción artesanal, donde se producen manualmente varias obras. Si bien Aranda, como pintor, no fue artesano ni artista popular, producía grandes cantidades, cuestión que en la actualidad llega a ser incatalogable, ya que de muchas pinturas no conocemos su paradero.

## Descripción

En la pintura *Dentro del convento* encontramos un ilustrativo ejemplo de aquel «resabio colonial». Lo primero que llama nuestra atención es una pared de ladrillos que representada en corte a los ojos del espectador sobre la vertical normal divide la escena. Al lado izquierdo se presenta a primera vista un franciscano cocinando en el primer plano y detrás de él, y en el último plano, aparece un personaje fuera de la cocina mirando por la ventana hacia dentro. Al lado derecho se presenta un grupo de seis religiosos acercándose en fila y con libros en mano (la *Biblia*) hacia una ventana que pareciera ser la misma que la que aparece en el lado izquierdo de la composición, pero vista desde el otro lado, produciéndose de esta manera una ampliación de la representación del espacio en 180°. En la parte superior de la escena izquierda se observa a par de frailes en un corredor del segundo piso que echan un vistazo inclinados hacia la escena de abajo. Llama la atención el gran tamaño del personaje del lado izquierdo ante el pequeño de los franciscanos al lado derecho.

Imagen 19: Dentro del convento, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

## Referencias visuales

Muchas de las pinturas de Aranda son de temática religiosa. De ellas, algunas son de su autoría y otras copias, pero en ambos casos el origen iconográfico proviene de la tradición cristiana. Un ejemplo de ello corresponde a la relación entre una pintura de Aranda y una de origen colonial que se muestra a continuación. También hay algunas pinturas que por la compleja construcción del espacio se cree que corresponden a copias, mas no se ha podido confirmar dicha suposición debido a la ausencia de las obras originales.

Esquema visual 11: Adoración a los reyes magos



Fuente: Angélico Aranda (sin fecha)

Registro fotográfico personal (2016).

Fuente: fundadores.org

Recorriendo los pasillos de los conventos de Curimón y de la Alameda intenté sin fortuna encontrar la imagen que se creía Aranda habría copiado. Si bien no se encontró la supuesta obra original, no se descarta la posibilidad de que se trate de una copia, a pesar de no haber encontrado una referencia directa, si existen obras que se constituyen desde la misma lógica espacial que ésta. Por ejemplo, algunas de las que forman parte de las 54 pinturas dedicadas a la Serie de la Vida de San Francisco, de origen cuzqueño, producidas entre 1668 y 1684 atribuidas al taller del indígena Basilio de Santa Cruz conforman...

“...la serie de arte colonial más valiosa en Chile y mejor conservada en Sudamérica (...) narran con lujo de detalles la vida del santo en un ambiente cuzqueño que busca una semejanza entre la vida del santo y la vida de Cristo” (Cruz, 2017, p. 34).

En esta serie encontramos una pintura de Basilio Santa Cruz dedicada al nacimiento de San Francisco que podría servir como ejemplo para aproximarse a la comprensión del espacio de esta serie (Imagen 20). La obra se construye a partir de pequeños relatos paralelos al central. En primer plano de la imagen se encuentra el Arcángel San Miguel, haciéndole el signo de la cruz en su frente al recién nacido. En segundo plano se presenta temáticamente un claro paralelismo entre la vida del Poverello San Francisco y la de Cristo, ya que la madre debe ser trasladada al pesebre para poder concebir a su hijo, precedente a la escena anteriormente mencionada y que luego se desenvuelve en tercer plano donde se encuentra doña Giovanna Pica en el pesebre con el niño en los brazos y junto a los animales. Al lado derecho de la escena central se representa al diablo furioso por el nacimiento de San Francisco y, al lado izquierdo están Elías y Enoc quienes suben “al cielo sin morir y esperan a Jesús para entrar al Paraíso” (Cruz, 2017, p. 36). Además, hay dos querubines en la parte superior de la composición sosteniendo un lienzo y también se presenta un medallón que explica la escena. Se presentan al menos seis momentos paralelos sucesivos que se dividen espacialmente a partir de la disposición arquitectónica (columnas, paredes y pilares).



Imagen 20: Nacimiento de San Francisco, taller de Basilio Santa Cruz (c.1670-1680)



Fuente: Isabel Cruz, Museo de Arte Colonial, Santiago, 2017

Otra obra que tiene una comprensión similar de la espacialidad corresponde a una de Giotto de Bondone. Para explicar la relación de este pintor con la obra de Aranda nos referiremos a una obra en particular: la *Expulsión de los diablos de Arezzo* pues probablemente el pintor chileno la vio en persona porque escribe sobre las obras del Giotto referidas a San Francisco (Aranda, sin fecha) y esta en particular se encuentra en la Basílica de San Francisco, lugar que probablemente visitó durante su estadía en Asís de 1909.

Imagen 21: Expulsión de los demonios Arezzo, Giotto (c. 1290-1300)



Fuente. Historia.com

Este pintor es un relevante referente para la construcción del espacio tridimensional y la perspectiva de herramientas visuales que terminarían de cuajar en el Renacimiento, en tanto incluye elementos arquitectónicos en la escenografía que en relación con los cuerpos humanos traen a colación el problema de la representación de la espacialidad saliendo de la bidimensionalidad desde el volumen, peso y espacio que otorga entre y a las figuras.

Específicamente en esta pintura la espacialidad se presenta, por ejemplo, en la profundidad del pasillo de la puerta de la ciudad donde la presencia de dos individuos, cada uno en una de las entradas o salidas del pasillo, refuerza la idea de espacio. Si bien se genera una división del espacio con elementos arquitectónicos como la puerta de la ciudad, no se crean narraciones paralelas. A diferencia de la pintura de Basilio de Santa Cruz, toda la escena transcurre en un presente, mientras que en la del pintor indígena se representa una secuencia narrativa donde figuran presente, pasado y futuro.

Por último, sería interesante comentar una obra del Beato Angelico, quien tal como se ha mencionado cautivaría al sacerdote chileno a tal nivel que lo conduciría a cambiarse el nombre de "Pastor Aranda" a "Fray Angélico Aranda" tan sólo a los 16 años. En este

caso nos referiremos a la pintura; la *Predicación de San Esteban y la disputa*: la escena se divide en dos partes por el frente de un pilar. Al lado izquierdo vemos a San Esteban predicando a un grupo de mujeres sentadas en el suelo y a un grupo de hombres de pie. Al lado derecho, nuevamente aparece San Esteban, pero esta vez ante el tribunal, donde se genera la disputa que le da el nombre al fresco. Al repetirse la figura de San Esteban, detectamos una secuencia entre ambas situaciones. Vale decir que no habría sido ésta la única obra de Fra Angelico en que se genera esta división por elementos arquitectónicos del espacio, de hecho, podría considerarse como una regla en este pintor. En este sentido existe una herencia en la comprensión del espacio con la serie cuzqueña, ya que se dividen dos escenas espacialmente y una es consecuencia de la otra, presentándose, a la vez, una relación entre estos espacios y la narración de ambas obras a diferencia de las obras del Giotto o, al parecer, de Aranda donde se ausenta la secuencialidad entre las escenas.

Imagen 22: Predicación de San Esteban y la disputa, Fra Angelico (c. 1447-1449)



Fuente: Arte Historia.com

Estas imágenes provienen de la Capilla Nicolina del Vaticano, lugar que Angélico Aranda probablemente frecuentó en su visita a la ciudad. Si bien no menciona directamente estos frescos, sí se refiere en sus diarios extensamente a Fra Angelico en sus escritos sobre arte y, considerando su nivel de admiración es muy probable que haya intentado ver en vivo obras del artista florentino. Además, por los escritos en prensa, se sabe que Angélico Aranda copió obras del Beato Angelico (Rull, 1913). Por todo lo anterior, podríamos reconocer una continuidad conceptual de la construcción de escena y disposición de la espacialidad desde el recurso de la división de los espacios por elementos arquitectónicos por parte de Giotto, Fra Angelico y Basilio de Santa Cruz, a la obra de Angélico Aranda.

Otro elemento de la obra vinculado a la configuración espacial que se considera interesante corresponde a la ventana duplicada, ya que a partir del personaje que mira a través de ella en una escena por delante y en otra por detrás expande el espacio real. A pesar de no presentarse la misma ventana duplicada, sino una sola, en la Sala Capitular del Museo de Arte Colonial se encontró una obra en que se representa una ventana de la que se asoma una mirada curiosa echando un vistazo hacia la escena principal, creando un “adentro” y un “afuera”, densificando la espacialidad de la escenografía y situando al espectador dentro de la pintura. Se trata de la *Degollación de San Juan Bautista* de Melchor Pérez de Holguín de fines del siglo XVII. Nuevamente se trata de una obra que, al pertenecer a la colección del Museo del Convento Franciscano, estuvo al alcance de la contemplación de Angélico Aranda y pudo servirle de referencia conceptual en tanto comprensión espacial o bien, de haber sido una copia, corresponde a una obra similar en este sentido.

Imagen 23: Degollación de San Juan Bautista, Melchor Pérez de Holguín (1690)



Fuente: Museo de Arte Colonial San Francisco, Isabel Cruz (2017)

## Referencias escritas

En los escritos de la *Coria General Ordo Fratrum Minorum* encontramos un concepto de la espiritualidad franciscana que pudo servir de referencia literaria tanto para la temática como para la composición de esta pintura. Se trata de la minoridad que –contraria a los vicios del poder y el privilegio– persigue presentar al franciscano en un peldaño menor ante cualquier otro desde la humildad. Por esta razón, el hermano lego que está cocinando (nombre que reciben los franciscanos que ejercen tareas domésticas) es representado de mayor tamaño que los hermanos que aparecen al lado derecho de la pared de ladrillos que tienen un rango mayor en términos eclesiásticos; por ejemplo, pueden cantar misa, pero, sin embargo, son representados y considerados menos que los hermanos legos, pareciéndose en este sentido al aspecto simbólico de la pintura de niños (ver en Glorario “pintura de niños”).

## Significado iconológico

En primer lugar, podríamos identificar la fuente literaria referida a la minoridad como una clara influencia literaria que tiene como consecuencia la representación simbólica de los cuerpos en el espacio, en tanto se busca enfatizar en el tamaño con el que el hermano lego es representado ante los sacerdotes franciscanos la importancia de uno sobre el otro. Este tipo de representaciones simbólicas son muy usuales en el arte colonial, razón por la que también tenderíamos a suponer que se trata de una copia. Cabe mencionar que, a pesar de no haber encontrado la referencia visual directa, se encontraron diversos conceptos similares de la construcción espacial de la pintura, mas, por el alto nivel de elaboración espacial, aspecto que no se presenta en las obras originales del sacerdote – aunque no haya pruebas– se sigue sosteniendo que corresponde a una copia que Angélico Aranda pudo haber hecho de una obra de arte colonial, sobre todo considerando que una gran cantidad de obras del periodo colonial se perdieron sin existir registro de ellas.

En segundo lugar, las referencias visuales analizadas conducen a reconocer la función de la disposición del espacio construido. Se trata de la necesidad de crear escenas paralelas en una misma superficie pictórica con el objetivo de transmitir una historia, algo

así como lo que hoy hacen las tiras cómicas, pero en un formato correspondiente a dicha época. El mensaje era claramente evangelizador. De hecho, dentro del estudio religioso “los franciscanos incorporaron el arte de la memoria como un sistema de conocimiento que lograba combinar saberes y lenguajes (escritos, orales, visuales), generando imágenes con distintos niveles de significado” (Acuña, 2016, p. 197), cuestión que cobra sentido al enfrentarse con la narratividad que logran desarrollar estas imágenes evangelizadoras.

Al permanecer las imágenes de origen colonial en la época de Aranda, considerando su pertenencia a la Orden Franciscana, el sentido didáctico de ellas continuaba cumpliendo un rol similar al original. Respecto a la comprensión de la espacialidad de estas obras Constanza Acuña<sup>26</sup> sostiene que:

“Un elemento que se repite en la serie de pinturas, y que pensamos proviene de los loci de la mnemotecnia, son algunos elementos arquitectónicos: bóvedas, arcos y especialmente columnas que separan el espacio plástico en distintos planos donde se pueden llevar a cabo varios episodios simultáneos relatados en los medallones” (Acuña, 2016, p. 198),

...generándose, gracias a esta distribución del espacio, pequeñas narraciones paralelas que conforman la escena. La pared de ladrillos o la ventana duplicada correspondería a este tipo de elementos divisores en función de una historia que quiere ser narrada.

---

<sup>26</sup> Constanza Acuña Fariña, es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y doctora por la Universidad de Bologna. Profesora del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile.



## ii. El sagrado corazón

El siguiente análisis se hará a partir de una investigación realizada para el curso de «Iconología e Iconografía» impartido por Constanza Acuña, finalizada en diciembre del año 2016. Se trata de una investigación en torno a un óleo sobre tela (105 x 65,5 cm) firmado por Angélico Aranda que Claudio Pomarino, superior franciscano durante el año 2016, encontró en el antiguo taller del pintor en la *Recoleta Franciscana* cubierto de polvo y hongos. Debe ser la obra de mayores dimensiones encontrada del artista hasta el momento en Chile. Se desconoce su origen y su historia.

Imagen 24: Sagrado Corazón, Angélico Aranda (1960)



Fuente: Registro fotográfico personal (2017)

## Descripción

La figura central corresponde a Cristo. Lo sabemos porque se presenta como figura principal, es hombre y cuenta con los rasgos típicos de este personaje bíblico: ropajes largos, tez blanca, cabellos largos y castaños, barba, nimbo alrededor de la cabeza y posición de los dedos de la mano derecha (el meñique y el anular bajo el pulgar y el medio y el índice erguidos) y la mano izquierda sobre el pecho. Como figura central se ubica sobre la vertical normal. El Sagrado Corazón lo identificamos porque se encuentra al centro del pecho de Cristo y presenta los elementos característicos de este órgano que corresponden a las espinas, los rayos y la cruz. A los pies de Cristo se presenta nada menos que el mismo planeta tierra como globo terráqueo que es representado desde América del Sur, destacándose una línea sobre Chile en color café y rojo. Detrás de la figura central sobre la horizontal normal marcada por el nivel de la tierra en color verde aparecen dos volcanes con sus fumarolas activas. Debajo de la horizontal normal aparecen primero unas aguas que podrían ser mar, un río o lago. Sobre éstas hay elementos flotando tales como restos de una iglesia o un botecito con tripulantes. Más abajo se presenta un conjunto de casas y postes eléctricos inestables, produciendo la proyección de dos diagonales hacia el centro de la escena. Del nivel del conjunto de casas hacia abajo, posicionándose al extremo inferior, hay un grupo de siete hombres a los lados de Cristo mirándolo o señalándolo. Por último, con lupa en mano, encontramos un personaje asomándose junto a un animalito a las espaldas de Cristo.

Pero ¿qué comunican estos motivos en su conjunto? Para proponer una posible respuesta, en primera instancia se consideró relevante revisar diversos textos e imágenes que pudieron haber influenciado la construcción de la imagen (Warburg, 1912, p. 61). A partir del análisis iconográfico podría identificarse el origen de la migración de imágenes que llevaron a Angélico Aranda a componer esta obra tal como se presenta. La mejor manera de acercarnos al significado de esta pintura es aunando las fuentes escritas e iconográficas con el testimonio del autor de la obra –cuestión bastante complicada en la mayoría de los casos tratándose de obras extemporáneas– pero posible en este caso ya que podríamos tener acceso eventualmente a este testimonio desde sus diarios de vida. Por ello, se revisará uno de sus diarios de vida que para la suerte de la presente investigación está



dedicado específicamente al año de la obra escrito en óleo rojo por el artista en el extremo inferior: 1960, pero antes de ello se investigará brevemente el origen de los motivos tal como aparecen en la obra.

