

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK
FACULTAD DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO CULTURAL
LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

La serie El Santoral Dominicó
El Manierismo postcolonial en la pintura religiosa en Chile
Siglo XIX

GLORIA CORTÉS ALIAGA
FRANCISCA DEL VALLE TABATT

1999

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK
FACULTAD DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO CULTURAL
LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

La serie El Santoral Dominicó
El Manierismo postcolonial en la pintura religiosa en Chile
Siglo XIX

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA
OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADAS EN
HISTORIA DEL ARTE

PROFESOR GUÍA: **BEATRIZ HUIDOBRO H.**

GLORIA CORTÉS ALIAGA

FRANCISCA DEL VALLE TABATT

Agradecimientos

Agradecemos a todos aquellos que nos apoyaron en la realización de nuestra tesis. Queremos dar un especial agradecimiento a quienes guiaron esta investigación: los profesores Beatriz Huidobro y Fernando Guzmán.

Asimismo, agradecemos a los profesionales que, sin conocernos, abrieron nuevas puertas para el buen logro de nuestra tesis, como el padre Luis Mebold O.S.B., el padre Guido Delmar O.P. y el Investigador argentino Sr. Héctor Schenone.

Agradecemos también a Rodrigo Casanova por su colaboración en el registro fotográfico.

Damos las infinitas gracias a nuestra familia, padres y amigos, por sus incontables esfuerzos y el constante apoyo que nos brindaron.

Santiago, 1999

*Gloria Cortés A.
Francisca del Valle J.*



*“... en cada momento hay tantos estilos
diversos cuantos son los grupos sociales
que producen arte.”*

ARNOL HAUSER

Historia social de la Literatura y del Arte.

Índice

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO PRIMERO:	
El Manierismo y la Escuela Quiteña	10
1.El concepto de Manierismo.....	10
2. El Manierismo. Un estilo internacional.....	14
2.1. La base simbólica del Manierismo Trentino.....	17
2.2. El Manierismo en América.....	21
2.2.1. La Escuela Quiteña.....	22
2.2.1.1. Características de la Escuela Quiteña.....	29
2.2.1.2. El sistema gremial de las artes y la educación artística.....	31
2.2.1.3. El mercado del arte con Chile.....	34
CAPÍTULO SEGUNDO	
Arte, religión y sociedad: Chile en el siglo XIX	39
1. El entorno social.....	39
2. Breve reseña de las Bellas Artes en Chile.....	46
2.1. Los artistas quiteños en Chile	48
3. La función del arte religioso: los dominicos de la Recoleta del Belén.....	54

CAPÍTULO TERCERO:

La serie El Santoral Dominicano 57

1. Gestación y encargo de la colección	57
2. Descripción de la serie	61
2.1. La composición.....	67
2.2. El estilo.....	71
3. Fuentes iconográficas	74
4. La simbología	81
4.1. Los santos de la serie.....	87

CONCLUSIONES

ANEXOS

Tabla La Serie “El Santoral Dominicano” y los grabados del libro “Compendio Histórico...”	100
Glosario.....	100

BIBLIOGRAFÍA

Libros y revistas	106
Periódicos nacionales.....	106
Fuentes.....	110
	110

INDICE DE ILUSTRACIONES

“ <i>Madona del cuello largo</i> ”. Il Parmigianino.....	15
“ <i>El rapto de Europa</i> ”. Guido Reni.....	16
“ <i>El Descendimiento</i> ”. Jacopo Pontorno.....	21
“ <i>La Virgen con el Niño, San Francisco y Santa Clara</i> ”. Angelino Medoro...	22
“ <i>Ecce Homo</i> ”. Miguel de Santiago, at.	27
“ <i>El rey de Judá</i> ”. Círculo de Nicolás Javier de Goríbar.....	27
“ <i>Retrato de Simón Bolívar</i> ”. Antonio Salas, at.	29

<i>"Retrato de Don Judas Tadeo Reyes y Borda"</i> . José Gil de Castro.....	47
<i>"Ninfas"</i> . Raimundo Quinsac de Monvoisin.....	48

La Serie

<i>"Nuestra Señora del Rosario..."</i> . Cartela.....	59
<i>"Nuestra Señora del Rosario, Madre, Patrona y Protectora de la Orden de Predicadores"</i> . Ascencio Cabrera.....	64
<i>"Nuestra Señora del Rosario..."</i> . Detalle.....	65
<i>"Retrato del Presidente de la República Don José Joaquín Prieto"</i> Anónimo.	65
<i>"Beato Andrés de Piscaria"</i> . Detalle. Anónimo.....	66
<i>"Beata Benvenuta Boyani"</i> . Detalle. Anónimo.....	66
<i>"Beato Jacobo de Ulma"</i> . Anónimo.....	68
<i>"Beato Simón Ballach"</i> . Anónimo.....	68
<i>"Beato Gil de Boncellas"</i> . Ascencio Cabrera.....	69
<i>"Santa Inés de Montepoliciano"</i> . Anónimo.....	70
<i>"Beato Mateo Carreiro"</i> . Detalle. Anónimo.....	70
<i>"Beato Alvaro de Córdoba"</i> . Anónimo.....	71
<i>"Beato Sebastián Maggio"</i> . Anónimo.....	72
<i>"Santa Catalina Virgen y Mártir"</i> . Anónimo.....	73
<i>"Beato Juan Domingo"</i> . Anónimo.....	74
<i>"Nuestra Señora del Rosario..."</i> . Grabado. E. Boix.....	76
<i>"Beata Vilana de Bottis"</i> . Anónimo.....	77
<i>"Beata Vilana de Bottis"</i> . Grabado. Palomino.....	77
<i>"Beato Dalmacio Moner"</i> . Anónimo.....	79
<i>"Beato Dalmacio Moner"</i> . Grabado. Palomino.....	79
<i>"Beato Gonzalo de Amarante"</i> . Anónimo.....	80
<i>"Beato Gonzalo de Amarante"</i> . Grabado. Palomino.....	80
<i>"Beata Clara de Gambacurta"</i> . Detalle. Anónimo.....	81
<i>"Beata Margarita Viuda de Saboya"</i> . Detalle. Anónimo.....	87
<i>"Beata Magdalena de Trino"</i> . Anónimo.....	88
<i>"Beato Bernardo Scammacca"</i> . Anónimo.....	89
<i>"San Juan de Colonia"</i> . Anónimo.....	90
<i>"Beata Catalina de Raconixio"</i> . Anónimo.....	91
<i>"Beato Juan Liccio"</i> . Detalle. Anónimo.....	92
<i>"Beato Bernardo Sacammacca"</i> . Cartela.....	93
<i>"Beato Constancio Fabiano"</i> . Cartela.....	93

Introducción

El arte asociado a la religión es uno de los fenómenos más estudiados en la Historia del Arte del continente americano, especialmente cuando se encuentra inserto en el período colonial y cuando se le asocia a los movimientos artísticos del Manierismo y del Barroco.

En España, la corriente colonizadora originada por el descubrimiento de América, coincide con la adopción del arte renacentista lo que le permite extender su cultura a una dimensión que sobrepasa los límites geográficos conocidos hasta entonces¹. De esta manera, actuará como vehículo para el trasplante del arte de Occidente al Nuevo Mundo, en donde se inserta con la pluralidad cultural americana. Con la colonización también penetraron a la América castellana las influencias artísticas existentes en la España de los Reyes Católicos, especialmente el Manierismo. Considerando la expansión territorial que alcanzó este estilo, constituyéndose en una fórmula internacional, es fácil deducir la vital importancia que tuvo en el desarrollo del arte hispanoamericano.

Así, el arte colonial americano se nutre de dos manifestaciones artísticas principalmente. El Manierismo europeo que nace en Italia durante el siglo XVI, aporta una visión más libre y naturalista al arte colonial. Este estilo se desarrolla como un arte que se aleja del clasicismo, de la rigidez de éste, de sus formas y de su concepción del espacio.

¹ Sebastián Santiago: **El arte hispánico en América**. En: Huyghe, René: *"El arte y el hombre"*, Tomo III, pág. 64. Esta coincidencia entre el descubrimiento de América y la adopción del arte renacentista por parte de España, a la cual Santiago Sebastián hace mención, es meramente cronológica.

Sin embargo, cabe señalar que si bien el Manierismo se aparta de los aportes del Renacimiento, no se aleja completamente de él, ya que por ejemplo la figura humana sigue siendo su base substancial.

Por otra parte, se encuentra el Barroco que se cataloga como el gran estilo de la Colonia. Cuya variante americana se constituye a partir de las contribuciones que se otorgan mutuamente el arte europeo y el arte indígena local. Asimismo, el Barroco nace como un producto de la Contrarreforma europea (siglo XVI), otorgándole al arte, la misión de entregar al espectador una pureza narrativa y doctrinal, dirigida hacia la evangelización y fortalecimiento de la fe católica: “*El Cielo en la Tierra*”, se convierte en la tesis de la Iglesia que mantiene vivo al movimiento artístico del Barroco, tesis que no sólo se desarrolla en el ámbito del arte, sino también en las ideologías y en las expresiones de la fe ².

Sin embargo, la tarea de promover la devoción católica no recayó solamente en el Barroco como generalmente se señala. El Manierismo tomó parte importante en este proceso, ya que existió la tendencia a mantener el modelo manierista bajo los nuevos valores de la Contrarreforma. De esta manera, Barroco y Manierismo se enlazan en territorio americano para satisfacer las demandas de la Iglesia, creando un estilo que le es propio.

La difusión de la corriente manierista en América del Sur se debe, entre otras cosas, a la publicación de escritos teóricos referidos a las reglas del arte, como por ejemplo, los libros de Serlio y Vignola en arquitectura y a la llegada de pintores italianos como Bitti, Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Estos se difundieron por circuitos como el Alto Perú, el Cuzco, Quito y Colombia, contribuyendo al arte local durante todo el siglo XVII.

Este importante aporte dado por artistas europeos, se repite durante el siglo XIX con el arribo de los llamados “*pintores viajeros*”, como Rugendas, Monvoisin y Charton -entre otros- que vinieron a renovar la plástica americana, por medio de la revalorización de las tradiciones y la estética local. La historiografía contemporánea

² La Contrarreforma es un movimiento religioso, político e intelectual del siglo XVI, que nace en el seno de la Iglesia Católica con el objeto de restaurar la fe y emprender la lucha contra la Reforma protestante iniciada por Lutero. El arte, entonces, adquiere un nuevo uso: el de la acción sobre los fieles. Véase: Huyghe, *Ibid*, pág. 12

ha relegado a un segundo plano la plástica religiosa de entonces, realzando la importancia de los nuevos estilos que se desarrollaron en América a partir de la llegada de estos pintores: el Romanticismo y el Neoclasicismo, liderados por sectores de la clase dirigente americana.

Sin embargo, cabe preguntarse si los cambios que se produjeron durante el siglo XIX - cambios políticos y culturales - fueron asumidos de la misma forma por todos los sectores de la elite nacional y si estos cambios acabaron bruscamente con la tradición del período anterior.

Al respecto, Foster –citando a Jameson- señala que el desarrollo que se produce entre diferentes períodos históricos es muy desigual, que cada período “es un palimpsesto de formas residuales”³, es decir, que nunca hay una completa ruptura entre un período con el siguiente. Entonces, se deduce que en el proceso de cambio entre el colonialismo y el republicanismo, sobreviven ciertos caracteres, inherentes a la sociedad y al arte.

En el mismo sentido, la pregunta que se formulan los investigadores nacionales pareciera ir abocada hacia cuáles son las razones del cambio de estilo, entre el arte colonial y el arte de la República. Sin embargo, los estudios debieran ir también dirigidos hacia una nueva interrogante: ¿Existe realmente un cambio total de estilo, entendido como un complejo sistema de signos y normas?.

La existencia de movimientos y estilos artísticos, que incluso rebasan sus fronteras geográficas y cronológicas, es un fenómeno que manifiesta las necesidades y el espíritu de algunos sectores de la sociedad. Así por ejemplo, el arte bizantino que se desarrolló en una primera etapa en los siglos VI y VII, y que debe su nombre por gestarse en la ciudad de Bizancio, perduró en el tiempo por medio de formas artísticas residuales - en ciertos cánones arquitectónicos y a través de la perduración de los íconos, y de la iconografía de los mosaicos murales - que sirvieron de base al arte de la Alta Edad Media, e inclusive, al Renacimiento.

³ Foster, Hal: “*El postmodernismo en paralaje*”, pág. 59. Foster hace referencia a Jameson, en el análisis que comprende las diferencias entre modernismo y postmodernismo, y cuáles serían sus límites tanto cronológicos como ideológicos.

De la misma manera, el Manierismo traspasado a América durante fines del siglo XVI, y que extendió una de sus corrientes hasta principios del XVIII en algunos casos, constituyó la base substancial del arte colonial, que se entrelazó con el Barroco dando por resultado un arte ecléctico. La Historia del Arte, en este sentido, ha dado mayor importancia al Barroco en detrimento del Manierismo.

Sin embargo, fueron los aportes de este último los que permitieron el desarrollo de un Barroco en América con características únicas y sentó las bases para el surgimiento de un arte propiamente americano. En Chile, la difusión del arte religioso se vio fuertemente influenciada por las escuelas manieristas de Quito -cuya tradición fue difundida por el discípulo del italiano Bitti, el dominico Bedón- el Cuzco y el Alto Perú. A mediados del siglo XVIII Quito se convirtió en un centro de producción artística cuyos alcances llegaron a gran parte de la América colonial y, por lo mismo, llevó a que los artistas quiteños no sólo asumieran la producción nacional, sino también aquellos encargos de los mercados extranjeros, supliendo la escasez de artistas locales.

La expansión y difusión del arte quiteño produjo que durante el siglo XIX, una parte importante de sus artistas vinieran a trabajar a nuestro país. Ello se vio reforzado por el decaimiento de las artes ecuatorianas y la falta de apoyo gubernamental en el desarrollo cultural del Ecuador. Quito, de este modo, se vio debilitado tras su fuerte imperio artístico.

Es así como encontramos en el antiguo convento de la Recoleta Dominica, la importante colección de la cual forma parte la serie "*El Santoral Dominicano*", que fuera encargada a Quito en la primera mitad del siglo XIX para adornar y edificar los patios de los claustros. La colección se compone a su vez, de tres series completando alrededor de cien obras: "*La vida de Santo Domingo*", localizada en la Iglesia del santo homónimo; "*Las postrimerías*", en el Convento de San Vicente Ferrer y "*El Santoral Dominicano*", en la Sacristía de la Iglesia de la Recoleta Dominica.

La presencia en Santiago de Chile de talleres de pintores que trabajaban de acuerdo a cánones coloniales en plena época republicana es un fenómeno no estudiado en su totalidad. Por ello, las principales dificultades referidas a la investigación de la colección corresponden al acceso a la información y, por otra parte, a la escasez de ella. Sin embargo, el trabajar directamente con las obras y la posibilidad de acceder

a los volúmenes patrimoniales existentes en la biblioteca de la Orden, mitigan las trabas encontradas en el curso de esta investigación.

La colección cobró un nuevo matiz cuando el año 1997, el convento de la Recoleta Dominica fue cedido en comodato junto a sus colecciones, a la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos). Por la calidad de las colecciones que albergaba el convento, se creó el Museo de Arte Religioso, dependiente del Museo de Artes Decorativas. En este contexto, el estudio de la colección de pintura quiteña cobró mayor importancia, debido a la escasa información que se manejaba al respecto, salvo la existencia de un ensayo realizado en el año 1982 por el Padre Luis Mebold S.D.B. En dicho ensayo se analiza la colección en su totalidad, señalándola como “*la última serie de pintura colonial*”, epíteto que según el nuevo postulado, sería impreciso debido, principalmente, a su marco temporal. Fuera de ello, existe un estudio realizado en 1995 por el padre dominico Domingo Iturgaiz, “*Ciclo iconográfico de Santo Domingo de Guzmán de la Recoleta Dominica, de Santiago de Chile*”, pero que no hace ninguna mención del ensayo de Mebold.

En este contexto, conscientes del vacío que aqueja a la investigación nacional sobre aquellas manifestaciones que mantuvieron la tradición artística colonial en época republicana, el presente estudio está orientado a confirmar la siguiente hipótesis con relación a la serie “*El Santoral Dominicano*”.

Hipótesis

La serie de pintura encargada por el convento de la Recoleta Dominica a Quito en el segundo tercio del siglo XIX, posee elementos iconográficos e iconológicos que nos remiten al Manierismo, estilo que en América se desarrolló en el siglo XVII principalmente. Se trata de una producción pictórica del período republicano que mantiene vigente, en medio de las fuertes influencias del Neoclásico y el Romanticismo, la plástica colonial -particularmente el arte popular- que estuvo siempre determinada por las influencias de un tipo de Manierismo que se adscribe a los postulados de la Contrarreforma.

El taller donde fueron realizadas las pinturas, es un centro de producción que no recibió el influjo de la formación académica. Se trata de una

familia de artistas populares que realizó su labor de acuerdo a nociones técnicas y estilísticas transmitidas de generación en generación, como era común en los talleres coloniales.

La existencia de este encargo por parte del convento, lleva a postular que ciertos sectores de la sociedad chilena, de mediados del siglo XIX, se identificaban con los postulados plásticos del período colonial. Las nuevas concepciones que se imponían desde Europa, encontraron en el país grupos impermeables a su influencia.

Objetivos

PRINCIPALES

- Precisar estilos y autores.
- Determinar el contenido iconográfico de las obras en estudio.
- Realizar interpretaciones iconológicas de las obras, y la relación existente entre ellas.
- Confirmar la existencia de un sector social que permite la prolongación de la estética colonial en época republicana.

SECUNDARIOS

- Determinar el significado de los símbolos presentes en las obras.
- Confirmar la cronología establecida por investigadores anteriores.

Cabe señalar que la presente investigación no pretende hacer extensible su hipótesis para todo el arte quiteño producido en el siglo XIX. Los fundamentos que la sustentan, sólo aluden a la serie en estudio y se gesta como el primer paso para el desarrollo de una investigación de mayor envergadura con respecto al tema.

Por la naturaleza del trabajo desarrollado, se ha recurrido a una metodología descriptiva, que permite realizar el análisis iconográfico, en forma detallada y exhaustiva, además del análisis iconológico de las obras.

En este sentido, para la lectura iconológica de las obras se ha utilizado

la metodología panofskiana (derivada de las investigaciones del teórico Erwin Panofsky, 1955), en donde se distinguen tres niveles de significado en la obra de arte:

1. El sujeto primario y natural o análisis pre- iconográfico. Consiste en el reconocimiento de las formas de la obra, esto es, la materialización de las formas, por medio del estudio de los motivos artísticos ya sean objetos, figuras o acciones representadas por las formas.
2. El sujeto secundario o convencional; análisis iconográfico. Consiste en determinar él o los temas de la obra y su combinación, con la identificación específica de las imágenes. Dicho de otra manera, es el reconocimiento de la idea convencional representada y de los conceptos, la historia y el estilo.
3. El significado intrínseco o contenido; análisis iconológico. Consiste en determinar el significado de esas imágenes y el comportamiento de fondo del período que las desarrolla.