### **Referencias literarias**

Como se mencionaba, el primer paso consistió en buscar fuentes escritas que pudieron influenciar al autor en el proceso de creación de esta imagen. En un inicio no se sabía qué escena representaba la imagen, por lo que se buscaron referencias sobre lo reconocible en la imagen: la figura principal, Cristo. Pese a ello, no se trata solamente de Cristo, sino más bien del Sagrado Corazón. Esta devoción es tan reciente que no aparece en el *Nuevo Testamento* como tal, pero sí se pueden encontrar referencias al amor de Cristo en este documento: “y ahora no soy yo el que vive, sino que es Cristo el que vive en mí. Sigo viviendo en la carne, pero vivo con fe en el Hijo de Dios que me amó y se entregó por mí” (Gálatas: 2, 20); o “nos ha amado a todos con un corazón humano. Por esta razón, el Sagrado Corazón de Jesús, traspasado por nuestros pecados y para nuestra salvación” (Juan 19, 34). A pesar de no referirse al motivo de la obra, estas dos citas son relevantes porque hablan del amor de Cristo, significado del motivo central de la imagen. Es relevante mencionar que estas referencias cobran sentido solamente porque sabemos fehacientemente que Aranda las conoció al pie de la letra por su condición de sacerdote, sobre todo considerando que para su orden un antecedente relevante consiste en los estigmas que tuvo San Francisco recordando “el sufrimiento de Jesús a través de su propio sufrimiento” (Fernández, 2016, p. 105).

También es relevante mencionar que la idea del sacrificio de Cristo es sumamente potente en cuanto se trata de un amor incondicional y eterno para todos los hombres y mujeres sin excepciones. Es este un antecedente relevante porque, desde este punto de vista, podríamos comprender mejor lo que significaba este sentimiento religioso y de devoción para el mundo creyente y, en consecuencia, para el pintor. De hecho, su rol es tan relevante que aparece 850 veces en el *Antiguo Testamento* y 160 veces en el *Nuevo Testamento* (Fernández, 2016, p. 102).

## Referencias visuales

### El Sagrado Corazón

Según el simbolista cristiano Charbonneau-Lasay, la primera vez que se representó plásticamente al Sagrado Corazón desde lo sacro fue en 1308, un siglo antes de que se consagrara como culto litúrgico. Se trata de “un corazón emitiendo rayos, y que es, para él, el Corazón de Jesús, ya que aparece acompañado de una figura masculina con aureola que lo está venerando” (Fernández, 2016, p. 107) en piedra, de aquí proviene la representación del amor del corazón de Cristo con rayos, modo de representación que migra y sobrevive (Warburg, 2010, p. 146) hasta la obra del cura franciscano en pleno siglo XX.

Imagen 25: Graffitis de la Torre del homenaje de Chinon, templario desconocido (1308)



Fuente: Tesis doctoral Sonia Fernández (2016).

Una de las primeras apariciones pictóricas del Sagrado Corazón surge a partir de la importancia que tuvieron las visiones místicas de Sta. Catalina de Siena durante el siglo XIV. Se trata de una representación de Giovanni di Paolo donde Cristo intercambia su corazón con el de la santa (Imagen 26). A pesar de que Aranda probablemente no conoció esta imagen, no deja de llamar la atención la sobrevivencia de los colores del manto y el alba<sup>27</sup> en el Cristo de Aranda que tuvo que migrar desde otras imágenes al pintor. Al

---

<sup>27</sup> Vestimenta blanca larga que cubre todo el cuerpo dejando los pies al descubierto. Suelen utilizarlo los clérigos católicos sobre el hábito y el amito para ceremonias como la misa.

parecer estos dos colores fueron bastante recurrentes en representaciones del Sagrado Corazón. Podemos ver que, en la actualidad, considerando la nueva relación que se desarrolla entre las imágenes y las nuevas tecnologías (Imagen 27), sigue apareciendo y, de hecho, predominando junto a la combinación de Pompeo Batoni que revisaremos más adelante. La imagen de Aranda hereda el signo que hace con la mano derecha el Cristo. Sin embargo, no se trata de un gesto nuevo, sino de una sobrevivencia de la iconografía greco-romana (Imagen 28). Esta gestualidad bendice representando las letras IC XC que es la abreviatura para la palabra griega Cristo y, a la vez, representan la Trinidad (William, 2002, p. 62).

Imagen 26: Sta. Catalina de Siena intercambiando corazón con Jesús, Giovanni di Paolo (c. 1460)



Fuente: Alamy.es

Imagen 27: Sagrados Corazones



Fuente: Pantallazo Buscador Google Imágenes "Sagrado Corazón"

Imagen 28: Pantocrátor, anónimo (1261)



Fuente: Página web Universidad Francisco Marroquín

Este motivo pasó a ser de una devoción a una imagen, teniendo su punto cúlmine de popularización en el siglo XVII cuando Santa Margarita María de Alacoque tuvo una visión donde Cristo “aparecía con el corazón abierto, coronado de espinas, con una herida abierta de la que brotaba sangre y de cuyo interior emergía luz” (Fernández, 2016, p. 108), pero dos o tres meses después tuvo una segunda visión donde “el divino Corazón se [le] presentó en un trono de llamas, más brillante que el sol, y transparente como el cristal, con la llaga adorable, rodeado de una corona de espinas y significando las punzadas producidas por

nuestros pecados, y una cruz en la parte superior” (Las Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María, 2005), convirtiéndose esta descripción en la referencia para muchas representaciones pictóricas vinculadas con el amor, la pasión, el sufrimiento, la compasión y la salvación religiosa. La cruz, los rayos y las coronas de espinas que la santa vio vuelven a aparecer en la obra de Aranda. La cruz, metáfora de la religión, se presenta como único camino hacia el amor de Cristo, la corona de espinas como el dolor que Cristo siente ante los pecados y los rayos como metáfora del amor que Cristo siente por la humanidad.

Imagen 29: 1er dibujo del Sagrado Corazón, Margarita M<sup>a</sup> Altar de Alacoque (c. 1673)



Fuente: Tesis doctoral Sonia Fernández (2016)

El Sagrado Corazón de Pompeo Batoni es la imagen más difundida de este motivo<sup>28</sup>. Tanto así que se ha convertido en la imagen oficial de la devoción popular del Sagrado Corazón de la cual Angélico Aranda también realizó una copia. Iconográficamente, Batoni se basó en una de las visiones de la monja francesa Margarita María de Alacoque para representar el Sagrado Corazón. Cristo sostiene el corazón con su mano izquierda y viste de rojo (color que representa a la sangre y por ende a la humanidad) y azul (que representa al cielo y lo divino). A pesar de tratarse de una de las imágenes más

---

<sup>28</sup> A pesar de que la Iglesia Católica intentó mantener alejada las representaciones pictóricas del Sagrado Corazón en tanto esta podría confundirse con la referencia literaria laica del corazón mundano también muy difundida en la época, la fuerza que adquirió esta devoción era incontenible, llegando a oficializarse por la mayor autoridad eclesiástica en 1856 y siendo su rango elevado a las mayores solemnidades en 1928.

difundidas del Sagrado Corazón no tiene mucho parecido iconográficamente a la de Aranda: los colores de los ropajes son otros y la posición de corazón es distinta. Únicamente habría una continuidad en los elementos del corazón (la cruz, las espinas y los rayos) y, a pesar de ser bastante común el físico de Cristo (la barba, los cabellos largos, castaños, ojos y tez claros y nimbo) corresponde a la imagen más difundida por Occidente de este personaje bíblico.

Esquema visual 12: Sagrados Corazones



Fuente: Sagrado Corazón, Pompeo Batoni (1760). Gloria TV; Sagrado Corazón (copia), Angélico Aranda (sin fecha). Registro fotográfico personal (2016)

Probablemente, debido a su carácter más bien popular no fue una imagen “realizada por artistas de primer orden” (Fernández, 2016, p. 111). De esta forma, la autoría de muchas de las imágenes que representan el motivo estudiado y que invaden el mundo eclesiástico permanecerán anónimas. Estos artistas de carácter anónimo siguieron muchas veces de manera fehaciente la iconografía del motivo porque no buscaban innovar, razón por la cual no existen tantas variaciones.

Su carácter popular se confirma más aún al identificar los soportes en los que se le representó: no se trataba esta vez de óleos sobre telas, sino de escapularios<sup>29</sup>, láminas, tallas, joyas, candelabros, etc. Parecería que a partir de su carácter popular estas

---

<sup>29</sup> Tradición que comenzó con María de Alacoque. En una carta dirigida a la Madre Saumaise en 1686 le dice: “Él (Jesús) desea que usted mande a hacer unas placas de cobre con la imagen de su Sagrado Corazón para que todos aquellos que quisieran ofrecerle un homenaje las pongan en sus casas, y unas pequeñas para llevarlas puestas” (Fernández, 2016, p. 111).



representaciones estarían más ligadas a las denominadas artes menores, sin interés por el realismo, hecho que deriva de las técnicas decorativas con las que fueron realizadas sin perder por este motivo su atributo sacro. Seguramente esto se debe al uso que se le daba a esta imagen: se buscaba crear representaciones del Sagrado Corazón portables tanto por las personalidades religiosas como por la gente común. Tal como plantea Warburg, las artes aplicadas son al igual que el arte autónomo “documentos de la expresión” (Warburg, 1912, p. 78), por lo que cobra total sentido considerar estas manifestaciones que usualmente suelen dejarse fuera de la historia del arte, sobre todo tratándose de un motivo que pudo ser cotidiano para muchos de sus portadores. En la actualidad siguen difundiéndose estos objetos en escapularios o tarjetas, sobreviviendo rasgos y elementos de las primeras representaciones, como por ejemplo los rayos que surgen del corazón.

Imagen 30: Escapularios, anónimo (siglos XVII-XIX). Colección particular N. Boyadjian



Fuente: Tesis doctoral Sonia Fernández (2016)

Imagen 31: Escapulario industrial, anónimo (sin fecha)



Fuente: Unifeed.club

Si bien hasta este punto de la investigación no sabemos cuál fue la referencia iconográfica exacta que tuvo Angélico Aranda para la creación de la imagen del Sagrado Corazón se presentan coincidencias desde la representación de Giovanni di Paolo (c. 1460) hasta las de las tarjetas navideñas (Esquema visual 13), por ejemplo, en la posición de las manos o dedos, el nimbo, el físico de Cristo, colores de los ropajes, etc. También se encontraron dos referencias escultóricas que por sus lugares de exhibición pudieron haber sido referencias directas en la obra de Aranda ya que ambas tienen el corazón en el pecho, visten rojo y blanco y, de hecho, en la segunda, Cristo también se posa sobre el mundo (Esquema visual 14). Por consiguiente, podríamos identificar cierta continuidad iconográfica en este motivo, probablemente por su carácter popular, presentándose pequeñas variaciones según la motivación del artista anónimo.

Esquema visual 13: Tarjetas navideñas



Fuente: Google Imágenes



#### Esquema visual 14: Esculturas Sagrados Corazones



Fuente: Sagrado Corazón, anónimo (s. XIX). SURDOC; Sagrado Corazón posado sobre el mundo, anónimo (sin fecha).  
Fotografía de Claudio Pomarino (Diócesis de Antofagasta)

### **Los siete apóstoles**

Siete personajes, al parecer hombres, vestidos con coloridos vestidos y cargados al hombro con sacos permanecieron como un enigma hasta que ya avanzada la investigación (durante el año 2019) se dio con un escrito-testimonio del propio artista que declaraba lo siguiente:

“Sueño o realidad: las dos cosas porque lo que soñé despierto lo llevé a la realidad en mi último cuadro Sdo. Corazón. De los cuadros que he pintado últimamente en honor del S. Corazón, este último es el mejor. En una aparición donde se presenta a Jesús como paso en el mar de Tiberíades cuando los apóstoles se consideraban perdidos en medio de una tempestad tremenda. ¿Fue sueño o realidad la que inspiró

al artista a pintar este cuadro? Fue una tremenda realidad que superó a la más tremenda pesadilla”.

...claramente Angélico Aranda alude a la obra en cuestión, pues menciona al Sagrado Corazón, a Jesús, un mar, a la tempestad y a los apóstoles.

Tintoretto (1575-1580) dedicó una de sus pinturas a dicha escena. Debe tratarse de una de las imágenes más difundidas. En ella se presentan el lago, Jesús y los siete personajes como en la obra de Aranda, pero con una narrativa distinta. Tal como narra el capítulo 21 del Evangelio de Juan, Jesús tras su resurrección se encuentra con siete apóstoles que habían tenido mala suerte con la pesca en el lago de Tiberíades por lo que les recomienda poner la red al lado derecho de la barca. Siguiendo el consejo de Jesús lograron pescar tantos peces en la red que era difícil de levantar por su peso, razón por la que estarían tan cargados los apóstoles mirando a Jesús desde abajo en la pintura de Aranda.

Imagen 32: Jesús en el lago Tiberíades, Tintoretto, (c. 1575-1580)



Fuente: Reprodart.com

## San Antonio y su mulita

Imagen 33: Sagrado Corazón (detalle), Angélico Arada (1960)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

Una vez que se creían reconocidos todos los elementos de la pintura, solamente con lupa en mano fue posible detectar a un pequeño personaje que se encuentra saludando desde las espaldas de Cristo al lado izquierdo. Viste hábito café y se encuentra acompañado por un animalito que parecía ser un burro. En la investigación original (2016) se confundió con San Francisco de Asís por el hábito café y porque no se conocía la admiración que Angélico Arada tuvo hacia San Antonio de Padua. Debemos reconocer que fue tal el entusiasmo de Angélico Arada por San Antonio que, en 1902, encargó a Agustín de Querol (escultor español) una estatua del santo (Anónimo, 1902, p. 49) para Chile, también pintó en 1909 una obra dedicada al *Pan de los Pobres de San Antonio* que actualmente se encuentra en el *Convento San Francisco* de Ávila y en 1929 fundó la Juventud Antoniana en Chile.

Imagen 34: Pan de los Pobres de San Antonio, Angélico Aranda (1909)



Fuente: Fotografía de Fr. Jorge Plaza (Ávila)

Claro está que este santo no podía faltar en esta obra célebre de Aranda. En la pintura de Ávila encontramos la continuidad iconográfica que se ve en el *Sagrado Corazón* del hábito café que viste San Antonio y al hacer el mismo ejercicio que con el *Sagrado Corazón* en el buscador de imágenes virtual encontramos un sinfín de imágenes representando la misma escena en que San Antonio de Padua tuvo a su mula en el establo sin alimentarla y:

Imagen 35: San Antonio y la mula



Fuente: Pantallazo buscador Google Imágenes "San Antonio y la mula"

“después la llevaría a la plaza, ante la gente, poniéndole delante el forraje. Al mismo tiempo, Antonio debería poner la hostia ante la mula: si el animal se hubiera arrodillado ante la hostia, ignorando la comida, se habría convertido. (...) la mula baja la cabeza hasta los jarretes y se arrodilla ante el Sacramento del Cuerpo de Cristo” (Antonianos, 2019).

Posiblemente fue a raíz de esta narración que Angélico Aranda se entusiasmó a representar a San Antonio junto a una mula, cuestión que actualmente nos permite reconocer al personaje, ya que es bastante pequeña y borrosa la figura: mide 7.5 cm de largo siendo aproximadamente 10 veces más pequeña que la figura principal que mide 71 cm.

## El entorno

Fue posible reconocer el paisaje en que se desarrolla la escena representada en la pintura en cuestión una vez leídos los diarios de vida de Aranda, documento<sup>30</sup> que a su vez nos permitió descifrar el significado de la obra. Desde el relato del pintor pudimos obtener la siguiente información: durante 1960 realizó al menos 17 obras con el motivo del Sagrado Corazón, pero solamente una de estas coincide con la obra estudiada. Como antecedente, es relevante mencionar que el 21 de mayo de 1960 Aranda anota lo siguiente: “Anoche tembló y en el sur fue terremoto grande” (Aranda, 1960). Un mes más tarde, el 19 de junio de 1960, hace la referencia directa a la obra en cuestión: “Hoy expuse el cuadro original del S.C. de Jesús salvándonos del terremoto con su bendición que nos imparte desde la orilla del lago Riñihue. ¡Sagrado Corazón de Jesús sálvanos y libéranos de todo el mal!” (Aranda, 1960).

También llama la atención que el 12 de mayo de 1960 haya comprado una estampa con una imagen de un Sagrado Corazón, indicio que confirma el repertorio de imágenes de carácter popular: “Hoy fui a la Librería San Pablo y compré una estampa del Sagrado Corazón en papel por 250\$. Empecé otra imagen del S. Corazón en madera” (Aranda, 1960). Si bien no conocemos la imagen de la estampa de autoría probablemente anónima, podríamos suponer que se trata de una imagen similar a las tarjetas anteriormente revisadas y que, junto a otras imágenes del Sagrado Corazón (que probablemente abundaban en sus círculos franciscanos) influenciaron a Aranda. En enero de 1961 pegó la siguiente imagen en sus diarios de vida que presenta similitudes en la composición de la figura central (Santa Teresa con el Jesús de la obra de Aranda).

---

<sup>30</sup> El documento en cuestión sería el eslabón al testamento de Sasetti, personaje que encargaba las obras a Ghirlandaio, que Aby Warburg utilizó porque al igual que los escritos de Aranda: “este hombre parece hablarnos como si estuviera vivo ante nosotros” (Warburg, 2010, p. 135), cobrando los textos un rol primordial para la comprensión de las imágenes.

Imagen 36: Estampilla Santa Teresa



Fuente: Fotografía Melisa Matzner (Diario de vida 1961)

Antes de comentar las conclusiones que se infieren del hallazgo es relevante revisar la noticia del suceso. El terremoto registrado más grande de la historia había acontecido el domingo 22 de mayo de 1960 a las 15.11 hrs. en Valdivia. Fue de 9,5 grados escala Richter y tuvo una duración de 14 minutos. Luego del terremoto hubo un maremoto que dejó aproximadamente 2000 fallecidos y 2 millones de damnificados. Pero la pesadilla para los valdivianos lamentablemente no terminaba. Cuando el nivel del lago Riñihue que queda a 100 km de la ciudad aumenta solamente un metro adquiere 200 millones de metros cúbicos más. Estos millones de metros cúbicos de agua pasan del río San Pedro al Calle Calle, rodeando la ciudad de Valdivia. El escenario era catastrófico porque una de las consecuencias del terremoto había sido el derrumbe de varios cerros que se desmoronarían sobre el lago. Fueron 24 metros de materia los que cayeron sobre el lago Riñihue. Casas, puentes e industrias, terminarían en el mar. No por nada Aranda explicita que “fue una tremenda realidad que superó a la más tremenda pesadilla” (Aranda, 1960).

Efectivamente el testimonio del artista permitió conocer el emplazamiento de la escena y, lo que es mejor, conduce al significado de la obra. Los motivos no se ven modificados por este testimonio, pues corresponden a “elementos sobrevivientes” (Warburg, 1912, p. 62) de la iconografía cristiana. Además, obtuvimos información nueva sobre la vestimenta del personaje central: en sus diarios nos encontramos con que realizó cerca de 17 cuadros con la temática estudiada, donde en 5 oportunidades da a conocer especificaciones sobre los colores del alba y el manto de Cristo: 1 verde sobre rojo, 1 azul sobre rojo, 2 blanco sobre rojo (3 contando la obra estudiada que no la menciona) y 1 blanco sobre rosado. En función de la cantidad de colores que utilizó para el alba y el manto no sabemos si esta elección fue simbólica o práctica, ya que quizás eran los colores que tenía a la mano o sentía que se veían mejor.

A partir del hallazgo surgen las siguientes conclusiones:

- 1) A los pies de Cristo se representa la catástrofe del terremoto pues la *Cordillera de Los Andes* presenta una línea roja que la atraviesa.
- 2) Las casas representan *Valdivia*. En las imágenes podemos ver referencias visuales del hecho que aparecieron en los periódicos. Es muy probable que Aranda haya visto estas imágenes pues recorrieron todo el país y fueron noticia durante mucho tiempo. Gracias al testimonio del artista y las imágenes de los periódicos podemos explicar el modo en que estas casas están representadas, pues sin esta información resulta bastante extraño y se tiende a vincular con la falta de estudios académicos del pintor, pero se trata de una representación consciente de inestabilidad. Por otro lado, las masas flotantes sobre el agua corresponden a las casas, iglesias y edificios que se llevó el lago como también al vapor hundido.



Imagen 37: La epopeya del Riñihue, Heliodoro Torrente (1960)



Fuente: Memoria Chilena.

Imagen 38: Terremoto de Valdivia, anónimo (1960)



Fuente: *El Quinto Poder*

Imagen 39: Vapor hundido Carlos Haverbeck y Canelos, Buenasera (1960)



Fuente: Sismologianet

- 3) Las aguas representan al lago Riñihue, o más bien al río Calle Calle que desagua a ese lago desbordado sobre Valdivia.
- 4) Los volcanes corresponden posiblemente a una doble representación del Cordón del Caulle que entró en erupción por una cuestión de composición y simetría.

Imagen 40: Cordón Caulle- Puyehue en erupción, anónimo (1960)



Fuente: Volcaneshistoricos.com

## El significado iconológico

A partir de este gran recorrido “detectivesco”, como dirá Ernst Gombrich en *Imágenes Simbólicas*, se consideraron las referencias escritas en este caso en el *Nuevo Testamento* donde se hace alusión al amor de Cristo, el reconocimiento y desciframiento iconográfico de los personajes representados, la búsqueda y lectura del testimonio del artista (en este caso de su diario de vida de 1960) y las conclusiones a las que todos estos pasos nos conducen. Recordando a Lionello Venturi cuando plantea que “la imaginación de un artista no trabaja en el vacío, sino en el seno de unas determinadas coordenadas históricas” (Venturi, 1979, p. 26) podríamos acercarnos al significado que tiene esta pintura dentro de su contexto y el objetivo que persiguió el artista al representar al *Sagrado Corazón* en medio del terremoto de Valdivia de 1960. Así mismo, Aby Warburg pasa por una tabla astrológica de mármol de la edad imperial romana, el lapidario del Rey Alfonso y el catálogo astral árabe de Abu Ma’shar para llegar a identificar finalmente los “accesorios indios [que] han recubierto símbolos astrales de origen estrictamente griego” (Warburg, 1912, p. 66), pareciera que cada obra solicita su propia metodología de desciframiento iconográfico e iconológico.

Esta obra dedicada al *Sagrado Corazón* se torna muy interesante dentro de la historia cultural chilena, en cuanto delata el sentimiento que muchos chilenos tuvieron en un momento histórico para el país. Esta pintura trae un sistema de creencias y sensibilidades de una determinada época consigo apareciendo parte de la “psicología histórica de la expresión humana” (Warburg, 1912, p. 78) a la que se refería el padre de la iconografía, donde el principal planteamiento o intencionalidad del artista corresponde posiblemente a la idea de que Cristo y su Sagrado Corazón nos salvará y liberará “de todo mal” (Aranda, 1960). La magnitud de la catástrofe y el revuelo que ésta llevó a la prensa nacional como internacional, probablemente conmovieron de sobremanera a Angélico Aranda y no pudo quedarse indiferente ante este hecho tan desgarrador. En los diarios podemos notar que desde abril ya venía pintando este motivo casi de manera obsesionada, por lo que probablemente fue obvio para él que tenía que representarlo, salvando a los pobladores de las áreas afectadas, transformándose quizás este objeto-pintura en un objeto-religioso de rezo, cobrando sentido la idea de que “no podemos escribir la historia del arte

sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual” (Gombrich, 1986, p. 10). Sin embargo, esto constituye meramente una suposición, pero es indudable su carga simbólica se torna indudable.

Hemos seleccionado esta pintura para el análisis del primer género porque Aranda no tiene realmente ninguna obra que cumpla con las características de la Pintura Historia. Mas, es interesante cómo esta pintura que representa, por un lado, a un personaje religioso y, por otro lado, un hecho verídico, bordea y tensiona al género. Por supuesto que sería erróneo pensar que Aranda concibió alguna vez este problema, pues probablemente no estaba esto dentro de sus preocupaciones. Si bien tanto las escenas religiosas como los hechos verídicos forman parte de la Pintura Historia, esta obra no podría caber dentro del género porque proviene de la marginalidad de la esfera académica. Además, su carácter popular lo desplaza de las escenas religiosas comunes que suelen considerarse dentro del género. La inclusión de tarjetas navideñas, estampillas o escapularios a partir de la idea de que éstas pudieron ser parte del repertorio visual que consiguió influenciar al artista se encuentra totalmente “a favor de la ampliación metodológica de los confines temáticos y geográficos de nuestra disciplina” (Warburg, 1912, p. 78), pero no ha sido la investigación, sino la imagen la que ha necesitado esta metodología de análisis visual, siendo totalmente activa dentro del proceso investigativo. Por todo lo anterior podría hablarse más bien de una pintura histórica-fantástica-aneecdótica de carácter religioso y popular. La imaginación del artista instintivo se pone en marcha para crear una imagen de tal significado que una un hecho verídico a relatos bíblicos y populares. A partir de este comentario es que notamos lo alejado que Angélico Aranda pudo estar en algún sentido del canon académico, y lo cercano que estuvo al buscar sus propias soluciones visuales, donde la influencia de las imágenes con las que se relacionaba cotidianamente jugaban un rol esencial, apareciendo de este modo lo local en sus pinturas.

### III. Naturalezas muertas

Sin lugar a duda el bodegón fue uno de los formatos favoritos de Angélico Aranda. Al menos una vez por mes mencionaba “hoy hice unas frutitas” entre las páginas de sus diarios de vida. Probablemente la cantidad de bodegones que produjo se explica a partir de la sencillez y abundancia del modelo, gracias a la versatilidad del género, ya que puede elegirse desde el tipo de modelo (flores, sandías o uvas) hasta cómo le va a llegar la luz o el fondo que lo acompañará.

Imagen 41: Copihues, Angélico Aranda (c. 1955)



Fuente: Registro fotográfico personal en Álbum de autógrafos y pensamientos de los cultos visitantes de este Taller (2016)

Los bodegones que hoy se conocen del pintor son alrededor de diez. Por los diarios se sabe que existen muchísimos más y que muchos fueron vendidos, pero no se conoce su paradero. A pesar de ser pocos son bastante variados. Algunos son coloridos e intentan lograr una pincelada más limpia y pulcra, otros son de colores más oscuros y de pinceladas sucias, también tiene algunos en acuarela entre las páginas de sus diarios (como los *Copihues* que se ven a continuación), pero lo que no deja de llamar la atención es cómo el paisaje se presenta en la gran mayoría de las obras como telón de fondo, pues esto implica que hubo una decisión de ubicar al modelo predominantemente en exteriores y no, como suele hacerse, en interiores. Dicha escenografía que también pudo ser imaginada funciona

como telón de fondo y toma un rol relevante en la composición de la obra, rasgo que se torna característico en las naturalezas muertas de Aranda.

Tomando en cuenta que Angélico Aranda asistió al taller de Juan Francisco González, es interesante observar un posible referente en su obra, que es probablemente también reflejo de sus enseñanzas. Los árboles que aparecen detrás del *Bodegón III* o de las *Peras* o el pasto que aparece detrás de los *Damascos* podrían asimilarse a los paisajes detrás de los *Caquis* o a las *Frutillas* de su maestro que se representan fundidas con el paisaje. A pesar de que Angélico Aranda realizó las naturalezas muertas en interiores siempre intentó sumar elementos de paisajes, cuestión que habla de su afición por los paisajes. No obstante, pareciera que Aranda incluye el paisaje como segundo plano a las frutas en primer plano, mientras que Juan Francisco González une las frutas con los elementos de fondo convirtiéndose de ese modo en escenografía.

Esquema visual 15: naturalezas muertas A. Aranda y J. F. González



Izq. arriba.: Bodegón III, Angélico Aranda, sin fecha. Izq. abajo: Peras, Angélico Aranda, sin fecha. Der. arriba.: Caquis, Juan Francisco González, sin fecha. Der. abajo: Frutillas, Juan Francisco González, sin fecha.

## IV. Retrato

### El maestro Pradilla

En junio del año 2015 ingresó una pintura nueva al catastro de obras. Casualmente se encontró una pintura de la que no se tenía conocimiento en el *Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso* dentro de la colección de arte europeo (Lastarria, 2013). Esta se titula *Retrato Pradilla Ortiz* y según la información que brinda la ficha técnica la autoría correspondía a Angélico Aranda y la fecha de elaboración habría sido 1910<sup>31</sup>.

Imagen 42: Retrato Pradilla Ortiz, Angélico Aranda (1910)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016).

---

<sup>31</sup> La ficha técnica del museo dice: “Retrato del pintor Pradilla Ortiz, 1910”. Firmado: Fray Angélico. Nacionalidad ¿?, óleo tela.



Sin embargo, en el primer encuentro con la obra se dudó su coincidencia con el pintor franciscano pues ¿qué hacía esta pintura en la colección europea?, y ¿correspondía la factura de esta obra a la pincelada de Aranda? En realidad, el pintor estudiado no fue europeo ni pintaba de esta manera, su pincelada –al menos conocida hasta dicho entonces– era más bien suelta, contraria a la pulcritud del retrato. Definitivamente había que corroborar esta información y descubrir la historia que escondía esta pintura.

En el año 2015 en el curso de «Arte Chileno I» dictado por la profesora Soledad Novoa se investigó esta obra con el objetivo de reconstruir su historia, si es que los documentos lo permitían y, al mismo tiempo, sugerir correcciones y/o completar la información de la ficha técnica que, mínimamente debía dar a entender que se trataba de un artista chileno, si es que efectivamente se trataba de una obra de Angélico Aranda.

### **Primeros antecedentes**

La primera hipótesis fue que la nacionalidad del autor pudo haber sido confundida con una europea, considerando que en 1910 Angélico Aranda viajó a Roma y quizás quien adquirió la obra y la llevó al museo, sin averiguar el origen del pintor, supuso que ella había sido elaborada en Europa y que su autor sería europeo.

Esta idea se refuerza una vez investigada la historia del museo: Pascual Baburizza (1875- 1941) fue un empresario croata que coleccionó obras de arte, mayoritariamente paisajes del siglo XIX y viajó, debido a sus negocios, varias veces a Europa. Son 71 las obras que se encuentran en el edificio que compró como vivienda entre 1925 y 1926 (Torres-Dujisin, 2003, p. 69). Se supone que compró las obras de esta colección entre 1840 y 1930. En 1910 ya había conocido a Gemigio Gazzari, alto ejecutivo del ferrocarril salitrero de Iquique, con quien, a partir de su experiencia de vendedor en las salitreras, crea una sociedad para el negocio de abastecimiento de carnes de salitreras de Iquique. De hecho, en 1902 compra por primera vez acciones por las salitreras y “en 1910 se forma la sociedad Baburizza, Briceño y Cia.” (Torres-Dujisin, 2003, p. 31) para la cual fue el mayor capitalista, lo que significa que ya comenzaba su fortuna, condición que le permitiría viajar a Europa considerando además que:



“En el año 1909 se produce una situación muy particular en una salitrera, lo que permite que Baburizza incursione en este campo ya de manera más segura. El 13 de febrero aparece en las actas de la Compañía de Salitres Antofagasta la solicitud que la empresa hace a Pascual Baburizza de un préstamo de dos millones de pesos. Este préstamo se transformaría en bonos, otorgándole dividendos periódicamente, con promedios de 10% de ganancia por acción. A partir de ese momento, Baburizza va adquiriendo de manera regular más acciones. En mayo de 1911 tenía mil acciones, en octubre del mismo año la cifra había aumentado a seis mil acciones” (Torres-Dujisin, 2003, p. 35).

No obstante, no existe algún antecedente directo sobre algún viaje a Roma en 1910 dentro del estudio biográfico del coleccionista de arte, pero tampoco nada que lo contradiga. Por lo que eventualmente pudo habérsela comprado a alguien que la hubiese adquirido en Europa.

Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921) fue un pintor español, discípulo del escenógrafo Mariano Pescador. Se formó en la *Academia de San Luis* de Zaragoza. Cursó estudios en la *Academia de Bellas Artes* de San Fernando y frecuentó el *Museo del Prado* como copista. Fue pensionado en 1874 en Roma en la *Real Academia Española de Bellas Artes*. En 1881 forma parte del cuerpo académico de San Fernando y es nombrado director de la *Academia de España* en Roma, antecedente que podría explicar algún vínculo entre Aranda y el retratado pues ésta es la misma institución a la que llega Angélico Aranda en 1909, pero en 1896 el pintor español es nombrado director del *Museo del Prado* de Madrid, ciudad a la que el artista franciscano viajó por lo que pudieron haberse conocido allí, pero no se han encontrado referencias directas a dicho encuentro por lo que queda sin antecedentes.

## Descripción

En la obra se identifica sobre un fondo claro y neutro el busto del pintor Francisco Pradilla Ortiz de mediana edad. Alrededor de su cabeza y busto se genera una aureola de un tono aún más claro y de mayor pastosidad, generando mayor énfasis en el busto. El pintor lleva un gorro del cual escapa un mechón de cabello. El personaje viste un abrigo pardo grisáceo. Debajo del mismo lleva a la vista el cuello blanco de su camisa. Además, lleva lentes ovales de marco dorado y barba puntiaguda, de mostacho largo. Las pinceladas son largas y de alta pastosidad. La obra es realista y lleva suficientes detalles. Está firmada en rojo: Fray Angélico, Roma, 1910.

## Revisión de fuentes escritas

Una vez más se revisaron los diarios de vida y archivos vinculados a Angélico Aranda en el Archivo Franciscano. De estos se seleccionaron los escritos que tuvieran data cercana a la de la obra y aquellos documentos que se refirieran al viaje de Aranda a Europa. Se hicieron los siguientes hallazgos.

- ❖ Fuente: Rull, Viriato (1913). “Fray Angélico y sus cuadros”. *Revista Seráfica*, p. 396- 398. Originalmente publicado en: *El Mercurio*.

En este artículo Viriato Rull comenta la exposición de 1913 y la producción de Aranda. Percibe una amplia homogeneidad en las tendencias, asuntos y técnicas entre las pinturas exhibidas. Luego de referirse exhaustivamente a la biografía de Aranda, proponiendo desde ella una posible explicación a la diversidad de obras expuestas:

“No es extraño, pues, que en la Exposición actual de sus cuadros en el Salón Eyzaguirre, aparezcan juntos con las copias del místico Beato Angélico, los paisajes del valle de La Granja; con los interiores de los claustros de San Francisco, la deslumbrante cabeza del maestro «Pradilla» y con los «Nísperos» y las «Nueces», el «Torero», fibroso, de tetrico mirar (...) el dibujo de sus cuadros deje algo que

desear (...) en cambio, con «El Maestro Pradilla», n°10 (...) no ocurre igual (...) es dibujo correcto y magistral”.

A partir de este artículo se evidencia que la obra –que en realidad se titula *El Maestro Pradilla* y no *Retrato de Pradilla Ortiz* como exhibe la ficha técnica del museo en el que se encuentra actualmente– fue expuesta en 1913 por Angélico Aranda, cuestión que nos llevaría a suponer que Aranda la trasladó consigo cuando retornó a Chile. A partir de esta apreciación: “dibujo correcto y magistral”, confirmamos que se trata de la misma obra y que efectivamente llama la atención esta pintura entre sus pinturas que están elaboradas con otro tipo de factura y, al mismo tiempo, confirmamos su autoría. Se reafirma la data de la obra que aparece en la ficha porque la exposición es solamente tres años después del retorno de Aranda a Chile.

- ❖ Fuente: Anónimo (1913). “Exposición de cuadros de Fray Angélico Aranda: su inauguración”. *Revista Seráfica*, p. 399-400. Originalmente publicado en: *El Chileno*.

En este artículo se menciona que dentro de la exposición se exhiben “dos o tres copias de cuadros célebres”, comentario que nos conduce a suponer que el sacerdote no trajo consigo solamente una obra desde Roma. Se enumeran las obras expuestas, correspondiendo la n°10 a la pintura *El Maestro Pradilla*, confirmándose nuevamente el título correcto de la obra.

- ❖ Fuente: Aranda, A (sin fecha). “S. Fco y el Arte” (cuaderno personal de apuntes).

En este cuaderno, Aranda escribe sobre la importancia de San Francisco de Asís en las artes visuales. Para ello se refiere a su viaje a Europa. Aranda confiesa haber sido muy bien recibido por los pensionados, tan bien que se sintió parte de ellos. El franciscano relata su primer día en Roma cuando conoció al Papa Pío X y al Cardenal<sup>32</sup>:

“en esta ocasión sabiendo el cardenal que yo era chileno, me habló muy bien de Chile y me dijo que tenía un hermano en Chile. Desde el primer día me tomó bajo

---

<sup>32</sup> Rafael Merry del Val y Zulueta (1865-1930) fue un obispo y cardenal español, secretario de Estado de la Santa Sede con el Papa San Pío X.

su protección y me presentó al director de la Academia Española de Roma D. José Benlliure. Con tantas atenciones ya me puse regalón y se me antojó copiar en el Vaticano. No era cosa fácil y se me exigió un certificado de capacidad. Pues este informe me lo dio muy favorable en virtud de una copia que hice del Autorretrato del gran Pintor Francisco Pradilla que acababa de ser director de la Academia. Esa copia me la sacó el Sr [espacio en blanco] para el Museo de Valparaíso. (...) con tan buenos preparativos me lancé a copiar en el Vaticano”.

Gracias a este relato conocemos la motivación del pintor para realizar esta pintura y, además, tenemos mayores indicios de cómo esta obra pudo llegar a su actual lugar de exhibición: Aranda expresa “me la sacó”, expresión que resulta bastante extraña, sabiendo que Baburizza compraba las obras y que Aranda siempre narraba los precios al que le compraban sus pinturas. No sabemos qué pudo pasar entre que la obra estuviese en manos de Aranda y las de Baburizza.

Más adelante, en el mismo cuaderno comenta que dentro de los maestros que conoció en España se encuentran Agustín Querol, Antonio Gaudí y Francisco Pradilla “(...) cuyo autorretrato copié yo para merecer la entrada a copiar en el Vaticano. Esta copia está en el Museo de Valparaíso. Me la sacó [espacio en blanco]”, repitiendo tiernamente en el mismo texto la misma idea dos veces, cuestión que habla de la importancia que tuvo esta obra para el sacerdote.

### **Revisión de fuentes visuales**

Una vez averiguada la historia detrás de esta pintura, interesaba conocer la pintura original. Ante una búsqueda exhaustiva en diversa bibliografía y medios virtuales sin resultados positivos sobre el retrato original de Francisco Pradilla se procedió a buscar diversos retratos y autorretratos del artista para determinar la fecha aproximada de la obra original, que al menos hasta dicho momento se desconocía. Fue entonces cuando se obtuvieron los siguientes resultados:

Esquema visual 16: Retratos Pradilla Ortiz



Fuente: (siguiendo las manillas del reloj desde arriba)

(1) Francisco Pradilla, Autorretrato de juventud, c. 1869

(2) Alejandro Ferrant y Fischermans, Francisco Pradilla, 1874.

(3) Francisco Pradilla, Autorretrato, 1887.

(4) Francisco Pradilla, Autorretrato, 1887.

(5) Francisco Pradilla, Autorretrato, 1917.

La representación del personaje en los retratos nº2, 3 y 4, pero predominantemente el nº2 se acerca etariamente a la representación de Francisco Pradilla de Aranda. Podría ser cerca del año 1874, año en que el pintor español Ferrant y Fischermans se encontraba pensionado en la *Real Academia Española* en Roma. Si bien hasta este momento de avance de la investigación no fue posible conocer el autorretrato original, si se obtuvo una fecha aproximada de la obra original.

Considerando que se había aclarado el motivo de la elaboración de la copia del autorretrato de Pradilla hecho por Aranda y la fecha aproximada de elaboración del autorretrato de Pradilla aún no se conocía la imagen original. Fue entonces cuando revisando la página virtual de la *Academia Española* en Roma encontré una fotografía de un salón del establecimiento y haciendo un recorrido visual entre las pinturas que allí se exhibían, entre ellas se encontraba el autorretrato original de Pradilla. En la página web de la RAER se explicita que “un ejemplo de esta galería es el Autorretrato de Francisco Pradilla Ortiz, el más antiguo que se conoce y seguramente realizado en 1874” (Academia Spagna, 2017), coincidiendo esta fecha con la data aproximada a la que habíamos llegado con la comparación entre retratos. Efectivamente, Francisco Pradilla forma parte de la primera generación de pensionados, razón por la cual su retrato habría sido fundacional dentro de esta tradición de autorretratos. Y se confirma que esta pintura había sido la fuente visual directa para Angélico Aranda.

Imagen 43: Galería de Retratos de la RAE en Roma, anónimo (sin fecha)



ente: Página web Real Academia Española en Roma (2016)

Imagen 44: Galería de Retratos de la RAE en Roma (detalle), anónimo (sin fecha).

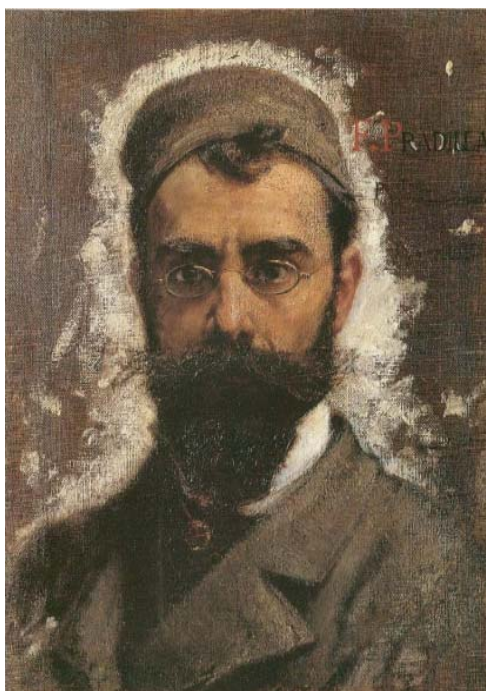


Fuente: Página web Real Academia Española en Roma (2016)

Luego de haber alcanzado un estado más avanzado de investigación, escribí a la *Real Academia Española* en Roma con el objetivo de, por un lado, averiguar si la imagen seguía allí y de ser así, obtener una imagen de mejor calidad, puesto que con el detalle de la fotografía de la galería no se podía apreciar mucho. Daniela Pentzke (sobrina bisnieta de Angélico Aranda) a quien fue posible contactar en dicho momento se encontraba afortunadamente viviendo en Roma. Visitó la institución y se reunió con Margarita Alonso (responsable de la *Biblioteca de la Real Academia*) quien informó que en realidad no

existen archivos sobre la obra original, ya que se realizó cuando la Academia aún no se encontraba establemente en la Sede de San Pietro in Montorio. Margarita Alonso comentó que hay escasa información sobre las primeras generaciones de la Academia, como lo fue el caso de Pradilla, pero con su ayuda fue posible obtener la imagen original.

Imagen 45: Autorretrato, Francisco Pradilla (1874)



Fuente: Obtenido por Margarita Alonso

Habiendo consultado a la institución en Roma, hicimos el mismo ejercicio con el Museo de Valparaíso, oportunidad en la que Carlos Lastarria (curador del museo) respondió también amablemente. Informó que la obra habría sido donada a la ciudad de Valparaíso cuando aún no existía el museo a través del testamento de Pascual Baburizza en 1941 junto con 70 obras más de su “colección europea”. El curador del museo dice que el coleccionista de origen croata usualmente adquiría las obras en Europa, pero que no existen registros de ello (ni ningún registro anterior a 1990, pues se perdieron en administraciones anteriores) y además se sabe que la obra fue parte de la exposición de 1913 en Chile, por lo que tuvo que comprarla en el país natal del pintor una vez de regreso de España.



## Conclusiones

Al igual que en el análisis de la pintura del Sagrado Corazón, las fuentes primarias nos permitieron descifrar desde las propias palabras del creador de estas imágenes la historia que estas obras traen consigo. En este caso, se trató de una razón bastante práctica o, al menos, no tan simbólica como la pintura que representa a Cristo salvándonos de la catástrofe de 1960. Si bien diversas imágenes nos han guiado a comprender los significados de estas pinturas (en el caso anterior desde la iconografía y en este caso desde la comparación con otros retratos), no existe testimonio más certero que el del propio artista, por lo cual estamos agradecidos, no solo en lo personal, sino por el aporte a la historia del arte.

Respecto a las preguntas del inicio de este recorrido, podríamos responder que Pascual Baburizza probablemente en Chile en 1913 (año en que Angélico Aranda expone públicamente la copia del autorretrato de Francisco Pradilla) adquirió de alguna manera no conocida, pero al menos extraña, ya que en cualquier caso no fue un regalo ni una compra<sup>33</sup> directa de Pascual Baburizza a Angélico Aranda. Quizás alguien no conocido habría robado la obra al pintor y vendido a Pascual Baburizza, pues usualmente compraba las obras y, en realidad, tenía el dinero para comprar la obra que quisiera (Torres-Dujisin, 2003, p. 35).

De las 71 obras que conforman la colección europea que Pascual Baburizza donó a la ciudad de Valparaíso, 46 eran francesas, 15 españolas (siendo 3 de estas de Francisco Pradilla), 5 italianas, 1 holandesa, 1 rusa, 1 croata y 2 sin nacionalidad (1 de J. Haber que por su apellido probablemente no se trataba de un pintor de ascendencia chilena y 1 de Angélico Aranda que sabemos es chileno, mas, al parecer ni Baburizza ni el museo lo habrían sabido). Usualmente Pascual Baburizza adquiría arte académico y decimonónico de origen europeo y ante todo paisajes, por lo que es bastante probable que la haya adquirido porque se trataba de un retrato que técnicamente luce bastante académico y representa a Francisco Pradilla, artista español de carácter académico emblemático, tratándose en realidad de un pintor chileno clasificado como “ingenuo” por la prensa (Romera, Antonio,

---

<sup>33</sup> “Esa copia me la sacó el Sr [espacio en blanco] para el Museo de Valparaíso” (Aranda, sin fecha).

1961). Sabemos que Pascual Baburizza gustó de esta obra<sup>34</sup>, formando parte del gusto academicista de tendencia conservadora presente.

Gracias a artículos de prensa demostramos que esta obra sí es de la autoría de Angélico Aranda y que su recepción no dejó de llamar la atención, pues sus obras originales contrastaban con esta “deslumbrante” copia de “dibujo correcto y magistral” (Rull, 1913). Al parecer el artista franciscano no tenía tantas obras de este carácter, por lo que probablemente para él también significaba un relevante logro técnico, hecho que se verifica en la doble mención que hace de esta pintura su testimonio.

La sospecha condujo a la confirmación de información como también de datos nuevos sobre la obra a partir de documentos históricos de la información que aparece en la siguiente ficha:

Título: El Maestro Pradilla  
Autor: Angélico Aranda Hurtado  
Nacionalidad: chilena  
Fecha: 1910  
Lugar de producción: Roma  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Dimensiones: 42 x 29 cm, marco: 4 cm<sup>35</sup>.

No podemos dejar de lado la reflexión en torno a las instituciones de arte en nuestro país, las que muchas veces carecen de un departamento de investigación, por lo que no se pueden valorar las obras desde la historia del arte. Se reconoce un avance a partir del estado de investigación de esta obra. Si bien posiblemente aún quedan flancos por descubrir y cuestionarse, este corresponde a un primer fructífero ejercicio investigativo para compartirlo con las dos instituciones (el *Museo de Bellas Artes* de Valparaíso que tiene la copia de Aranda y la *Academia Española* en Roma que tiene la obra original de Pradilla).