Conviene, por otra parte, hacer una distinción capital entre iconología y simbolismo. El simbolismo se reduce al significado o el contenido de las imágenes propiamente tales y dependerá del grado de convencionalidad (reconocimiento) que les otorgue una determinada cultura. En tanto, la iconología va más allá aludiendo a la valorización del hecho histórico de la obra de arte, utilizando como uno de sus instrumentos, la significación de las imágenes o del simbolismo del que son portadoras.

Bajo estas condiciones, la imaginación del investigador puede llevar fácilmente a apreciaciones incorrectas, por lo que es necesario considerar que la disciplina e interpretación iconológica requiere de límites.

¿Dónde termina la expresión de los contenidos y dónde empieza lo puramente decorativo? Es importante estar conscientes de que el proceso creativo de la obra juega un rol fundamental en la producción artística; creer que todo lo que se observa en un cuadro es simbología, puede llevar a graves errores de interpretación. Por ello, cualquier estudio o análisis iconológico debe estar ampliamente documentado o, al menos, explicar su procedimiento pues muchas veces se cae en lo especulativo.

Para complementar la investigación, se ha recurrido a la metodología documental, como una importante labor encaminada hacia el conocimiento de nuevos hechos y documentos que confirmen la hipótesis planteada. La búsqueda de fuentes, en este sentido, se ha abocado mayoritariamente a libros impresos por la Orden de Predicadores, relatos referidos a la vida de los santos dominicos, periódicos nacionales, archivos del convento de la Recoleta Dominica, libros de arte y a información manejada por especialistas en el tema, tanto en Ecuador como en nuestro país.

Particularmente, las informaciones periodísticas se han utilizado para la confirmación de datos obtenidos en otros documentos, de modo de verificar su veracidad.

Para la buena comprensión de la investigación, ésta se ha dividido en los siguientes capítulos:

El primero de ellos, hace referencia al **El Manierismo y La Escuela Quiteña**, definiendo las características del Manierismo como estilo internacional y la manera en que llega e influye en el arte americano. Fuera de ello, se hace mención a las teorías filosóficas que dieron paso al desarrollo de una simbología propia del estilo en el período del Concilio de Trento. Asimismo, menciona el desarrollo de la Escuela Quiteña y las principales características que la definen.

Un segundo capítulo, **Arte, Religión y Sociedad: Chile en el siglo XIX** está dedicado a entregar información acerca de la visión de los intelectuales respecto al arte quiteño y al desarrollo del arte nacional. Además, se hace referencia al entorno social y la visión que otorgan los dominicos de la Recoleta del Belén al arte religioso. Este capítulo está orientado a entregar los datos más importantes que ratifican la existencia de una clase emergente y una eclesiástica, que financiaban la producción de artistas populares, prolongando el estilo colonial en época republicana.

El último capítulo, **La serie El Santoral Dominicano**, está dirigido hacia el análisis iconográfico e iconológico con sus significados simbólicos y estilísticos de la serie en estudio. En él se señala un resumen de los principales santos y beatos de la Orden y sus representaciones iconográficas. También se tratan los temas que hacen alusión al encargo y gestación de la colección, determinando los diferentes estilos que conforman la serie, las fuentes iconográficas y el público objetivo al que estaba destinada.

En anexo aparte, se entrega un **Glosario de Términos** para la comprensión de las diferentes acepciones que hacen referencia a la indumentaria eclesiástica, a ciertos elementos decorativos y a instrumentos utilizados en el culto eucarístico.

Con el análisis desarrollado en el corpus de la investigación, la serie “*El Santoral Dominicano*” se configura como un importante testigo de la continuidad de ciertos aspectos del período colonial en la denominada etapa republicana de nuestro país, confirmando que no existe el reemplazo absoluto de un período – con todas sus características - por otro que le sucede.



Capítulo primero

El Manierismo y

la Escuela Quiteña

La continuidad y el equilibrio del arte clásico desarrollado por el Renacimiento, se vieron derrumbados tras los acontecimientos desarrollados a mediados del siglo XVI, con las invasiones extranjeras, la expansión de la reforma protestante y las irregularidades del Vaticano, que dan por resultado una pérdida en la seguridad del pasado reciente.⁴

Un estilo de carácter internacional surgirá en la cuna del Renacimiento, estilo que se traspasará a América una vez que España extiende su dominio y, con ello, su cultura por medio del descubrimiento de un Nuevo Mundo.

1. El concepto de Manierismo.

Si bien durante mucho tiempo el Manierismo fue considerado en términos peyorativos, la tendencia actual apunta más a darle un nuevo valor positivo. Sin embargo, los orígenes del término poseen una significación ambivalente, ya que bien puede ser interpretado según su epistemología - proveniente del italiano *maniera*, o modo- o según su consideración como estilo.

⁴ Durante el siglo XVI, Italia sufre de una gran inestabilidad política. Es el campo de batalla en el que se enfrentan Francia y la Casa de Austria; los franceses ocupan el Milanésado en 1500-1512; en 1530, Carlos V es coronado emperador en Bolonia. Milán pasa al dominio español en 1535. Por otra parte, después del esplendor de los pontificados de Julio II y León X, el papado declina con el llamado Saco de Roma por los imperiales en 1527. A ello, debe agregarse la lucha contra la Reforma protestante iniciada por Lutero, y extendida por Calvino y otros movimientos menores.

Lo último parece ser una acepción errónea, ya que el **modo** manierista está inmerso en el ámbito del Renacimiento. Esto significa que el Manierismo como estilo no existe, sino que se desarrolló en un concepto más global, dentro del Estilo Renacimiento.⁵

Pero el término propiamente tal, se extendió cuando en 1920 el teórico Vos publicó un estudio referido al Alto Renacimiento, en donde mencionó por primera vez, a los artistas manieristas. El término fue empleado para catalogar a aquellos artistas que se encontraban entre los grandes genios del Renacimiento -Miguel Angel, Leonardo y Rafael- y las figuras del Barroco, con Caravaggio por ejemplo. Con ello, el término estaba dirigido hacia una concepción de un arte delicado, como lo sugiere el vocablo italiano *manieroso*. Luego, se hace referencia al término asociado a la *maniera* de un gran artista, como por ejemplo, la Gran Manera de Miguel Angel, o al modo en que algunos artistas se preocupaban más del artificio que de los valores intrínsecos de una obra de arte.⁶

La postura despectiva que presenta al movimiento como un fenómeno de decadencia y de una rutina fijada e imitadora, fue planteada por primera vez por los teóricos del siglo XVII. Con Bellori y Malvasia, adquiere una catalogación de arte rebuscado, que emplea la habilidad en contra del esfuerzo artístico.

Un siglo después, el historiador italiano Luigi Lanzi agrupará bajo el término manieristas a los artistas italianos de la segunda mitad del siglo XVI, que definirán un modo o corriente artística dentro del Renacimiento. Su génesis italiana se desvirtuará a través del tiempo y de su conjugación con otras culturas. Inclusive, llegará a ser utilizado como instrumento al servicio de la Iglesia tornándose más comunicativo y expresivo. José Rogelio Buendía define a esta etapa como **contramaniera**, que será la que abre las puertas a la estética barroca⁷. Es el momento de la Contrarreforma, que modificará la estética manierista, con España a la cabeza.

⁵ Buendía, José Rogelio: "*Las claves del arte manierista*", Pág. 3

⁶ *Ibid.* Pág. 4

⁷ *Ibid.* Pág. 7

El Manierismo, en sus expresiones más puras, se caracterizará por:

1. Un marcado desequilibrio, en lugar de la armonía renacentista. Se desintegra la unidad espacial, disuelve la estructura, descompone la escena y la reorganiza de maneras diversas.
2. Ligado a lo anterior, el Manierismo produce irregularidades en el espacio, con una profundidad exagerada o reducida. Se opera libremente con el espacio, en donde las figuras aparecen rodeadas de un marco fantástico.
3. La creación se transforma en una representación teatral, con elementos que producen tensiones y ambigüedades.
4. Se produce una deformación de las proporciones.
5. Ligado a lo anterior, no produce una relación entre las proporciones y la significación temática de las figuras que conforman la obra.
6. Recurre, en algunas ocasiones, a juegos inesperados de iluminación con lo cual antecede al claroscuro, recurso característico del Barroco.
7. Hauser recalca que el Manierismo exagera la importancia de temas accesorios, relegando el motivo principal de la obra ⁸.
8. Lo anterior deriva en un eclecticismo, en donde todo los aportes artísticos se funden en una sola corriente.
9. El Manierismo es un estilo –en sus inicios- de un estrato esencialmente de espíritu aristocrático.
10. El Manierismo, retorna hacia una concepción medieval a los artistas, con el surgimiento de la idea del dibujo interior (idea creadora)

⁸ Hauser, Arnold: “*Historia social de la literatura y del arte*”. Tomo II, pág. 13

y del dibujo exterior (ejecución). Así, retomando a Santo Tomás, Zuccari definirá al diseño interno como una manifestación de lo divino en el alma del artista.⁹

Con sus características, el Manierismo se extenderá a través de pintores errantes que llegaron a las cortes europeas, italianos o italianizantes, que llevarán consigo la *maniera* y producirán la eclosión de una nueva corriente en la Historia del Arte.