---

<sup>34</sup> “Tuvo buenos asesores en Europa para la compra de obras de arte y muebles. Aunque aceptaba las sugerencias, si finalmente algo no le parecía hermoso, no lo adquiría por muy valioso que fuera” (Torres-Dujisin, 2003, p. 90)

<sup>35</sup> Si bien el mismo museo facilitó esta información, las dimensiones de la obra no figuran en la ficha actual del museo.

## V. Pintura de género (seculares)

Lo cotidiano, como tema en sí mismo, no forma parte de los mayores intereses de Angélico Aranda. En este sentido, nos enfrentamos a un pintor de corte religioso que se diferencia de los pintores de la Generación del 13 quienes, bajo los lineamientos del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor, buscaban representar justamente la cotidianidad, como tema en sí mismo. Solamente se conocen cuatro pinturas de Aranda que podrían ser catalogadas como “Pintura de género”.

La primera pintura corresponde a *En la Costa* (Imagen 16). En ella hay 6 personajes interactuando en pares. Dos de estos personajes sujetan banderas de Chile. La escena se desarrolla sobre unas rocas enormes cerca de la orilla del mar. Hay gaviotas, flores, cactus y un barquito a lo lejos. Pareciera ser primavera. La pincelada se aplicó con soltura, pero sin perder la precisión. Los volúmenes de las rocas llaman la atención por su construcción cromática de morados, amarillos y azules. Los personajes y objetos componen una especie de círculo. Parece haberle dedicado tiempo a esta pintura. Parece tratarse de una escena vinculada a las fiestas patrias. Pese a ello, se desconoce su historia.

La segunda obra es bastante extraña. Se compone al lado izquierdo por una casa, al centro por un jardín con parras y flores y, a la derecha, por tres personajes. Uno de ellos se encuentra de pie frente a un bebé sobre una cuna y una tercera persona desproporcionadamente pequeña y sin rostro se encuentra sentada al otro lado del cesto. Detrás de este grupo de personas parece haber algo parecido a un establo. No se conoce la historia de la imagen, pero pudo ser una escena que Aranda presencié y quiso representar.

Imagen 46: Cuna en un jardín, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Registro fotográfico personal (2016)

La tercera imagen es la única que presenta una connotación religiosa. Se trata de un franciscano (verificable por su hábito) que acompañado de un perrito va en una carreta por un camino rural rodeado de árboles de amarillo otoñal. A lo lejos se divisa una casa. A pesar de tratarse de un sacerdote, esta pintura cabe dentro de lo secular por cuanto no hay una narratividad religiosa, sino solamente anecdótica.

Imagen 47: Franciscano en carreta con perrito, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Obtenido por Elisabet Juanola

La última imagen corresponde a una escena en los Baños de Apoquindo. Este balneario se emplazaba en el fundo *Santa Rosa* de Apoquindo de la familia Guzmán Montt, al final de la calle Av. Colón. Era una zona rodeada de árboles, una laguna, jardines y un cerro. Había también un hotel, termas y un restaurante. Era un lugar de descanso, los santiaguinos solían ir allá los fines de semana. El balneario Apoquindo estuvo vigente entre los años 1840 y 1942. A pesar de que no parezca, este balneario no era exclusivamente de la clase adinerada, también iba gente común que llegaba en carreta. Esta pintura es de temática totalmente secular. Eventualmente pudo haber sido copiada de una fotografía por la detención y el detalle con el que Aranda compone la escena. Pero probablemente Angélico Aranda estuvo en dicho lugar, debido a su relación con el fundo *Santa Rosa* de Apoquindo y las familias adineradas que concurrían a estos espacios, donde además tenía muchas hectáreas de paisaje para plasmar en sus pinturas.

Imagen 48: Baños de Apoquindo, Angélico Aranda (sin fecha)



Fuente: Fotografía de Elisabet Juanola

La mayoría de los artistas intuitivos tienen predominantemente pinturas de este género, en tanto representan lo más próximo, es decir escenas cotidianas. Ejemplos de ello

corresponderían a *La Casa Amarilla* de Julio Inostroza o *El pensamiento* de Carlos Paeile. En este sentido es que Aranda debe ser reconocido desde su carácter instintivo-religioso. A pesar de no tener una considerable parte de su obra dedicada a su diario vivir, su cotidianidad, su bagaje cultural y sistema narrativo nunca dejaron de presentarse en sus pinturas.

Esquema visual 17: Lo instintivo y lo cotidiano



Fuente: La casa amarilla, Julio Inostroza (1950). Uchile.cl; El pensamiento, Carlos Paeile (c. 1983). Uchile.cl

## **Últimas reflexiones**

### **¿Artista, autodidacta o la conjugación de ambas?**

Desde muy pequeño, Aranda tuvo que haberse vinculado al mundo del arte como para tomar el nombre del pintor florentino Fra Angelico en plena adolescencia. Sin haberse inscrito nunca dentro del circuito logró desarrollar el mismo tipo de prácticas que los pintores reconocidos como tales. Pero sus condiciones de posibilidad no fueron las de los pintores convencionales. Él debía dedicar su vida a los valores impulsados por San Francisco de Asís, razón por la que además no tendría todas las facilidades para desarrollar su labor artística: ¿de dónde obtener óleos y las telas si era sacerdote? Fue entonces cuando logró conjugar sus dos mundos. Producía desde lo precario para vender con el fin de seguir produciendo con el objetivo de hacer talleres a quienes se encontraban marginados del mundo del arte. De este modo se logró mantener confeccionando obras a lo largo de su vida.

Nos encontramos ante un artista difícil de catalogar. ¿Artista? Pues sí. Produjo obras que merecen ser reconocidas como tales, pero a la vez corresponde a un artista-no artista en tanto su propio entorno o, más bien el circuito artístico de la época no lo aceptó como tal. ¿Autodidacta? Claro que sí, pero no por ello abandona su condición de artista. ¿Artista autodidacta? ¡Aún mejor! No obstante, participó durante un año en una academia de arte, pero ¿perdió por dicho contacto su carácter autodidacta? Pues no, ya que se trata de su origen y de su impronta. Al asistir a una academia no se convirtió del día a la mañana en un artista de técnicas académicas, ya que su instinto siempre fue por delante.

Definitivamente se trata de un artista entre los límites de diversos conceptos, pero si algo ha quedado claro es que no es necesario restringir a los artistas en categorías, sino abrir dichas categorías considerando el factor de “lo fluido” de lo humano. Podría decirse que fue un religioso artista autodidacta extraoficial vinculado hasta cierto punto con el circuito académico sin ingresar en él o bien que su lugar correspondía a un «no lugar».

Considerando la sistemática discriminación que han ejercido los circuitos oficiales o académicos sobre los espacios marginados, al cuestionar el carácter artístico de lo extraoficial, es que se consideró retomar el concepto propuesto originalmente por Tomás Lago de «artista instintivo» ante el de «artista naïf». No podría haber un mejor adjetivo que «instintivo», pues fue el impulso más indeliberado el que guió la pincelada de Aranda. En



sus pinturas siempre mandó su imaginación. Su instinto lo llevó a solucionar los desafíos que él mismo se iba dando, desde una fuerza interior que no tenía más que la improvisación, conjugadas con las referencias visuales que alguna vez vio en los pasillos de los conventos o en las tarjetas navideñas que regalaban en la iglesia.

### **Instinto arandiano**

A través del análisis iconográfico logramos conocer los orígenes del sistema narrativo del fraile artista. Sus referencias visuales delatan su origen instintivo, pues lo religioso y popular se encuentra claramente apartado del circuito oficial. No fueron las referencias metaartísticas o propias de la historia del arte occidental oficial las que guiaron su camino artístico, sino más bien, las imágenes de circuito popular como las tarjetas festivas o la iconografía cristiana de las pinturas que se sostenían de las paredes de los conventos las que lo influenciaron en sus resultados visuales.

A decir verdad, su condición religiosa se establece en un contexto en que ya no era común este estilo de vida que, en consecuencia, pasa a ser anacrónico. En este sentido, su sistema narrativo que se vincula con lo religioso es desplazado hacia lo popular. Su estética fue tan particular que no tiene otro mejor apellido que «arandiana». La dificultad de que se repitieran las mismas condiciones anacrónicas que tuvo Aranda es tal que su estética no tuvo continuidad. No tenía lugar. Por ello se ha considerado relevante el ejercicio de rescate de dicha rareza tan particular.

Sobre la estética «arandiana» podríamos decir que, a pesar de la ausencia de detalles, la prisa y sus pinceladas fugaces y sueltas, sus pinturas nunca dejaron de ser figurativas ni narrativas, adquiriendo en consecuencia un estilo bastante abigarrado. Su entorno siempre se hizo presente en sus telas. Su prisa llevó a que sus óleos se mezclaran al calzar los contornos, terminando en un resultado un tanto sucio. Al no haber adquirido la profesionalidad académica buscaba representar el espacio desde sus propias improvisadas soluciones. Por último, sobre las proporciones de las figuras sería relevante recordar que no se establecen desde las lógicas del realismo depurado, cobrando mayor importancia lo simbólico.

Si bien Angélico Aranda realizó obras que se enmarcan en la tradición del óleo sobre tela, no vendía sus pinturas desde el profesionalismo, como lo hacen los artistas académicos que buscan una ganancia económica personal a través de su trabajo. Que vendiera sus pinturas, aunque haya sido con fines caritativos, resulta irrelevante considerando que ante todo primó su propio placer en el acto pictórico.

### **Lo puro**

Emplazándonos en el Chile de inicios y mediados del siglo XX, uno de los puntos más controversiales respecto a la pintura naïf o ingenua es aquel que considera que corresponde a la idea de lo «puro». Comprendiendo que el interés por este tipo de pintores surgió originalmente en Europa junto al estudio de las otredades en general, es que se buscaba lo prístino de los pintores autodidactas, pues era aquella característica la que contrastaba mayormente con lo académico.

Pero ¿cómo determinar el nivel de pureza visual? En estricto rigor, no podía conocerse el óleo sobre tela sin haber visto antes referencias de la historia del arte. En este sentido lo virginal no existe. Aunque, en cualquier pintor autodidacta puede encontrarse lo instintivo, lo imaginado, lo local, que eran las características pintorescas ante los ojos de quienes se encontraban habituados a las estrictas normas académicas.

De todos modos, existen distintas maneras de cercanía a la academia. No por nada Carlos Paeile decidió clasificar a los pintores en diferentes niveles respecto a lo instintivo. En el caso de Angélico Aranda, el vínculo se desarrolla a partir de su viaje a Europa y las copias que allá pudo realizar, junto a su relación con los pintores chilenos, como su famoso maestro paisajista o por la *Generación del 13*, pero a pesar de ello mantuvo su autenticidad, entrando en este sentido en el tercer tipo de artista instintivo de Carlos Paeile (ven en anexo).

## **La relevancia del gusto**

Una de las relevantes aristas para comprender la densidad del concepto de lo instintivo resultó ser la recepción de la obra de Angélico Aranda en el medio artístico, en otras palabras, cómo lo percibió el gusto de la época. La clasificación de su obra dentro de lo ingenuo por parte de los críticos oficiales marginó a algo que ya era marginal. Se considera que aparte de la factura y propuesta arandiana alejada de la académica, este rechazo se debió a que, a diferencia de otros pintores autodidactas que nunca se hacen conocidos o que los visibilizan integrantes de lo oficial desde lo pintoresco, fue él quien buscó su espacio como artista, lugar que finalmente no se le concedió.

Tal como pensaban Ernst Kris y Otto Kurz, que perdure el nombre de un artista no tiene que ver con su grandeza sino con el significado de su obra en relación en su época, por lo que podríamos concluir que el franciscano artista en su momento no repercutió mucho ante su entorno, en tanto su obra no tenía cabida en el canon establecido que interesaba en dicha época, pero podríamos pensar que en la actualidad este tipo de pintores sí podrían ingresar a la historia del arte, ya que develan circuitos y visualidades desconocidas, tales como crítica de arte o lugares de exhibición regional o religiosa, el resabio del arte colonial esencial para nuestra historia del arte o un vínculo con la primera ruptura en la tradición de la historia del arte chilena, como lo fue la *Generación del 13*.

## **Fuentes privilegiadas**

Para llevar a cabo el método y enfoque histórico fue crucial el uso de fuentes primarias, pues es desde allí que el historiador o la historiadora logran ingresar a los relatos del pasado. De hecho, tal como se ha mencionado se considera que esta investigación es bastante privilegiada en tanto sus fuentes primarias immortalizan un relato bastante completo del artista.

Se construyeron y utilizaron tablas de sistematización de información que, en el caso de las fuentes primarias, recortes de prensa e imágenes fueron sumamente útiles para

esta investigación. En este mismo sentido las fichas de lectura y entrevistas también fueron cruciales para el aparataje teórico de este trabajo. Las fichas funcionaron muy bien porque una vez redactadas podían ser consultadas de forma ordenada cada vez que fuese necesario y, las entrevistas, aportaron información desconocida sobre el artista estudiado, ya que sus familiares y compañeros de orden pudieron brindar datos más bien anecdóticos, complementando los que se tenían de los diarios de vida y recortes de prensa.

Haber construido entrevistas con pauta semirígidas fue de gran utilidad, ya que de este modo se priorizó cómo el entrevistado conducía la entrevista. Grabar las conversaciones fue también muy relevante, ya que de este modo se puede acceder a las ideas textuales que dieron los entrevistados. Por último, hay que mencionar que la tabla sistematizada que contenía las imágenes fue también sumamente útil, por las mismas razones mencionadas anteriormente. Para futuras investigaciones sería recomendable mantener y mejorar este sistema.

### **La identidad chilena**

Se considera «lo instintivo» como una característica muy propia de lo latinoamericano o en realidad de lo no-europeo en general, ya que la tradición del óleo sobre tela tiene su origen en dicho continente y fue también aquel continente el que nos colonizó. En este sentido, se visibiliza una imposición de la tradición del óleo sobre tela ante otras manifestaciones artísticas propias a las localidades colonizadas, vinculadas mayoritariamente con lo ritual y lo funcional. Lo artístico, así como se entiende en Europa, ha sido accesible en los países colonizados como Chile solamente para un determinado círculo social. Aquellos que no nacieron cerca de este círculo, a lo largo de la historia de Chile, dificultan vincularse a dichas prácticas. Entonces cada vez que alguien externo a dicho circuito busca replicar las prácticas de las academias (como en el caso del óleo sobre tela) lo hace desde su lugar extraoficial y autodidacta, pasando a ingresar a la tela sus instintivas decisiones y su propia realidad.

Sería importante que más investigaciones en historia del arte chilena se abocasen a artistas instintivos conocidos o por conocer, y así ampliar y completar el circuito. Esta

iniciativa podría vincularse a la necesidad de conocer mejor la identidad latinoamericana o chilena.

# **Anexo**

# Sobre la trayectoria del concepto de «arte instintivo» en Chile

## 1º Exposición: Pintura popular, Arte instintivo (1959)

Desde sus estudios sobre arte popular, Tomás Lago se encontró con aquello que en una primera instancia denominó pintura popular o arte instintivo. Propuso el concepto de «lo instintivo» ante el mundialmente extendido concepto de «lo naïf». El concepto seleccionado para denominar a estos artistas tiene que ver con los impulsos y, por lo tanto, con lo irreflexivo en el procedimiento pictórico. En el marco de esta exposición fundacional, en la que participaron las obras de 9 autores (sin contar las anónimas), para Tomás Lago la clave que nos permitiría comprender al artista instintivo se encuentra en lo indeliberado, es decir en la ausencia de razonamiento en torno al problema del arte y la lejanía de las convenciones que las academias imponían sobre el arte. Este problema le interesó probablemente a Lago, en tanto se alejaba del intento por objetivar la realidad basándose en su propia subjetividad<sup>36</sup>, mostrando sin querer su mundo más próximo y así mismo su localidad.

---

<sup>36</sup> Sobre la subjetividad, es relevante reconocer que si bien el arte académico (tanto el conservador como el antiacadémico) no se libera de la subjetividad, sí la controla desde sus cánones al menos hasta cierto punto en la mayoría de los casos, contrastándose esto con el arte instintivo que, al ausentarse el canon, la subjetividad aflora. Esto es justamente lo que el fundador del MAPA denominaba pureza.

## 2º Exposición: Exposición de Pintura Instintiva (1963)

Tuvieron que pasar cuatro años para poder hacer la segunda versión de una exhibición del proyecto de Lago en el cual reúne las obras de 6 artistas, algunos de los cuales ya habían expuesto la primera vez. En esta oportunidad se decide por el concepto de «pintura instintiva» dejando el de «pintura popular»<sup>37</sup> atrás, probablemente por la rigurosidad específica del término.

El organizador de la exposición identifica que un determinado público se encuentra insatisfecho ante el exceso de lucro que se estaba generando a partir del arte de moda y del carácter estricto del arte académico. Es a partir de dicha insatisfacción que, según Lago, se genera un interés por el arte naïf y otras artes, como el arte negro o popular, porque todos ellos significan “una nueva perspectiva a los estudios estéticos” (Lago, 1963). Se trata, según el investigador, de las artes más escondidas y simples que se ignoran a si mismas como artísticas por su carácter irreflexivo.

---

<sup>37</sup> Tomás Lago se refiere solamente una vez, aparte del caso del arte de instinto, a la «pintura popular»: en su texto *Arte Popular Chileno* (1971). Menciona las imágenes construidas con conchuelas en Coquimbo que surgen de la tradición decorativa de marcos para imágenes religiosas, cajuelas de guardar, entre otras. Sin embargo, esta expresión que pone en tensión el rasgo utilitario del arte popular debe ser comprendida como resultado de una tradición que fue instaurada por un extranjero en la década de 1920 en dicha playa y a partir de este se habría expandido por la zona. Estrictamente podría decirse que cuando el arte popular abandona su rasgo utilitario (para cocinar, para jugar, etc.) deja de ser tal.



### **3º Exposición: Exposición de Pintura Instintiva Chilena (1972)**

Once años más tarde de la última exposición de pintura instintiva organizada por Tomás Lago, Nemesio Antúnez inaugura la primera exposición dedicada a este tema en el *Museo Nacional de Bellas Artes*. Carlos Paeile, pintor autodenominado instintivo fue esta vez el encargado de la exposición y de su catálogo. En este se reconoce y retoma desde el título de la exposición el concepto propuesto en 1959 por el fundador del *Museo de Arte Popular Americano* que hoy lleva su nombre. Esta exposición mostraba el trabajo de “un grupo de pintores puros, al margen del tiempo y sus estilos que expresan su propio modo provinciano capitalino o simplemente imaginario, pero siempre propio, chileno” (Antúnez, 1972). El interés por parte de la intelectualidad nacional fue tal que aspiraban realizar una exposición que agrupara obras del mismo tipo de artistas, pero a nivel latinoamericano, pero como estaba planificada para 1973, año del golpe militar de Augusto Pinochet, no pudo ejecutarse.

Respecto al término es llamativo que Carlos Paeile se refiera explícitamente a su preferencia por el concepto propuesto por Lago ante otros como «naïf», «ingenuo», «primitivo», «neoprimitivo» o «pintor de domingo» porque pueden inducir a confusiones o errores ya que no correspondería exactamente al espíritu o intención de los pintores instintivos. Del mismo modo enfatiza la diferencia de estos pintores con las pinturas de niños, primitivos o enfermos mentales, poniendo el énfasis de la distinción en la intención creativa. Según su percepción, los pintores instintivos representan siempre hechos anecdóticos reales o imaginarios donde aflora el “clima personal en el cual el pintor involucra de forma inconsciente su mundo” (Paeile, 1972) como sus creencias religiosas, su desarrollo cultural y hasta su estado de ánimo. El elemento más característico que debe considerarse de un pintor instintivo es, para Paeile, la expresividad personal y el ingreso de elementos del mundo de quien realiza la pintura, pero de manera inconsciente y afectiva sin ser intelectualizada. Por último, Paeile hace una clasificación de distintos pintores instintivos: el popular, el autodidacta y el complementado con enseñanza académica. Si bien los tres se encuentran cercanos, asegura que pueden diferenciarse entre ellos.

## La recuperación de un concepto olvidado (2015)

Amalia Cross ha retomado el concepto de Lago aplicándolo a la obra de Luis Herrera Guevara, que fue seleccionada dentro de las obras que formaron parte de la colección de arte latinoamericano del *Museo de Arte Moderno* de Nueva York en 1941, estudiando en consecuencia los criterios curatoriales presentes en dicha selección. Debe recalcar que no fue sino hasta un encuentro con esta autora que surgió la presente propuesta de investigación. Ella define al artista instintivo como “un creador que no es profesional y que hasta cierto punto desconoce las tendencias y técnicas artísticas precisamente por su situación limítrofe, ya sea geográfica o social, respecto de las metrópolis y su desarrollo artístico” (Cross, 2016).

La historiadora del arte asegura que la producción de nuestro territorio ha estado ligada a este concepto, llegando a consolidarse como una peculiaridad distintiva latinoamericana. Es por ello que estudió el criterio curatorial que Lincon Kirstein<sup>38</sup> utilizó para la exposición de arte del hemisferio sur del MoMA. Kirstein critica duramente la producción artística nacional por su “carácter conservador afrancesado, el control que ejercía la Universidad de Chile en el desarrollo del campo artístico, [la] inexistencia de vinculación con lo indígena, lo español y lo que estaba pasando en el resto del continente” (Cross, 2016). Fue entonces que Kirstein –influenciado por Tomás Lago– sostuvo que “nada de lo que [vio] en Chile [era] chileno, con excepción del arte popular” (Cross, 2016) incluyendo probablemente a la pintura instintiva en dicho imaginario.

A pesar de que el arte instintivo sea reconocido como un rasgo distintivo de nuestro territorio, no ha sido reconocido desde el orgullo, sino desde la vergüenza, cuestión que lleva a la mismísima ignorancia de esta producción local. De hecho, el poder es el único que puede hablar por la diferencia, tal como “la periferia suele ser incorporada al centro sólo para ser desde allí nombrada y reconfigurada” (Buntix, 2007), avasallándosele su propia posibilidad de autodeterminarse. Cross une taxativamente el postulado del empoderamiento de lo local de Gustavo Buntix con la creación conceptual de Lago. Ambos

---

<sup>38</sup> Lincon Kirstein (1907-1996) de nacionalidad estadounidense y nuevayorquino, fue un escritor, filántropo y figura cultural. En 1942 fue el asesor de arte latinoamericano del MoMA.

podrían ser postulados decoloniales. El postulado de Buntix propone que este empoderamiento no tiene que venir:

“tan sólo de los artistas locales, ni siquiera del arte propio, estrechamente entendido, sino también del complejo tramado de relaciones personales e institucionales que constituyen la real experiencia artística. Obras y obradores, ciertamente, pero además museos, colecciones, discursos, publicaciones, archivos, mercados... Circuitos. Y, sobre todo, especialmente, necesariamente, proyecto crítico” (Buntix, 2007).

Por lo que el concepto de Lago es leído como un concepto local que forma parte de un proyecto crítico desde el propio territorio y para el mismo<sup>39</sup>, rompiendo con la lógica predominante en la cual existen las “culturas curadoras y culturas curadas” (Buntix, 2005).

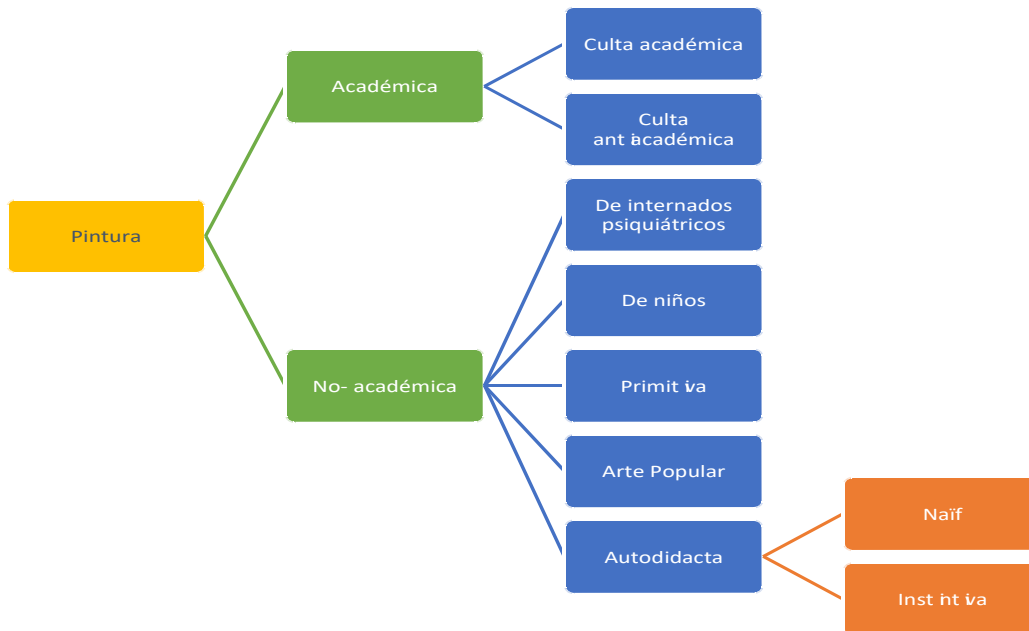
Si bien la relación formal entre la obra de Herrera Guevara y el arte de vanguardia es interesante y no deja de ser evidente que comparten ciertos rasgos, es relevante mantener la rigurosidad con la que comprendemos la pintura de instinto en relación con la vanguardia histórica, ya que ésta –al contrario de como planteaba Antonio Romera– no es que trasgreda los cánones establecidos, pues al plantearlo así pareciera ser un acto consciente (Romera, 1958). Más bien la pintura de instinto –que por lo demás tampoco se encuentra virginalmente aislada del todo del medio artístico pues, por ejemplo, Luis Herrera Guevara conoció la obra de Matisse en 1942– se establece bajo lógicas ajenas a dichos cánones. Por todo lo anterior, la relevancia del estudio de esta investigadora radica en su aporte a la densificación del concepto desde una relectura contemporánea.

---

<sup>39</sup> Sobre este mismo problema Cross recuerda las palabras de Ticio Escobar: “siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastran con los específicos bordes de experiencias diferentes y que deben ser discutidos, readaptados o sustituidos en un proceso de continuas reformulaciones” (Ticio Escobar, 2004, p. 91). Por lo anterior, podríamos plantear que la incapacidad de nombrar lo propio surge desde las categorías provenientes de historias y realidades ajenas que fueron impuestas y establecidas como únicas en una geografía que estaba destinada, tarde o temprano, a buscar y encontrar las propias.

# Glosario

...algunas aclaraciones en torno a la pintura



## PINTURA ACADÉMICA

### Pintura culta académica

Corresponde a toda obra producida conscientemente por un artista que obedezca a sus estudios académicos oficiales y tradicionales caracterizados por las convenciones o normas técnicas y temáticas. Las academias de arte están sujetas a las remotas lógicas de la tradición griega, que se establecen principalmente por la búsqueda de leyes geométricas en el arte, donde la armonía y las proporciones juegan un rol fundamental y, desde el Renacimiento —que retoma la tradición griega— se suma la perspectiva. En el Neoclasicismo, reconocido también como Academicismo, retoma el mundo griego y renacentista como referentes. Esta tradición se establece desde la necesidad del humano por dominar la realidad desde su propia representación mimética, es decir “copiar la realidad tal como es”.

André Félibien, el historiador oficial del rey Luis XIV de Francia o Rey Sol (1638-1715), en 1667 jerarquiza los géneros pictóricos poniendo en su cúspide a la Pintura Historia que buscaba representar justamente hechos históricos “trascendentes” o, en otras palabras, vencedores. Este género es plasmado en óleo sobre tela en grandes dimensiones con el fin de inmortalizar grandes hazañas. Durante la época de Angélico Aranda estos conceptos siguieron siendo el pilar fundamental para la enseñanza en las academias de arte.

El caso particular de la Academia de Pintura en Chile va en total consonancia con todas las ideas anteriormente expresadas. Esta se fundó en 1849 y tomó como modelo a la Academia de Bellas Artes de Francia fundada en 1816, institución que se formó a partir de la agrupación –además del ala arquitectónica y musical– de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia fundada en 1648, que a su vez se basaba en la Academia de San Lucas fundada en 1593, que tenía sus cimientos en la Universidad de Pintores, Miniaturistas y Bordadores fundada en 1478. Se hace patente que el fundamento de la creación de la Academia de San Lucas (1593), antecesora de la academia chilena y de la mayoría de las academias de Bellas Artes del mundo, fue el de valorar el trabajo del artista concebido como «artista genio» ante el del artesano. La pintura académica forma parte de aquello que se denomina el «arte por el arte», concepto que se genera justamente a partir de dicha desmembración y que corresponde a la radicalización de la autonomía de lo estético.

Dentro del marco de la pintura académica culta es relevante reconocer la leyenda que el Renacimiento crea entorno a la figura del artista, donde la creatividad y la práctica parecieran no importar ante el hecho de nacer artista, que le brindaría un halo protector a su figura social. De hecho, es tan exagerada la imagen que se establece del artista “que en biografías hablan del nacimiento del artista como milagroso” (Kris & Kurz, 2002, p. 56) o mágico.

En el caso de la pintura chilena un buen ejemplo para la pintura culta académica corresponde a Pedro Lira, quien simbólicamente fue estudiante del fundador de la academia (Alejandro Cicarelli) en la misma institución. Pedro Lira es el pintor más nombrado por Antonio Romera, crítico de arte oficial, quien considera al pintor como uno de los cuatro «grandes maestros de la pintura chilena». Luego de viajar a París y ante su dominación

técnica se convertiría en uno de los principales referentes artísticos del academicismo en Chile.

## **Pintura culta antiacadémica**

Corresponde al resultado pictórico realizado por un pintor que, si bien estudió en la academia, su intención es justamente cuestionar conscientemente elementos o la esencia de la visión o la enseñanza académica del arte. El pintor académico antiacadémico plantea sus propuestas desde lo meta-artístico, pues busca cuestionar el estatuto artístico. Dentro de la pintura chilena un buen ejemplo corresponde a Juan Francisco González, uno de los primeros artistas académicos rupturistas en este sentido, en tanto siendo parte del mundo académico va en búsqueda de experimentación y cuestionamiento de los principios que este impone.

## **PINTURA NO-ACADÉMICA**

### **Pintura de internados psiquiátricos**

Estas obras visuales son realizadas por personas que se encuentran en un estado enfermizo del cual no pueden salir por decisión propia, sino solamente al sanarse de dicho estado. En este sentido, no podríamos referirnos a una manifestación artística, sino solamente a la técnica utilizada (pintura, dibujo, etc.) ya que el enfermo no ingresa al campo del «arte por el arte» ya que no es consciente de lo que este estatuto significa. El enfermo psiquiátrico simplemente se manifiesta, tal como podría cantar o hablar, pero por medio de la pintura. De hecho, estas manifestaciones sirven a los doctores psiquiátricos para diagnosticar a sus pacientes. La vanguardia histórica, como por ejemplo el dadaísmo, vio en las pinturas de los internados psiquiátricos una vía de escape a las presiones del sistema y se interesó plásticamente en estas expresiones artísticas.

Vinculando la vanguardia con el estado enfermo, René Huyghe plantea que este individuo a partir de su violencia impulsiva llega al “expresionismo [por la] desesperación de fuerzas de autodestrucción y de muerte” (Huyghe, 1973, p. 81). Ante esta vinculación, debemos estar prestos a admitir que las expresiones plásticas de los enfermos psiquiátricos nada tienen que ver con la vanguardia, pues fue más bien la vanguardia la que hurtó aspectos visuales de sus manifestaciones por su tendencia a la abstracción y desligadura

con la tradición del «arte por el arte» de la cual justamente querían escapar. Por todo lo anterior, no es que la pintura de internados psiquiátricos sea expresionista, sino que el expresionismo buscó parecerse a lo que ella representaba.