Conviene hacer una clara distinción entre el Manierismo y el Barroco, ya que durante el siglo XVII ambos constituirán un nuevo estilo –Barroco Americano– que se proyecta a partir de la base otorgada por cada uno de ellos. Entonces, el Barroco se caracterizará por:

1. Adquirir una dirección sensual, monumental y decorativa, preparada por el Manierismo veneciano, acentuada por el color.
2. Acentuación de la curva, en figuras serpentinas y vestidos con amplios pliegues.
3. Utiliza el espacio como un instrumento que se va construyendo, empleando los primeros planos demasiado grandes y bruscas disminuciones en perspectiva de los temas de fondo.
4. Son composiciones atectónicas o abiertas, que producen efectos más o menos incompletos. Las figuras parecen continuar hacia el exterior del marco del cuadro.
5. Se acentúa un lado de la composición más que otro.
6. El cuadro o escena se presenta con una intención cinematográfica y transitoria. Es decir, hay un alto carácter de improvisación.

⁹ Hauser, *Op.Cit.* pág. 41. También en: Huyghe, *Op.Cit.* pág. 37

7. Utiliza efectos como el tenebrismo y el claroscuro, también difundidos y preparados por el Manierismo italiano con Luca Cambiaso (1527-1585) y Domenico Beccafumi (1486-1551).
8. Las figuras son presentadas en escorzos de momentánea perspectiva, en brascas diagonales que se entrelazan.
9. Recurre a un diseño ideal o geométrico, con un modelaje profundo y la aplicación de numerosos elementos en la composición.
10. Adquiere un fuerte sentido realista, más ligado al expresionismo, mientras que el Manierismo se encuentra más cercano al Surrealismo.¹⁰
11. El Barroco termina definitivamente con la tradición cultural de la Edad Media, tras el intento de renovarla del Manierismo.
12. El Barroco Temprano adquiere una dirección espiritual, más popular y afectiva.

2. El Manierismo. Un estilo internacional.

El mundo se vuelve en contra de las reglas establecidas por las formas. En este sentido, la forma, base intangible del arte italiano, experimenta una evolución hacia intentos expresivos opuestos. El terreno débil en que se desenvolvía Italia dio paso a una nueva forma de ver la vida y el arte. La epidemia pestífera de 1522 había iniciado severos cambios; a este período de crisis le siguió Carlos V con las invasiones a Roma y Milán. Ambos acontecimientos determinaron la partida de los artistas romanos, quienes llevaron consigo por toda Italia y, posteriormente por gran parte de Europa, la nueva ideología que significaba el Manierismo.

¹⁰ Hauser, *Ibid.* Pág. 14

En un principio, el Manierismo surgirá como un pretexto de refinar las formas, de otorgarles un sabor más sensible, estirarlas y someterlas a una agitación interna. De esta manera procederán artistas como Il Parmigianino en pintura o Juan de Bolonia en escultura. Otras veces, las formas serán descompuestas en planos sucesivos, en un trabajo intelectual al que se denominará *quadratura*, que se transforma en un estilo casi precubista, que consagrará el pintor Cambiaso. Este le añadirá un nuevo elemento, la luz que corroe las formas y que abre el camino a Beccafumi y a Caravaggio posteriormente.¹¹

A lo anterior, hay que agregar la eliminación de la perspectiva, separándose de las apariencias de la naturaleza, que le lleva a la deformación. La inteligencia, cansada de los recursos entregados por las formas clásicas, busca nuevas sensaciones a través de artificios artísticos.

No es de extrañar entonces, que este arte de refinados encontrara su mayor difusión en las cortes aristocráticas. La Escuela de Fontainebleau - la "Segunda Roma"- extendió los logros del nuevo Renacimiento por la mayor parte del Norte de Europa. El Manierismo en Francia, alcanzó una sensualidad refinada que tomaba, como principal fuente de inspiración, la gracia nerviosa y fina de Botticelli. Pero sería en la corte de Rodolfo II, nieto de Carlos V, en donde el Manierismo alcanzará sus expresiones más frenéticas, cuyo principal representante fue Arcimboldo, maestro de la confusión de las formas y la metamorfosis.



"La Madonna del collo lungo" Il Parmigianino, 1534. Oleo sobre madera, 216 x 116 cm.. Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.

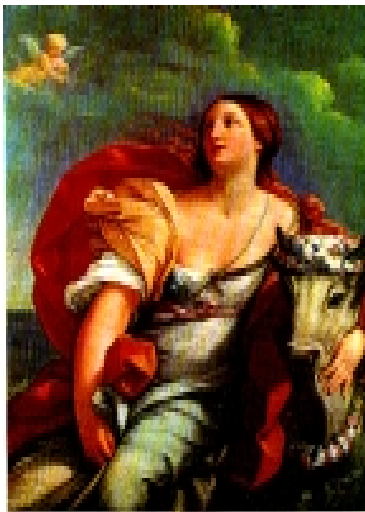
Así, el Manierismo reafirmaba el sentido puramente estético del arte que le había otorgado el Renacimiento apoyando más el desarrollo intelectual que el místico. Sin embargo, en los sectores populares continuaban evolucionando las

¹¹ Huyghe, *Op.Cit.* Tomo III, Pág. 6

tradiciones medievales que se ligaban al misticismo religioso. El historiador René Huyghe señala que

“Las divisiones acostumbradas de la historia suelen ser demasiado radicales. Es verdad que el Renacimiento entronizó un sistema intelectual, humanista más que religioso...”

(...) Pero el espíritu medieval continúa en la inspiración popular y realista lo mismo que en la espiritualidad cristiana, que recibe nuevo impulso por las luchas religiosas.”¹²



“El rapto de Europa”. Guido Reni (1575 - 1642). Muestra del Barroco Italiano. Tours Museo de Bellas Artes.

De este modo, aún con el surgimiento de un arte aristocrático, que llenaba las cortes europeas, seguía funcionando un arte popular de tradición medieval, con un resurgimiento de la fe cristiana. Serán estos elementos los que se conjugan indistintamente cuando el Manierismo se expanda por España. Por lo tanto, lo que España recibe no es un arte manierista propiamente tal, sino un arte post renacentista que se encuentra con la cultura local.

Lo anterior se vio fortalecido, ya que España no había roto ni con la fe ni la tradición medieval, por ello, un arte que apoyaba las cortes lujosas y los intelectuales, resultaba impensable para una sociedad española que sólo se había preocupado hasta entonces, de los soberanos y de Dios. De ahí que el Manierismo, con sus fórmulas aristocráticas, siguió una evolución que renovaba sus orígenes y que sirvió de instrumento para la expresión de la espiritualidad española, por medio de Zurbarán y El Greco. Cuando España asumió el Manierismo, lo hizo en combinación con el Gótico y el Barroco, proponiendo un eclecticismo basado en el ideal religioso.

Es así como el Manierismo se expande por toda la península, y con ello, a América. Pero es un Manierismo desvirtuado de sus orígenes, como ya se había señalado, y que incorpora elementos nacionales que se adaptan a las necesidades de

¹² *Ibid.* Pág. 13

cada país. Los italianos que habían iniciado la libertad y autonomía del artista, pronto se ven limitados a la actuación de la Iglesia y del Concilio de Trento (1545-1563)¹³, que producen un tardomanierismo que se filiará a los nuevos preceptos del Barroco.

2.1. *La base simbólica del Manierismo Trentino*¹⁴.

Las series dedicadas a las vidas de santos, de gran formato y ubicadas en los interiores de los claustros, son un producto propio de la sociedad colonial americana. Europa, en general, no contaba con tales producciones, sino con los grabados y estampas que, posteriormente, sirvieron de base para las realizaciones pictóricas de América. Sus antecedentes más cercanos se encuentran en España, cuando a partir del siglo XII comienza a proliferar la imaginería religiosa, acentuada por el desarrollo que entonces alcanzó el culto a los santos. La literatura hagiográfica o “Vidas de Santos” fue incrementándose cada vez más, hasta muy entrado el siglo XV. Dentro de estos relatos, destaca la “*Leyenda Dorada*” (1264) del dominico Santiago de la Vorágine, que fue durante mucho tiempo inspiración de múltiples expresiones artísticas. Del mismo modo, por su importancia en la iconografía hispanoamericana, se encuentra el “*Fos Sanctorum*” del jesuita Pedro Ribadeneyra.¹⁵

Un cambio importante en el desarrollo de las artes, se produce tras las disposiciones del Concilio de Trento, que influye en la nueva iconografía religiosa, exigiendo claridad en el mensaje entregado por la obra de arte, de modo de asegurar

¹³ El Concilio de Trento es un concilio ecuménico que se celebró en la ciudad homónima, Italia. Fue convocado por la Iglesia Católica Romana. Se desarrolló en tres períodos: En el primero (1545-47) se aprobaron normas sobre el pecado original, la gracia y sobre escritura y tradición. El segundo (1551-52) se estableció la doctrina oficial sobre la penitencia y la eucaristía. El tercero y último (1562-63) se definió la doctrina en materia de misa, matrimonio y otros temas, y se estableció el índice de libros prohibidos.

¹⁴ El término trentino, definido por el historiador José Camón Aznar, se utiliza para designar al arte desarrollado a través de los postulados del Concilio de Trento. A este período se le conoce también como tridentino.