### **Pintura de niños**

Dentro del proceso de crecimiento de un niño el dibujo y la pintura son cuestiones inevitables tanto en los establecimientos educacionales como en los momentos de ocio. Si bien el adulto insiste en mostrarle al infante cómo representar la realidad para ayudarlo a comprenderla y le enseña a seguir los contornos de las formas preestablecidas para desarrollar su capacidad motriz, el niño toma sus crayones libremente.

A pesar de sus rasgos duramente evolucionistas, René Huyghe manifiesta que: “hace mucho tiempo se ha hecho notar cómo el niño recorre, por su cuenta, en algunos años, una especie de resumen del camino que la humanidad incipiente trazó penosamente durante milenios” (Huyghe, 1973, p. 74). A partir de la libertad en que el niño mueve los crayones sobre el papel es que el profesor evalúa muchas veces el proceso de rendimiento o crecimiento de un niño, tal como el médico evalúa desde las pinturas el estado del paciente psiquiátrico.

Antes de los 3 años el infante no hace otra cosa que garabatos abstractos para, posteriormente proyectar su fuerza interna sobre aquellos elementos que lo rodean desde la improvisación y de a poco va llegando a sus propias fórmulas de representación. Según Huyghe el niño dibuja el “expresionismo de la alegría de vivir de la afirmación y de la expansión del yo” (Huyghe, 1973, p. 74), diferenciándose de la negatividad destructiva que según el autor carga el enfermo psiquiátrico.

El niño proyecta su percepción simbólica de la realidad. Cuando hay elementos más significativos para él ya sean traumáticos o le recuerden algo positivo, los representa con mayor tamaño. Al no manejar las herramientas convencionales de proporcionalidad, perspectiva o armonía, las soluciones llegan desde su biografía y psicología.

A partir de 1922 comienzan a tener lugar exposiciones que presentaban por primera vez pinturas hechas por niños, haciéndolas ingresar al campo del arte. Si bien el niño no



hace estos dibujos o pinturas con consciencia de estar representando la realidad desde la lógica del «arte por el arte», llega a los mismos resultados materiales que el enfermo psiquiátrico o el artista: dibujos o pintura sobre papel. Esta similitud no significa que se pueda encasillar al resultado de estos tres sujetos en un mismo eslabón. El arte de niños se convirtió a inicios del siglo XX, tanto como el arte de enfermos psiquiátricos, en una manifestación visual interesante para los artistas de vanguardia, evidenciándose la racionalidad del acto artístico.

En el caso chileno la artista Laura Rodig habiéndose financiado un viaje a Europa en 1927, es becada por el Gobierno en 1929. De vuelta a Chile, en 1937 la artista organizó en el Museo Nacional de Bellas Artes una exposición titulada *Niños pintores* que corresponde a la primera en su especie. El interés por este proyecto fue tal que se le concedieron tres salas del museo. Sin duda este afán de los artistas de vanguardia también llegó a Chile.

### **Pintura primitiva**

Corresponden a las formas que en tiempos remotos fueron calcadas sobre paredes, piedras, u otros soportes. Si bien, según René Huyghe se ha demostrado que la destreza en la elaboración de ciertas piezas o trazados era relevante para muchas culturas y “el placer sentido en la contemplación es el que el artista por instinto intenta ya provocar, es el comienzo del sentimiento estético” (Huyghe, 1973, p. 81), no era el placer el fin último, sino más bien el utilitario o mágico, alejándose totalmente de lo que hoy conocemos como el «arte por el arte». La pintura primitiva es el resultado de una expresión que tiene como resultado una figura o garabato de quien se inscribe en una cultura con un sistema de vida de ciertas características que por los evolucionistas es reconocida como el «nivel de desarrollo». Se ha propuesto una distinción, quizás errónea, sobre dichas culturas donde no existe el planteamiento del «arte por el arte». Ciertos historiadores han planteado que la expresión de estas se realiza colectivamente, ausentándose la impronta personal, pero se considera que, si bien en ciertas culturas no existe el «rango del artista genio» donde se dan

prácticas como la de firmar las obras patentizando así la individualidad del artista, esto no significa que no haya habido una impronta personal en tiempos remotos.

## **Arte popular**

En este caso, hablamos de arte más que de pintura, pues efectivamente el resultado artístico no consta de una imagen pictórica, sino de una pieza. Considerando los estudios de Tomás Lago de arte popular nos encontramos con que los artesanos extraen, tradicionalmente la o las materias primas dentro de sus localidades para confeccionar sus piezas de arte popular, razón por la cual, a diferencia de la tradición extranjera del óleo sobre tela en Chile, el carácter regional juega un rol relevante.

Usualmente suele tratarse de un oficio tradicional heredado de una generación a otra por lo que no suelen haber grandes diferencias entre una y otra, en consecuencia, suele ser de carácter anónimo. Ante todo, el arte popular surge con un fin utilitario, ya sea una función práctica (una olla), mágico-ritual (un exvoto) o decorativa (un prendedor), conjugándose esta con lo estético de la pieza.

## **Pintura autodidacta**

### **Pintura naïf o ingenua**

Antes de ingresar al concepto de pintura ingenua, vale reconocer que en todos los casos de pintura no académica se repite un patrón: un adulto connotado como racional e intelectual y funcional<sup>40</sup> “descubre” a esta manifestación artística. En el caso de la pintura de niños y enfermos psiquiátricos, este arte ingresa a la historia del arte oficial únicamente a partir del reconocimiento de un observador adulto y racional (profesor o médico) que sería el único que tendría “voz” en este escenario. Del mismo modo, el arte popular y la pintura naïf suelen ser “descubiertas” por intelectuales interesados en estas obras y toman el cariz de hallazgos “puros”, casi de connotación mágica, exóticos o pintorescos. De hecho,

---

<sup>40</sup> El término “funcional” refiere a aquel que no presenta ninguna diversidad funcional o discapacidad.

René Huyghe postula en el caso específico del infante que solamente el adulto podría entenderlo para “actuar sobre él de modo favorable” (Huyghe, 1973, p. 81).

Ahora, sobre la etimología del adjetivo naïf podemos decir que “Georg Schmidt, el ex director del Kunstmuseum de Basilea, ha rastreado sus orígenes. (...) La palabra francesa «naïf» procede, por su parte, del vocablo latino «nativus», que significa «innato», «natural», «original» (Grochowiak, 1988, p. 7). Por lo que la pintura naïf corresponde al resultado de un pintor no profesional, es decir sin estudios académicos. También se les reconoce como «pintores de domingo», «pintores de corazón sagrado», «primitivos» o «pintores ingenuos». Desde el mundo académico se les identifica como aficionados o populares, al pertenecer muchas veces a aquello que los intelectuales han denominado «pueblo» y no tener la profesión de artista, en tanto su rol en la sociedad corresponde a otras labores alejadas del arte, tales como: marineros, sirvientas, zapateros, entre otros oficios. Los pintores naïf no siguen normas preestablecidas ni la tradición de las academias.

Estos pintores fueron marginados de la historia del arte hasta el momento en que las vanguardias históricas, los críticos, coleccionistas e historiadores del arte “progresistas” se comenzaron a interesar en ellos removiéndolos del anonimato. La primera exposición de pintores naïf fue en 1928 organizada por el coleccionista y crítico de arte alemán Guillermo Uhde en Francia. Esta se titulaba: «Les Peintres du Coer Sacré», en español pintores de corazón sagrado. Reunió la obra de cinco pintores que se expresaban, según su parecer, de una manera similar.

Para hablar de pintura naïf hay que introducir la figura de Henri Rousseau (1844-1910), pues fue la fortuna crítica en torno a su obra la que hizo ingresar este concepto a la historiografía del arte. Se ha considerado a Henri Rousseau como el «padre» del arte naïf. Por ejemplo, Vasili Kandinsky sostiene en 1912 (Bihalji, 1978, p. 27) que Rousseau habría sido el padre del «gran realismo» que sería su denominación para el arte naïf, cuestión que –al menos en este trabajo– se considera erróneo pues al presentarlo así, el arte naïf estaría siendo considerado un movimiento artístico y no un tipo de expresión. De la expresión en sí misma no puede existir un fundador, pues esta existe de manera aislada en diversos rincones del mundo desde que surge la figura del artista en el Renacimiento. Si bien fue la

obra de Rousseau la que visibilizó este tipo de resultado pictórico ante los intelectuales europeos, no podemos afirmar que fue el primero en ejecutar pinturas sin la profesión de artista ni el único. De todos modos, este personaje es y será un fundamental antecedente para teorizar sobre arte naïf porque desde él ingresa el concepto a la crítica.

Es de total relevancia comprender que el interés por figuras como Henri Rousseau por parte de la intelectualidad europea se enmarca en la predilección por las otredades, en tanto en ellas ven el aislamiento del mundo industrializado, la naturaleza primitiva y pura. Así se comprende por qué Picasso se mostraría tan interesado por la obra del pintor naïf. Simultáneamente y siguiendo con la misma lógica, Paul Gauguin se fuga a Tahiti a robar elementos de las expresiones oceánicas. De hecho, Rousseau carga con el candor que Gauguin fue a buscar a Tahiti, pero en medio de la ciudad de la que escapaba.

Al contrario de lo que muchos se imaginan Henri Rousseau, comenzó a pintar bastante joven, en el año 1872, cuatro años después de su llegada a París cuando tenía 28 años. Sus pinturas fueron en sus primeros años, a pesar de su entusiasmo, brutalmente bufoneadas. A fines del siglo XIX si bien logró concretar sus primeras exposiciones, colgaban sus obras en rincones bien escondidos del público. De hecho, en 1885 expuso en el «Salon des Champs Elysées», ocasión en que un perverso espectador le rajó con una navaja una obra allí expuesta. Pero en estricto rigor, “no era un inculto, sino un autodidacta que ciertamente carecía de la cultura profesional, aquella que se impartía en las Academias y triunfaba en los salones y que, sin embargo, se encuadren el ámbito de una cultura no-oficial” (Argan, 1998, p. 128). Un año más tarde, en 1886, fue invitado por Paul Signac para exponer esta vez junto a los antiacademicistas en el Salón de los Independientes. En 1905 expone con los fauvistas en su Salón de Otoño. En 1908 entre ironía jocosa y admiración<sup>41</sup> Pablo Picasso le hace un banquete en su honor, ya que lo había encontrado vendiendo obras en la calle. Si bien recibió elogios de muchos participantes de la vanguardia histórica, las burlas nunca cesaron. De hecho, murió en 1910 pobre y solitario.

---

<sup>41</sup> Pues como manifiesta Giulio Carlo Argan “fue [Rousseau] el brujo ingenuo de quien aprendió los rudimentos de su magia” (Argan, 1998, p. 130).

En la década de 1940 Jean Dubuffet<sup>42</sup> acuñó el término de «Art Brut» a raíz de su interés por los pintores naïf y de hospitales psiquiátricos. Dos décadas más tarde Roger Cardinal<sup>43</sup> propone en la misma línea de interés el término «Outsider Art» (arte marginal).

### **Pintura instintiva**

A pesar de que la historia del arte pueda servirse cómodamente del concepto universal de pintura ingenua, se ha considerado relevante revisar el concepto local de «pintura instintiva». En estricto rigor, no hay mayores diferencias entre las pinturas que vio Guillermo Uhde y Tomás Lago, mas el intelectual chileno valorizó estas obras con una sensibilidad distinta, quizás sin tanta brecha. Por lo mismo no los nombra desde su lejanía al arte oficial (lo ingenuo), sino desde su propia relación con la creación artística (lo instintivo).

Naïf significa ingenuo, lo cual apela a que el artista ignora las técnicas académicas, pero ¿por qué plantearlo así? Pues pensándolo bien, el problema podría ser pensado considerando que en realidad son pintores de un contexto simplemente distinto al oficial. Por ello sería relevante considerar que no debe ser el arte oficial el único validado. Estos pintores buscan el modo de solucionar los problemas pictóricos que se les presentan desde sus propios instintos. Bajo esta propuesta ¿dónde se encuentra la ignorancia? El pintor es su propio maestro, desde su imaginación y originalidad busca plasmar su propia realidad con los óleos.

La primera vez que Tomás Lago emplea el concepto de arte instintivo de manera escrita fue en la Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno con la colaboración de la UNESCO a raíz de una exposición que se tituló «Pintura Popular, Arte Instintivo» (1959) en el marco de una de las escuelas de invierno de la Universidad de Chile. En dicha exposición se exhibieron obras de Julio Inostroza (el Marinero), Luis Armando Arco (zapatero), Fortunato San Martín, Crescencia Vera, Rubén Bizama, Luis Herrera Guevara,

---

<sup>42</sup> Jean Dubuffet (1901-1985) coleccionista de arte, escultor y pintor francés.

<sup>43</sup> Roger Cardinal (1940- ) profesor emérito de la Universidad de Kent.

Violeta Parra<sup>44</sup>, Dorila Guevara, Mariano Bolaños y algunas anónimas. No obstante, vale adelantar que el factor común que encontramos entre los artistas que Lago identificó como instintivos es que ninguno de ellos tuvo formación académica, ni relación con el medio artístico, por lo que la ejecución de sus obras proviene de la idea de la pureza instintiva componente referencial narrativo de sus alrededores que comienzan a plasmarse en las telas. El arte instintivo, tal como dice el primer concepto que lo compone, continúa con la tradición del óleo sobre tela, pero no responde a una razón económica necesariamente porque no es profesional y es confeccionado principalmente por placer.

---

<sup>44</sup> Sin embargo, en la actualidad el carácter instintivo de Violeta Parra ha sido cuestionado por la impronta y propuesta visual que tuvo la intérprete chilena (Quijada, 2017).

## **Bibliografía**

### **Diarios de vida de Angélico Aranda<sup>45</sup>**

“Álbum de autógrafos y pensamientos de los cultos visitantes de este Taller”, Taller de Bellas Artes de Fr. Angélico de Asís, Santiago, 1949.

“A. Aranda: Notas”, Archivo, O.F.M., recopilación de Hno. Rigoberto Iturriaga C., s/ref.

“A. Aranda: Apuntes”, Archivo, O.F.M., Santiago, 1929.

“Angélico Aranda”, Archivo O.F.M., Santiago 1870-1961.

“Angélico Aranda”, Apuntes, Archivo O.F.M., Santiago 1947-1958.

“Angélico Aranda”, Apuntes, Archivo O.F.M., Santiago 1949-1952.

### **Fuentes específicas de Angélico Aranda**

ARANDA, Angélico. “El Castaño” (sin referencias). Sin editorial: sin lugar de publicación, sin fecha.

ARANDA, Angélico. “De Roma”. En: *Revista Seráfica*: Santiago, 09 junio 1909, pp. 524-525.

ARANDA, Angélico. “San Francisco en el Arte”. *La Paloma Mensajera*: Santiago, sin fecha.

CHICHARRO, Eduardo. “Carta a Angélico Aranda”, c. 1915. Archivo O.F.M. (sin publicar).

SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. Presentación de las obras Calvario y Retrato de Señor de Angélico Aranda. Santiago, 04 junio 1954.

---

<sup>45</sup> Vale reconocer y agradecer la declaratoria de Monumento Nacional de estos seis documentos bajo la ley n°17288 que vela por el reconocimiento de este patrimonio y su propio resguardo.

### Recortes en prensa referidos a la obra de Angélico Aranda<sup>46</sup>

AGUILERA, Honorio. "Fraile artista". Sin editorial: sin lugar de publicación, 17 de enero 1934.

ANÓNIMO. "Exposición de cerámica". *La Unión de Valparaíso*: Valparaíso, 19 de abril de 1915.

ANÓNIMO. "Gigantesca tarea de Padre Franciscano de 86 años. Busca Meta en Exposición campana para su convento". *Las Últimas Noticias*: Santiago, 11 agosto 1955.

ANÓNIMO. "Exposición de cuadros de Fray Angélico Aranda: su inauguración". *El Chileno*: Santiago, 1913.

ANÓNIMO. Sin título. *La Paloma Mensajera*, sin lugar de publicación, sin fecha, p. 3.

ANÓNIMO. "Exposición artística de pinturas y cerámicas". *Revista Seráfica*: Santiago, año XV, agosto 1º, n°179, 1915, p. 432.

ANÓNIMO. Sin título. Sin editorial: sin lugar de publicación, sin fecha.<sup>47</sup>

ANÓNIMO. "San Antonio de Querol". *Revista Seráfica*, 1902, p. 49- 50.

ANÓNIMO. "Busca meta en Exposición: campana para su convento". *Las Últimas Noticias*: Santiago, 11 de agosto 1955, p. 7.

ROMERA, Antonio. "Notas de Arte". *El Mercurio*: sin lugar de publicación, 1961.

ANÓNIMO. "Falleció el R. P. Angélico Aranda". Sin editorial: sin lugar de publicación, sin fecha.

RULL, Viriato. "Fray Angélico y sus cuadros". *Revista Seráfica*: Santiago, 1931, pp. 396-398.

YÁÑEZ, Nathanael. "Arte de dos monjes". *Verdad y bien*: Santiago, año XXI, n°263, noviembre 1921.

ZÚÑIGA, Anacleto. "Visitando un taller". Sin editorial: sin lugar de publicación, 1913.

---

<sup>46</sup> Dentro de los artículos en prensa, varios de ellos no presentan la información completa de sus referencias. A pesar de ello se ha considerado dar a conocer en la sección de la bibliografía la información que sí se conoce, como también en las citas para dar cuenta del sustento de lo planteado en sus fuentes primarias.

<sup>47</sup> Artículo referido a Valenzuela Llanos y a Angélico Aranda.



### **Otros recortes de prensa**

HERNÁNDEZ PARKER, Luis. *La epopeya del Riñihue*. Editorial Ercilla: Santiago, 1960.

ROMERA, Antonio. “Pintura de instinto”. *La Nación*: Santiago, 1941, p. 3.

ROMERA, Antonio. “Herrera Guevara. Colección artistas chilenos nº15”. Instituto de Extensión de Artes Plásticas: Santiago, 1958.

### **Catálogos y otros documentos históricos**

ANTÚNEZ, Nemesio. “Catálogo pintura instintiva chilena”. Museo Nacional de Bellas Artes: Santiago, 1972.

CICCARELLI, Alessandro. “Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director Alejandro Ciccarelli”. Imprenta Chilena: Santiago, 1849.

LAGO, Tomás. “Exposición de Pintura Instintiva”, Universidad de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas: Santiago, 1963.

LAGO, Tomás. “El Salón Oficial de artes plásticas”. En: *Aurora de Chile*. Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura: Santiago, tomo 3, nº7, 1958, pp. 5-6.

LASTARRIA, Carlos (com.) *Catálogo general obras en exhibición*. Museo Municipal del Bellas Artes de Valparaíso: Valparaíso, 2013.

### **Bibliografía sin publicar**

ARAYA, Hugo. *Cronología*. Sin editorial: San Felipe, 1976.

## **Bibliografía (libros, entrevistas, revistas y web)**

ACUÑA, Constanza. “Del libro a la imagen: una aproximación a la iconografía de la immaculada concepción a través del estudio de la Biblioteca del Convento de San Francisco en Santiago”. *Anales de Literatura Chilena*. Año 17, Santiago, diciembre 2016, pp. 193-211.

ACUÑA, Constanza. & ARQUEROS, Gonzalo. “En busca de Tomás Lago”. C. Acuña y G. Arqueros (Eds.), En: *Tomás Lago, obras escogidas* (pp. 15-42). Ocho Libros Editores: Santiago, 2015.

ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín. “El escultor Viriato Rull”. *Laboratorio de Arte 25*: Sevilla, 2017, pp. 787-810.

ANTONIANOS. “San Antonio”. España, 2019: San Antonio.org. Recuperado de: <http://www.santantonio.org/es/content/la-mula> (URL) Visitado el 16 de septiembre 2018.

ARANDA, Angélico. “Carta a Antonio Gaudí”, 15 de agosto 1922. Recuperado de: <http://www.gaudichile.cl/la-historia/> (URL) Visitado el 16 de septiembre 2018.

ARAYA RIVERA, Hugo. “Fr. Angélico Asís Aranda Hurtado”. En: *Notas biográficas de religiosos franciscanos de Chile*. Santiago, 1976, pp. 57-59.

ARGAN, Giulio. *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. Akal: Madrid, 1998.

BASSEGODA, Juan & GARCÍA, Gustavo. *La cátedra de Antoni Gaudí. Estudio analítico de su obra*. Editorial UPC: Barcelona, 1998.

BASSEGODA, Juan. “Proyecto de iglesia dedicada a la Asunción en Rancagua Chile 1922”. En: *El Gran Gaudí*, Barcelona. AUSA: Barcelona, 1989, p. 581.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Gustavo Gili: Barcelona, 1978.

BELTON, Robert. Art History: “A Preliminary Handbook”. The University of British Columbia: Kelowna, 1996. Recuperado de: <https://fccs.ok.ubc.ca/about/links/resources/arthistory/elements.html> (URL) Revisado el 17 de septiembre 2018.

BIHALIJ-MERIN, Oto. *El arte naïf*. Editorial Labor: Madrid, 1978.

CABRERA, P. “Las olvidadas termas de Vital Apoquindo”. *La Tercera*: Santiago, 2012. Recuperado el 07 de enero 2019 de: <https://www.latercera.com/noticia/las-olvidadas-termas-de-vital-apoquindo/>

CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid, Editorial Taurus, 2005.

CHRABONNEAU-LASSAY, Louis. *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*. Tradición Unánime: Barcelona, 1983.

- COLLIER, John. *The art of portrait painting*. Smithsonian Libraries: Londres, 1905.
- CROSS, Amalia. “Pintura instintiva. sobre la invención de un concepto y su definición histórica”. *Revista 180*, (37), 2016, pp. 6-11.
- CRUZ, Isabel. Museo de Arte Colonial San Francisco. Luciérnaga: Santiago, 2017.
- ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Metales Pesados: Santiago, 2008.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Sonia. “Corazón y sangre. Su representación histórica artística y su simbología en el arte contemporáneo” (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2016.
- GARCÍA PEIRÓ, Javier. “José Benlliure Gil”. Fundación Mariano Benlliure. Recuperado el 29 de mayo de 2017 de: <http://marianobenlliure.org/los-benlliure/jose-benlliure-gil>
- GAUDÍ, Antonio. “Carta a Angélico Aranda”, 12 de octubre 1922. Recuperado de: <http://www.gaudichile.cl/la-historia/> (URL) Visitado el 16 de septiembre 2018.
- GISBERT, Teresa. y MESA, José. *Historia de la pintura cuzqueña*. Fundación Augusto Wiese: Lima, 1982.
- GONZÁLEZ, Sandra. “Historia de la iglesia y convento de la Recoleta Franciscana” (Tesis para optar al Grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del Arte: Santiago, 2004.
- GROCHOWAIK, Thomas. *Pintura naïf: 89 obras de 32 artistas de la República Federal Alemana*. Institut für Auslandsbeziehungen: Stuttgart, 1974.
- HUYGHE, Rene. *El arte y el hombre*. Planeta: Barcelona, 1965.
- JIMÉNEZ, Victoria. “El único Gaudí fuera de España está en Chile”. *La Panera*: Santiago, 2014, n° 52.
- JUANOLA, Elisabet; MATZNER, Melisa & PEDRAZA, Jorge. Exposición. Fray Angélico Aranda: pinceladas de su vida y obra. Corporación Gaudí de Triana: Rancagua, 2016.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Cátedra: Madrid, 1991.
- LAS SIERVAS DE LOS CORAZONES TRASPASADOS DE JESÚS Y MARÍA. Santa Margarita María Alacoque. España, 2005: Corazones.org. Recuperado de: [http://www.corazones.org/santos/margarita\\_maria\\_alacoque.htm](http://www.corazones.org/santos/margarita_maria_alacoque.htm) (URL) Visitado 15 de septiembre 2018.
- MAC-MAHÓN, Javier. Comunicación personal. Santiago, 2015.
- MUÑOZ, Marta. Comunicación personal. 18 de diciembre 2018.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Manuel Tapia. *Artistas Visuales Chilenos*: Santiago, sin fecha. Recuperado el 29 de mayo de 2017, de *Artistas Visuales Chilenos*: Manuel Tapia: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40406.html>

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Pedro León Carmona. *Artistas Visuales Chilenos*: Santiago, sin fecha. Recuperado el 29 de mayo de 2017, de *Artistas Visuales Chilenos*: Manuel Tapia: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39702.html#biografia>

NAVARRO, Carlos. *El siglo XIX en el Prado*. Museo Nacional del Prado: Madrid, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial: Madrid, 1998.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Reino de Chile*. Universidad de Chile: Santiago, 1965.

QUIJADA, Felipe. “Ni primitiva, ni ingenuo: contemporánea. Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra y su recepción crítica” En: VV.AA. *Violeta Parra 100 años. Después de vivir un siglo*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Santiago, 2017.

READ, Herbert. *El significado del arte*. Losada: Barcelona, 2007.

REAL ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA. Accademia Spagna. RAER: Roma, 2018. Recuperado de: <http://www.accademiaspagna.org/coleccion-arte/> (URL). 19 septiembre 2018.

REYERO, Carlos [com.]. *Roma y el ideal académico*. Consejería de Educación y Cultura: Madrid, 1998.

ROMERA, Antonio. *Historia del Arte Chilena*. Editorial del Pacífico: Santiago, 1951, p. 107.

SERRALLER, Francisco. “El retrato”. En: *Los géneros de la pintura*. Taurus, Santillana Ediciones Generales: Madrid, 2005, p. 154.

VV.AA. Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010. Museo Nacional de Bellas Artes: Santiago, 2009.

VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de Arte*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 1979.

VV. AA. *Del Taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Estudios de arte: Santiago, 2009.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Editorial Alianza: Madrid, 2005.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Sexto piso: Ciudad de México, 2004.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Akal: Madrid, 2010.

WILLIAM STEFFLER, Albert. *Symbols of the Christian faith*. Eerdmans: Michigan, 2002.

## Índice de imágenes

Imagen 1: Croquis Capilla de la Asunción, Antonio Gaudí (c. 1922) .....	3
Imagen 2: Taller de Antonio Gaudí con pintura de A. Aranda (c. 1922-1936).....	4
Imagen 3: Cuadernos y diarios de vida de Angélico Aranda .....	5
Imagen 4: Arcángel Rafael, Angélico Aranda (c. 1949) .....	6
Imagen 5: Santuario en Curimón.....	15
Imagen 6: Fray Angélico en 1910 .....	16
Imagen 7: La Sagrada Familia, Angélico Aranda (sin fecha) .....	18
Imagen 8: Escultura fraile Manera, Angélico Aranda (1913) .....	19
Imagen 9: Fotografía de Angélico Aranda en avanzada edad en su taller .....	21
Imagen 10: Autorretrato, Angélico Aranda (sin fecha).....	21
Imagen 11: Los borrachos, Fernando Álvarez de Sotomayor (sin fecha) .....	33
Imagen 12: Puente Charenton, Alberto Valenzuela Llanos (1903).....	45
Imagen 13: Paisaje con manzanillas, Alberto Valenzuela Llanos (sin fecha).....	45
Imagen 14: Paisaje VI, Angélico Aranda (sin fecha) .....	46
Imagen 15: Idilio en Renca, Ezequiel Plaza (sin fecha).....	54
Imagen 16: En la costa, Angélico Aranda (sin fecha) .....	54
Imagen 17: San Lucas, San Francisco y la Virgen, Angélico Aranda (sin fecha).....	55
Imagen 18: Paisaje de Recoleta Franciscana, Angélico Aranda (c. 1932).....	56
Imagen 19: Dentro del convento, Angélico Aranda (sin fecha).....	66
Imagen 20: Nacimiento de San Francisco, taller de Basilio Santa Cruz (c.1670-1680) .....	68
Imagen 21: Expulsión de los demonios Arezzo, Giotto (c. 1290-1300) .....	69
Imagen 22: Predicación de San Esteban y la disputa, Fra Angelico (c. 1447-1449).....	70
Imagen 23: Degollación de San Juan Bautista, Melchor Pérez de Holguín (1690) .....	71
Imagen 24: Sagrado Corazón, Angélico Aranda (1960) .....	74
Imagen 25: Graffitis de la Torre del homenaje de Chinon, templario desconocido (1308).77	
Imagen 26: Sta. Catalina de Siena intercambiando corazón, Giovanni di Paolo (c. 1460)..78	
Imagen 27: Sagrados Corazones .....	79
Imagen 28: Pantocrátor, anónimo (1261).....	79

Imagen 29: 1er dibujo del Sagrado Corazón, Margarita M <sup>a</sup> Altar de Alacoque (c. 1673)...	80
Imagen 30: Escapularios, anónimo (siglos XVII-XIX). Colección N. Boyadjian .....	82
Imagen 31: Escapulario industrial, anónimo (sin fecha) .....	83
Imagen 32: Jesús en el lago Tiberíades, Tintoretto, (c. 1575-1580) .....	85
Imagen 33: Sagrado Corazón (detalle), Angélico Arada (1960) .....	86
Imagen 34: Pan de los Pobres de San Antonio, Angélico Aranda (1909).....	87
Imagen 35: San Antonio y la mula .....	88
Imagen 36: Estampilla Santa Teresa .....	90
Imagen 37: La epopeya del Riñihue, Heliodoro Torrente (1960) .....	92
Imagen 38: Terremoto de Valdivia, anónimo (1960) .....	92
Imagen 39: Vapor hundido Carlos Haverbeck y Canelos, Buenasera (1960).....	93
Imagen 40: Cordón Caulle- Puyehue en erupción, anónimo (1960) .....	93
Imagen 41: Copihues, Angélico Aranda (c. 1955) .....	96
Imagen 42: Retrato Pradilla Ortiz, Angélico Aranda (1910).....	98
Imagen 43: Galería de Retratos de la RAE en Roma, anónimo (sin fecha) .....	105
Imagen 44: Galería de Retratos de la RAE en Roma (detalle), anónimo (sin fecha).....	106
Imagen 45: Autorretrato, Francisco Pradilla (1874).....	107
Imagen 46: Cuna en un jardín, Angélico Aranda (sin fecha) .....	111
Imagen 47: Franciscano en carreta con perrito, Angélico Aranda (sin fecha) .....	111
Imagen 48: Baños de Apoquindo, Angélico Aranda (sin fecha).....	112

## Índice de esquemas visuales

Esquema visual 1: Templo Votivo Maipú, A.A. (c. 1950), su versión y entorno actual.....	57
Esquema visual 2: Soltura en la pincelada .....	58
Esquema visual 3: Lo emborronado (A. Gordon y A. Aranda).....	59
Esquema visual 4: Lo emborronado .....	59
Esquema visual 5: Sintético y emborronado (J. Costa, A. Aranda y J. F. González) .....	60
Esquema visual 6: La casa del Pilar Esquina, Angélico Aranda (sin fecha).....	61
Esquema visual 7: Arsenales de Guerra de Santiago .....	62
Esquema visual 8: Castillo Wulff de Viña del Mar.....	62
Esquema visual 9: San Francisco parte a la guerra .....	64
Esquema visual 10: San Francisco en meditación.....	64
Esquema visual 11: Adoración a los reyes magos.....	67
Esquema visual 12: Sagrados Corazones .....	81
Esquema visual 13: Tarjetas navideñas.....	83
Esquema visual 14: Esculturas Sagrados Corazones.....	84
Esquema visual 15: naturalezas muertas A. Aranda y J. F. González.....	97
Esquema visual 16: Retratos Pradilla Ortiz.....	104
Esquema visual 17: Lo instintivo y lo cotidiano .....	113