Véase: Camón A., José: **La edad de oro ibérica**. En: Huyghe, *Op.Cit.* pág. 43. Y Buendía, José Rogelio: “*Las claves del arte manierista*”, pág. 7

¹⁵ Schenone, Héctor: “*Iconografía del arte colonial. Los Santos*”. Vol. I, Pág. 27

la doctrina y la moral del cristiano. El instrumento de divulgación de las disposiciones del Concilio fue España y, a través de ella, la Compañía de Jesús ejerció una labor difusora en las colonias. España a su vez, importaba su material religioso impreso en Flandes, por medio de la imprenta de Amberes que adquirió el monopolio de la impresión de todos los libros religiosos para la Metrópolis y América. La importancia de estos libros radica en que eran ilustrados con buenos grabados al cobre, de modo que difundían visualmente los dogmas de la renovada fe católica.

Fuera de ello, se imprimieron grabados independientes o en serie sobre los diversos temas de la religión, como también de mártires, doctores, fundadores de órdenes religiosas, apóstoles, santos, etc. Todo ello tenía por finalidad que el fiel adquiriera un modelo de santidad a imitar, reforzado por la difusión de los mártires, beatos y santos paleocristianos y mendicantes de la baja Edad Media rescatados por el Concilio. Súmase a ello, la exaltación de las virtudes por medio del sufrimiento del cuerpo, flagelaciones y privaciones. Así, el método de propagación más eficaz para la doctrina era la manifestación gráfica de ella, ya que gran parte de Europa y América era iletrada.

La literatura hagiográfica fue de suma importancia para la realización de los grabados, porque los artistas necesitaban una guía con respecto al espacio, tiempo y modas “que dieran la suficiente verosimilitud a las escenas hagiográficas interpretadas”, desarrollándose verdaderas escuelas de hagiografía¹⁶. Dentro de los grabadores de Amberes, el grupo más importante para el presente estudio, lo constituye el conformado en la de la segunda mitad del siglo XVI, que produce los temas del Manierismo y del período trentino, cuyo representante más conocido es Martín de Vos, discípulo de Frans Floris del taller de Tintoretto.

Para la confección de las imágenes resultó fundamental la visión que adquirieron éstas con relación al culto cristiano. Así por ejemplo, en el siglo XVII Christophoro Giarda escribió el sermón “*Icones Symbolicae*”, donde planteó que la interpretación de las imágenes -cualquiera éstas sean- depende en gran medida, de la concepción del mundo que tenga el espectador. Para Giarda, el simbolismo será

¹⁶ Mesa – Gisbert: “*Historia de la pintura Cuzqueña*”. Tomo I, Pág. 102

“(...) la forma de Revelación que Dios, en su merced, creó para dar a conocer al Hombre, las Ideas que moran en su mente”¹⁷

De esta manera, Dios nos revela todas las cosas sólo si aprendemos a leer los signos que nos ha regalado por medio de la naturaleza y de las virtudes. Giarda se adscribe de este modo, a las ideas filosóficas del neoplatonismo. Ideas que nacieron en la Florencia de los Médicis en el siglo XV, con Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola, y que fueron retomadas por el humanista franciscano Vincent de Beauvais en su *“Speculum majus”*. En él, Beauvais plantea que el mundo es el reflejo de Dios al cual puede contemplarse por medio de la Naturaleza. De esta manera, la filosofía neoplatónica se desarrolla a través de los siglos, llegando hasta Giarda quien añade que los primeros cristianos - próximos al acto de la Creación- llegaron a conocer los secretos del Universo, pero

(...) estos sabios del pasado mítico habían ocultado la verdad en fábulas e imágenes misteriosas para evitar que fueran prematuramente profanadas”¹⁸

Por lo tanto, el simbolismo se constituye como un código que procede de Dios y se transmite en la historia despertando, en el espectador, un anhelo de perfección. Con ello, los intelectuales aferrados a las ideas neoplatónicas, pretendieron sustituir la memoria del individuo por la memoria de la humanidad, por medio de la teoría del simbolismo religioso.

El simbolismo de las imágenes no fue un elemento privativo del Renacimiento y del Humanismo, sino que se extendió también hacia el Manierismo y, por consiguiente, hacia América. Las órdenes religiosas que llegaron al continente durante el siglo XVI, traían ya consigo su propia iconografía, que fue alimentándose, en adelante, con las nuevas corrientes intelectuales y espirituales. Una de las órdenes

¹⁷ Gombrich: *“Imágenes simbólicas”*, Pág. 236. Aquí, Gombrich hace referencia al texto de Giarda, como base de su ensayo, aludiendo al concepto neoplatónico de las imágenes como instrumentos de revelación mítica. Posteriormente, aumenta su alcance para entrar en la filosofía aristotélica, que relaciona las imágenes visuales con los mecanismos didácticos de las escuelas medievales.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 237

más significativas que llegaron a nuestro continente, fue la de los dominicos u Orden de Predicadores. Si bien es cierto no desarrollaron ampliamente un modelo único en su iconografía, realizaron una importante labor en la promoción de las imágenes marianas, especialmente aquella a la que se denominó Virgen del Rosario, patrona y fundadora de la Orden.

De este modo, el arte ha sido uno de los medios más utilizados para plasmar las creencias cristianas en imágenes caracterizadas por atributos específicos, entendiéndolas como portadoras de una valiosa información, tanto espiritual como histórica, de un determinado período.

En todo caso, en lo que respecta a la iconografía era el clero más ilustrado, que conocía las novedades bibliográficas y poseedor de estampas y grabados europeos, el que proveía de las imágenes a los pintores. A estos últimos, se les reservaba el derecho de modificar los aspectos secundarios de la imagen, como la vestimenta, el entorno y el paisaje de la obra. Por cierto, el poder evocador de las imágenes encontró su fundamento por más de dos siglos en el texto teórico del Cardenal Gabrielle Paleotti *"Discorso intorno alle immagine sacre e profane"* (Bolonia 1582). Las ideas del cardenal fueron acogidas por las autoridades eclesiásticas de España y de América, especialmente a la hora de definir los programas iconográficos que seguirían los artistas.¹⁹

Las obras en cuestión y, a diferencia de las que se localizaban en el interior de las iglesias, estaban reservadas a los monjes y frailes de los claustros y no a todos los fieles. Es aquí donde entra en juego el significado y la función didáctica de las obras. En ese sentido, también los libros o literatura hagiográfica estaba destinada a realzar el valor de las virtudes teologales y la santidad alcanzada por algunos personajes de la historia eclesiástica.

De este modo, se relataba la vida de diversos santos de una Orden específica para que el lector escogiera aquél que más se acomodara a un determinado estilo de vida y asumiera las bondades de la fe. Las obras de arte religiosas debían traspasar al espectador toda la pasión, el sufrimiento, el éxtasis y dolor como fuera

¹⁹ Jáuregui, Andrea y Burucúa, José Emilio: **Análisis histórico e iconográfico de la serie dedicada a Santa Catalina de Siena que se encuentra en el Monasterio de la Santa en Córdoba (Argentina)**. En: *"La serie de pinturas cuzqueñas de Santa Catalina"*, Págs. 13, 14.

posible, para alentar a los creyentes a seguir la vida recta de quienes sufrieron por amor a Cristo.

2.2. El Manierismo en América.

Tras el Concilio de Trento, y por medio de España, el Manierismo se extendió a América donde se desarrolló –a diferencia del Barroco- como un estilo no impuesto por la colonización hispana. En él, los artistas españoles, criollos e indios vieron la fórmula perfecta a su sentido de vida, permitiéndole desarrollar un arte más libre. De allí que haya permanecido inalterable hasta fines del siglo XVIII.²⁰

De este modo, con la Contrarreforma los valores estéticos del Manierismo europeo se vieron modificados por las demandas tridentinas, en donde la iconografía y la presentación de los temas tenían que someterse a los nuevos dictámenes de la Iglesia.²¹

La difusión de esta corriente se debe, entre otras cosas, a la publicación de los escritos de Serlio. Los grabados europeos también influyeron positivamente en el arte americano, sobretudo, aquellos que denotaban un evidente anticlasicismo. La obra de Miguel Angel también logró difundirse a través de Vignola. En Sudamérica, la pintura manierista fue difundida por medio de los italianos Bitti, Pérez de Alesio y Angelino Medoro. El Manierismo de Bitti, considerado el más importante del siglo XVI en América, es una derivación de Miguel Angel, en cuanto a su acusado linealismo y el predominio de la figura conjugado con un colorismo frío. Su obra además, recibió influencias rafaelistas y de Il Parmigianino y Japoco



"Descendimiento". Japoco Pontormo 1526-28. Oleo sobre madera 313 x 192 cm. Florencia, Sta. Felicità.

²⁰ Sebastián, Santiago: *Op.Cit.* pág 65. Santiago Sebastián recalca que el Manierismo no fue impuesto desde España, como puede pensarse, sino que se difundió porque en él los artistas se sintieron más cercanos a la sensibilidad hispanoamericana. Entonces, el Manierismo se asimila en América, mientras que el Barroco es impuesto por una necesidad tanto política como religiosa del Rey de España.

²¹ Burke: *"Pintura y escultura en Nueva España"*, Pág. 30

Pontormo. Su radio de acción fue el Alto Perú. A Colombia y a Quito, el Manierismo llegó a través de su discípulo dominicano Bedón.

Por su parte, Alesio cuya trayectoria incluía su paso por Roma y la Capilla Sixtina, se establece en Lima y deja profundas huellas artísticas en esa ciudad. Pero es Medoro quien deja una influencia más perceptible en América. De hecho, la pintura más antigua y fechada que se conoce en Chile, pertenece a este gran pintor trentino; se trata de *“La Virgen con el Niño, San Francisco y Santa Clara”* del Monasterio de las Clarisas de Puente Alto de Santiago, fechada en 1602.

La idealización del arte manierista, la estilización de las figuras sacras, el cromatismo tornasolado, se encontrarán en la raíz de la pintura virreinal del siglo XVII y del arte popular del XVIII. Numerosos son los continuadores de los artistas italianos, cuyo arte despierta especial interés en el Cuzco. Sin embargo, la raíz medieval de la América española le permite a estos artistas otorgar un matiz diferente al influjo manierista. Por eso, es común encontrar en las obras pictóricas un sentido simbólico del espacio, con las figuras agrupadas jerárquicamente, con un sentido medieval, tan ajeno al modo manierista italiano.



“La Virgen con el niño, San Francisco y Santa Clara” Angelino Medoro, 1602. Oleo sobre tela, 203 x 141 cm.

2. 2. 1. *La Escuela Quiteña.*

La Escuela Quiteña define y caracteriza la producción colonial ecuatoriana, desarrollándose con una influencia de los españoles Zurbarán, El Greco y Murillo, además de una tradición de maestros criollos que comenzó con la llegada de religiosos en el proceso de Conquista, con la presencia del dominico Padre Bedón. La pintura ecuatoriana se debe relacionar directamente con la europea, especialmente la española, a la que se le agregaron elementos criollos creándose así un arte popular propio.

Es importante destacar que la influencia que tendrán estos primeros maestros en la posterior formación de artistas criollos, determinará un gusto estético manierista. Así, se creará una herencia que se traspasará voluntariamente a un Barroco quiteño, que tiende a mantener elementos del diseño manierista aún cuando éste había dejado de existir en Europa.

El Renacimiento se había traspasado a Ecuador por medio de la “nacionalización” española, y actuó como plataforma para el nacimiento de otras escuelas, más que para desarrollar y continuar un estilo ya acabado²². En este contexto, no existe una transición clara entre el Renacimiento y el Manierismo, así como tampoco existe para el Manierismo y el Barroco, donde se gesta una simbiosis a partir del siglo XVI.

A Quito llegaron a desarrollar la pintura Fray Pedro Gosseal, Juan de Illescas, Luis de Rivera y Angélico Medoro, quienes fueron los precursores de un arte propio en Quito. Fray Pedro Gosseal, religioso franciscano, fue el encargado de llevar a Quito los grabados flamencos, los que fueron tomados como referencia para la producción pictórica religiosa. Junto a Fray Jodoco Ricke fundaron el Convento de San Francisco, en el cual se incorporó una Escuela, en donde Fray Pedro Gosseal fue profesor de pintura. Posteriormente, esta Escuela pasó a ser el Colegio de San Andrés, importante en la gestación de una clase criolla culta, donde estudiaban los hijos de los primeros colonos, y además se incluyeron los hijos de la aristocracia indígena, formándose en ella los primeros pintores, escultores, alarifes, canteros y músicos

“(...) hábiles en las artes y tanto que eran suficientes para enseñar ellos a otros en ellas.”²³

El programa de enseñanza del Colegio de San Andrés, constaba la formación de alumnos para toda clase de artesanía, con las artes manuales que se desarrollaban bajo exigencias casi religiosas. Este primer intento de evangelizar y educar en las artes y oficios, dio como resultado la exteriorización del culto en imágenes religiosas.

²² Monteforte, Mario: “*Los signos del hombre*”, pág. 71

²³ Provisión Real de 13 de Octubre de 1555. En: Navarro, José Gabriel: “*La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*” Pág. 27

De esta Escuela sobresalieron los pintores Andrés Sánchez Gallque y el padre Pedro Bedón. El Colegio San Andrés fue además, el precursor en la utilización del óleo en América, gracias al aporte otorgado por los frailes franciscanos flamencos quienes introdujeron la nueva técnica desarrollada por los hermanos Huberto y Jean Van Eyck. El óleo dio mayores posibilidades cromáticas a los pintores, logrando otorgar a sus obras un mayor realismo continuando con las tendencias de Flandes. Así, la gama de la paleta de los quiteños se enriquece con colores brillantes, constituyéndose como una de las principales características de la Escuela Quiteña.

La temática utilizada por este grupo de artistas es netamente religiosa, esto se da por la formación recibida por parte de los padres franciscanos. Los franciscanos promovieron una serie de devociones particulares por medio de las cofradías y los gremios, cada uno de ellos fueron creadores de una gran cantidad de obras de arte ²⁴. Por lo anterior, se denomina al arte primigenio ecuatoriano como un arte de las cofradías, con un bajo valor artístico, pero de gran importancia por incorporar elementos populares y generar un tipo de arte propio para el territorio. La iconografía utilizada por las cofradías era netamente Europea, promovida por las Ordenes que las desarrollaron, dentro de las que se encuentran los dominicos y los franciscanos.

El estilo desarrollado en este período es el denominado “prosaico” o estilo de la Contrarreforma Temprana, que se gesta primero en Italia, luego pasa a España y eventualmente a México²⁵. Es probable que también haya sido traspasado a Quito y otros centros culturales sudamericanos. Este estilo prosaico suavizó los excesos del Manierismo italiano y abrió el camino del Barroco.

Posteriormente, el padre Bedón fue enviado a Lima a estudiar Filosofía y Teología en donde conoció la pintura cuzqueña que presentaba un desarrollo disímil a la de Quito. Es en el Cuzco donde conoce la obra de Bitti, de quien fue discípulo e

²⁴ Las cofradías eran una congregación o hermandad que formaban algunos devotos, con autorización competente, para ejercer obras de piedad. Son un síntoma de la intensificación de la vida religiosa del período, tanto en Europa como en América. Sus miembros generalmente son gente modesta y ello explica la preferencia que daban en el arte al elemento religioso. Pero las cofradías mismas son ricas y cobran mayor importancia por la cantidad y calidad de encargos artísticos. Estos encargos permitieron una alta demanda de arte religioso, y con ello, la proliferación y solvencia de los talleres coloniales.

²⁵ Burke, *Op.Cit* pág. 29

incorporó los aportes del Manierismo europeo. Por medio de él, Quito conoció un nuevo concepto del arte, enseñando a sus discípulos las reglas del arte, los modos de componer los colores, la proporción con los que deben mezclarse y la manera en que deben pintarse las imágenes y, junto con ello, la enseñanza práctica por la cual ningún pintor llega a ser verdaderamente un pintor. Estuvo también en el convento de la ciudad de Tunja, donde apreció las obras de Angelino Medoro.

La influencia italiana en la pintura quiteña, no sólo debe relacionarse con el Barroco. Se traduce también en un preciosismo y un refinamiento manierista, que no provienen de España. Sin embargo, este Manierismo inicial no logró afianzarse completamente durante el siglo XVI, fundamentalmente por la falta de una clase hegemónica laica y culta, pero de igual manera dejará huellas importantes en los recién iniciados pintores criollos.²⁶

Durante este período, la pintura quiteña se caracterizó por la utilización de tonalidades oscuras y opacas, la falta de ternura humana y la monotonía de sus modelos.²⁷

El Barroco quiteño no se puede precisar cronológicamente, debido a la diversidad de estilos que se desarrollaron simultáneamente. En el siglo XVII ya se encontraban consolidados un número considerable de pintores que se encargaron de decorar templos y edificios de la ciudad. La italianización de Quito propició la llegada de los libros de Vignola, Tratados de Pintura, de la Perspectiva, de la Estatuaría y otros tantos que precedieron la venida en el siglo XVIII de otros autores, como Palomino, Velasco y Serlio.

Burke señala, que mientras la Contrarreforma – como fenómeno socio-político – comienza a desaparecer en Europa tras la conclusión de la primera fase de la Guerra de los Treinta Años en 1648, la influencia del Concilio de Trento continuará con fuerza en América Latina, especialmente en el arte religioso, hasta entrado el siglo XVIII ²⁸.

²⁶ Monteforte, *Op.Cit.* págs. 71-85

²⁷ *Ibid.* Pág. 85

²⁸ Burke, *Op.Cit.* Pág. 23

La pintura del XVII es más pedagógica que la anterior, reduciendo la teología a esquemas de color y forma. En el orden técnico, las figuras se tornan menos rígidas con movimientos apoyados por la evolución de los pliegues de la ropa. Son básicamente composiciones amplias y que valoran el espacio y los objetos circundantes, realizándolos como manifestaciones simbólicas y plásticas. Desaparece la perspectiva ascendente y se utilizan los recursos del claroscuro y el tenebrismo flamenco. Es en este siglo cuando se incorporan las estrellas y el dorado en la decoración de las figuras, elemento que será característico en la pintura del siglo XVIII.²⁹

En el siglo XVII se forman los talleres bajo la dirección de maestros capacitados y de reputación popular. Dentro de estos talleres se encontraba el de Miguel de Santiago, insigne pintor quiteño que llevó el arte colonial de Quito a la máxima altura en el arte de Hispanoamérica. Los inicios de su carrera, utilizando modelos europeos, le llevaron a adquirir un gran sentido de la proporción y del colorido. Se caracteriza por los tonos fríos, inclinándose por la gama cromática de los italianos Tintoretto y del Correggio. Su técnica se basó en la utilización de veladuras brillantes y empastes de color que producen encarnes ambarinos, con reflejos de tintas azules.³⁰

Fue uno de los mejores intérpretes del Dogma católico, lo que presuponía profundos conocimientos de la teología y un dominio de los recursos expresivos que le permitieran otorgar a sus figuras toda la significación y la pasión de las Verdades de la Fe. Incorporó, además, la visión humana y física del país a la pintura, lo que se constituirá en modelo para los artistas criollos durante mucho tiempo. Con todo ello, Miguel de Santiago trascendió a las principales ciudades hispanoamericanas.

Discípulos de Miguel de Santiago fueron Bernabé Lobato, Simón de Valenzuela, su hija Isabel y el marido de ésta, el capitán Don Antonio Egas Venegas Fernández de Córdova, sevillano. Sin embargo, el mejor de sus discípulos fue Nicolás Javier de Goríbar.

²⁹ Monteforte, *Op.Cit.* pág. 111-112

³⁰ Navarro, *Op. Cit.* Pág. 75

La producción artística de Goríbar, puede situarse entre el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII. Junto a Miguel de Santiago, fue el continuador de la expresión del sentido religioso del Quito colonial, pero más especialmente, del pueblo quiteño. En sus figuras Goríbar manifiesta el ritmo en las líneas que componen el ropaje y en las escenas que aparecen esporádicamente en el cielo y el paisaje siguiendo la manera de Zurbarán, aunque también recibió por medio de grabados, otras influencias como el Manierismo del Parmigianino y el colorido del Tintoretto. Su dibujo firme, utiliza el claroscuro como herramienta de composición, lo que demuestran que el artista manejaba grandes conocimientos de las relaciones entre la luz y el color.



“Ecce Homo” Atribuido a Miguel de Santiago. Siglo XVIII. Oleo sobre lino, 84 x 72 cm.. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



“El Rey de Judá” Círculo de Nicolás de Goríbar. Siglos XVII-XVIII. Oleo sobre lino, 82 x 65 cm. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

Goríbar dio la mano a los pintores del siglo XVIII que son reconocidos como importantes jefes de familias de artistas y de talleres, como Francisco Albán, José Cortés de Alcácer, Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego y Jaramillo. Todos ellos ejercieron el arte de la pintura, organizados en gremios y cofradías bajo el patronato de San Lucas.

Con Goríbar se cierra el ciclo de Miguel de Santiago; la calidad de la tela, la preparación de los fondos, la composición de las figuras, fueron las principales características de ambos pintores.

El siglo XVIII se caracteriza por una pintura en donde los colores se intensifican, con contrastes de luz y sombra más vivos, las formas se vuelven preciosistas, los adornos se sobrecargan y se acentúa el realismo. El blanco sustituye al rojo y al oro, y los espacios son totalmente decorados. Pero también se da una vertiente en donde los colores se tornan más livianos y los ornamentos de los ropajes, los ambientes y hasta los cielos buscan efectos de luminosidad y armonía. El teórico Mario Monteforte señala al respecto que

*“Arriesgándonos algo, diríamos que hay una resurrección del manierismo, correspondiente a una clase alta que ya se había refinado y cuyos negocios la acercaban a los buenos burgueses”.*³¹

El pintor más característico de la segunda mitad del siglo XVIII, fue Manuel Samaniego y Jaramillo. Utilizó frecuentemente las pigmentaciones azules, rojas, verdes y blancas en suaves veladuras. Dio pie a la enseñanza de los jóvenes pintores del siglo XIX, por medio de un Tratado de Pintura en que resumió las grandes enseñanzas recibidas por Quito de los maestros españoles, italianos y flamencos. Fue en este tiempo, donde los talleres de pintura llegaron a su punto más evolucionado.

En la primera mitad del siglo XIX establecieron un taller de pintura Nicolás Cabrera y sus hermanos Tadeo y Ascencio, discípulos de Samaniego, siendo los continuadores de la tradición del arte religioso. Joaquín Pinto fue uno de los discípulos más destacados de Nicolás Cabrera, quien le hizo copiar los Profetas de Goríbar.

Junto a Antonio Salas y a Olmos, los Cabrera formaron una Escuela de pintura de la cual salió el pintor José Paez. Salas, tomó el cetro de la pintura del siglo XIX, prolongando su influencia por medio de sus hijos y nietos. Ya en esta época, aparecen nuevas influencias artísticas por medio de la llegada de artistas europeos. Así, los nuevos pintores del siglo XIX, entre los que se encuentran Rafael Salas y Luis Cadena, se formaron en el efímero Liceo de Pintura liderada por el francés Ernest Charton en 1849.

³¹ Monteforte, *Op.Cit.* pág. 130



“Retrato de Simón Bolívar” Atribuido a Antonio Salas. Detalle. Siglo XIX. Oleo sobre tela, 192 x 90 cm.. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador

A partir de entonces, la pintura ecuatoriana comienza a desarrollar otros géneros, como el retrato y el paisaje, pero ya imbuidos del estilo romántico alejándose de los preceptos estéticos de la colonia. La República trajo consigo la proliferación de un arte profano, más sensual y libre, alejado de las exigencias religiosas.

Sin embargo, la pintura religiosa –a pesar de la reducción del protagonismo de la Iglesia- se siguió realizando y adquiriendo hasta entrado el siglo XX. Casi todos los pintores del siglo XIX, pese a sus idearios jacobinos o liberales, realizaron pintura religiosa.³²

De este modo, sólo en los talleres populares republicanos –en términos cronológicos- se explicaría la pervivencia de un estilo colonial, como una excepción al ambiente artístico del Quito del siglo XIX.

2.2.1.1. Características de la Escuela Quiteña ³²

Desarrollo: 1563 – 1660

- a. Incorporación de elementos nativos sin perspectiva, aunque con patrones europeos, que plasma una ingenuidad de vivencias cotidianas y religiosas.
- b. Introducción de variadas influencias: góticas en un comienzo, con la consecución del Renacimiento, el que deriva asimismo, a un Manierismo fuertemente inclinado hacia el Barroco.

³² Ibid. Pág. 163

³³ La periodización entregada en este punto, ha sido tomada del Catálogo del Banco Central del Ecuador, “Sala de Arte Colonial” Págs. 16 – 28.

- c. Incorporación de elementos paisajísticos con claras improntas indígenas, como flora y fauna.
- d. Desarrollo de la temática bíblica y religiosa, destacándose las imágenes marianas y fundadores de órdenes religiosas.
- e. Incorporación de las técnicas del claroscuro con discretos aportes locales. Se incorpora el rojo como elemento destacable dentro del tenebrismo desarrollado.
- f. Surgimiento de diversos colegios, desde los cuales emergen una serie de artistas que trabajan en talleres.

En sus inicios, la Escuela Quiteña no presenta diferencias substanciales en relación a otras escuelas americanas, por un proceso natural de formación.

Apogeo e inicios de la crisis: 1660 – 1765.

- a. Consolidación de los talleres, gremios y cofradías, desde los cuales surgen maestros y artistas criollos iniciadores del movimiento al que se denominará “Escuela Quiteña”.
- b. Apertura a nuevas influencias, alejándose de las rigurosas normas trentinas.
- c. Irrupción de un Manierismo crítico que provoca a los artistas nativos hacia una nueva concepción formal del Barroco, que se demuestra a través de las frondosas decoraciones y el trabajo de la policromía.
- d. Total cobertura de los temas religiosos, con una fuerte dosis de Costumbrismo popular.
- e. Fin del anonimato del artista, derivado también de la influencia manierista de artistas italianos y flamencos que otorgan al arte un nuevo carácter y realza la personalidad del autor.

Transformación: 1765 – 1820.

- a. Mayor confluencia de las características manieristas en las obras quiteñas, con un enfoque más realista, profano y humano.

- b. Utilización de colores intensos y contrastes de luz destinados a resaltar detalles de paisajes, costumbres y personajes.
- c. Decadencia en la temática puramente religiosa, surgiendo motivos más cotidianos y sensuales como el desnudo.
- d. Desacralización del arte religioso.
- e. Continuidad de las técnicas.

2.2.1.2. El sistema gremial de las artes y la educación artística.

La evangelización encontró en el arte su mejor herramienta de difusión. Para que el sistema funcionara adecuadamente, era necesario que las artes se encontraran organizadas y regidas por una serie de leyes que confluyeran en el objetivo de la propagación de la religión.

Tras la consolidación de la Conquista, en Quito se crearon los primeros colegios -San Juan Evangelista, el Colegio oficial de San Andrés y San Fernando- que compitieron con los talleres artesanales, donde se aglutinaban maestros y aprendices.

El sistema gremial se vio fuertemente consolidado por la proliferación de encargos a los artistas nativos para adorno de las nuevas iglesias, retablos, imaginería y capillas privadas. De este modo y, de manera rígida, el gremio exigía el cumplimiento de sus ordenanzas y la sujeción al ascendente escalofón que se requería para optar a la categoría de maestro. El ordenamiento jerárquico contemplaba los siguientes niveles:

- a) Aprendiz
- b) Oficial
- c) Maestro
- d) Maestro mayor
- e) Diputado
- f) Mayordomo
- g) Veedor

Los ascensos de categoría estaban sujetos a una serie de experiencias y pruebas a las que se sometía al postulante, tras lo cual optaba a su inclusión al gremio y a beneficios vinculados con la estabilidad económica y prestigio profesional.

El aprendizaje del oficio se prolongaba generalmente durante cuatro años, durante los cuales el maestro se encargaba de proporcionar a su discípulo de ropa, casa y comida, además del conocimiento de las artes. Los oficios que requerían de más largo aprendizaje eran la platería (seis años para Oficial y dos más, para Maestro), la escultura (igual cantidad), los pintores (cuatro años) y los arquitectos o constructores (tres años)³⁴.

Una vez transcurrido el tiempo reglamentario, el aprendiz asumía la categoría de oficial y tomaba parte en las discusiones del gremio. Para acceder al título de maestro, era necesario rendir un examen frente a otro grupo de maestros en plena sesión del cabildo civil.

De la misma manera, cada gremio contaba con un maestro mayor o veedor, que se encargaba de amparar, regir y lograr la prosperidad del grupo de artesanos. Es necesario destacar que los gremios no tenían participación en los contratos de las obras, por lo que quedaban supeditados al juego de la oferta y la demanda.

Muchos de los talleres se establecieron en los conventos, que además funcionaban como bibliotecas y escuelas, teatros e inclusive, museos. Este mecenazgo que asumió la Iglesia sobre los artistas, se debió no sólo a un interés artístico – cultural, sino también a una necesidad de control espiritual, que llevó a los artistas a autocensurarse, obligándolos a regirse por los modelos y patrones autorizados y difundidos por la Iglesia. De allí que estas obras de arte adquirieran un carácter netamente funcional y no eran valoradas por su estética, sino por su valor de uso al promover las verdades de la fe y del evangelio cristiano. Por ello, todavía las obras no son firmadas y el artista permanece en el anonimato renunciando al reconocimiento personal. En Europa, muy por el contrario, el siglo XVIII traía consigo la afirmación del artista y su voluntad, junto con la valoración de las posibilidades formales que presentaban los materiales y la realidad social.

El cambio que trajo consigo la Independencia de los países latinoamericanos, alcanzó también el ámbito del arte que comenzó a vivir una etapa

³⁴ Monteforte, *Op.Cit.*, Pág. 65

de transición. En Ecuador, de la temática religiosa se pasó a otra que también se inspiraba en los temas religiosos pero añadía el retrato de los héroes y próceres de la Patria. Un grupo de artistas quiteños se unió a la causa y los ideales de la Independencia de la nueva elite americana, que por reacción a las manifestaciones artísticas coloniales, buscaron una europeización no española.

En este proceso de Independencia se organizó la primera Escuela de Bellas Artes en Cuenca, pero con la muerte de su director desapareció el plantel. El segundo intento se realizó recién en 1849, cuando se mandó a llamar al pintor francés Ernest Charton para que formase el Liceo de Pintura, de corta duración pero de significativas implicancias en el ámbito del arte en Quito. En ese momento, las artes se encontraban en franco decaimiento. Si bien la tradición del taller colonial se mantenía, eran pocos los alumnos que se preparaban por medio del sistema educativo otorgado por los talleres. Con relación a este punto, es el mismo Charton quien relata su encuentro con Antonio Salas, máximo exponente de esta etapa de transición:

“A mi llegada encontré a este patriarca de la pintura trazando un retrato de tamaño natural. Cerca de él se agrupaba una decena de jóvenes inclinados sobre los caballetes. Sin duda, pensé en mis adentros, serán sus alumnos (...) Guiado por él, visité la casa y atravesé por muchos talleres donde algunos jóvenes preparaban las telas, los colores, fabricaban pinceles, etc. Manifesté a mi hospedero el entusiasmo que sentía a la vista de un personal tan numeroso y le felicité de haber adquirido tanta reputación como para reunir tantos discípulos.

El anciano se echó a reír:

Vuestros elogios caen mal, señor, me dice con un gesto de buen humor, nadie en nuestro país se da la pena de seguir las lecciones de un maestro. Un poco de gusto y de destreza, he ahí todo lo que es menester para la pintura de pacotilla, de la que se hace entre nosotros un gran consumo. Los jóvenes que acabais de ver son mis hijos”³⁵

De este modo, el lujo y esplendor del pasado artístico de Quito se enfrentaba con su actual decadencia. La enseñanza europeizante de Charton, actuó

³⁵ Vargas, José María: “El arte ecuatoriano en el siglo XIX”, sin indicación de página.

como centro de iniciación de jóvenes pintores entre los que se encontraban Rafael y Ramón Salas, Luis Cadena, Ramón Vargas, Telésforo Proaño, entre otros, que posteriormente alcanzarán renombre en nuestro país.

La falta de preocupación del Estado en esta materia, derivó en una crisis del gremio³⁶. Las influencias extranjeras en los diversos países americanos y el gusto Neoclásico produjo una grave situación entre los artistas quiteños que se agudizó a principios del siglo XIX.

En 1852, fecha simbólica para el Arte Ecuatoriano, se inaugura la Escuela Democrática Miguel de Santiago, que junto con cultivar el arte del dibujo, instruía en los preceptos de la Constitución de la República y los elementos del Derecho Público, bajo el lema que puso en marcha la Revolución Francesa un siglo antes: Libertad, Igualdad y Fraternidad. A estas alturas, Quito daba muestras de una renovación artística que se vislumbró en la Primera Exposición de Arte promovida por la Escuela, el mismo año de 1852.

2.2.1.3. El mercado del arte con Chile.

Desde tiempos de la Colonia, los circuitos comerciales establecidos entre los diferentes territorios americanos, permitieron el desarrollo de economías especializadas y monoexportadoras que facilitaban el intercambio entre las regiones. En el caso de Quito, esta economía se desarrolló en torno al sector obrajero de la Sierra y, posteriormente, a las plantaciones costeñas delimitando un circuito comercial que se extendería por todo el período colonial. Cuando Quito se convirtió en Audiencia en 1563, se transformó rápidamente en un centro de cultura que abarcó desde Panamá pasando por Popayán a Guayaquil³⁷.

³⁶ Acerca de la situación de las artes en el Ecuador durante este período, léase el “*Folleto: Una Academia improvisada en Quito. Ernest Charton, texto inédito de sus viajes*”. “El Ferrocarril”, 1860.

³⁷ De Ramón, Armando: “*La gestación del mundo hispanoamericano*”, pág. 217. San Francisco de Quito fue la novena Audiencia Real fundada en tierras americanas por Cédula de don Felipe II en Guadalajara, el 29 de noviembre de 1563. Comprendía los territorios desde Paita por el sur, hasta el puerto de Buenaventura por el norte, y la Tierra Adentro hacia la Canela, incluyendo los pueblos de Jaén, Valladolid, Loja, Zamora, Cuenca y Guayaquil. Fue eliminada en 1718 por los Borbones y restaurada en 1721.

Este mismo circuito habría facilitado la exportación de obras de Arte por América del Sur, especialmente durante el siglo XVIII, donde Quito exportaba diversos objetos artesanales, incluyendo esculturas y pinturas. Sin embargo, la documentación existente en este contexto es bastante escasa, ya que el comercio que se realizó durante este período se desarrolló de manera informal, esto es, no pasaba a través de la oficialidad. Ni siquiera después que el Rey realizara el reconocimiento oficial en 1783 de pintores y escultores como artistas y que, por lo tanto, les eximía del pago de impuestos por no pertenecer al sector manufacturero.³⁸

De esta manera, los encargos de obras de arte se realizaban directamente o por medio de un intermediario, a través de un contrato que iba y venía de los diferentes países con los que Quito comercializaba, entre ellos, Chile. Esta relación podría darse entre conventos o entre el artista y un comerciante. La historiadora del arte Alexandra Kennedy señala que es probable que estos mercaderes además concentraran el grueso de las exportaciones en “productos artesanales”,

“(...) organizando su trabajo como pequeños empresarios que contrataban de acuerdo al pedido en Lima o Santiago, el trabajo en los talleres-tienda-domicilio de los artistas”³⁹

El apego a las formas tradicionales en Quito, se debe al fuerte poder que ejercía la Iglesia y a la clericalización de la sociedad ecuatoriana, lo que impedía innovaciones formales y estéticas, salvo en la elite de la segunda mitad del siglo XVIII.⁴⁰ Este fenómeno se repetirá también en Chile, en especial por la fuerte tradición de sus instituciones aún después del período independentista. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el arte y las nuevas teorías artísticas encontrarán sus adeptos en la elite nacional que se reafirmaba junto con el progreso económico.

Por otra parte, la tardía participación del Estado en materia de educación artística, favoreció que en ambos países la tradición cultural se mantuviera más aferrada que en otras repúblicas americanas.

³⁸ Kennedy, Alexandra: *“Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile”*, Pág. 93

³⁹ *Ibid.* Pág. 94

⁴⁰ Monteforte, *Op.Cit.* pág. 85

Una de las formas más comunes que adopta el comercio del arte con Quito, es la petición de series pictóricas, como la del “*Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Virgen ni de duda de pecado concebida*” para las monjas capuchinas de Santiago, la más antigua hasta ahora registrada de las series encargadas a Quito. Corresponde a una producción del siglo XVII, probablemente realizada por el círculo de Miguel de Santiago.⁴¹

Otro ejemplo es el de los “*Reyes de Judá*” del Convento de la Merced en Santiago que sería copia de otra existente en Quito. Esta última fue atribuida durante mucho tiempo al pintor Javier de Goríbar pero que hoy se atribuye a un pintor menor, A. Martín Chiriboga realizada en 1780. Pero los casos de arte pictórico quiteño en Chile durante el siglo XVII son menos prolíferos con relación a las escuelas que surgieron las necesidades de la imaginería en el país, como son las del Cuzco y Lima.

Esta relación con el Cuzco se daba en todos los niveles. El Virreinato del Perú manejaba fuertes lazos administrativos y políticos con la Capitanía General de Chile, además, desarrollaba un intenso intercambio comercial que facilitaba la importación de obras artísticas cuzqueñas. En nuestro país, en tanto, la labor de los artistas se reducía a los talleres liderados por limeños, por lo que los modelos artísticos estaban limitados a patrones andinos.

Fuera de ello, el poder de la conquista y de la Iglesia en América llevó a que la pintura y la escultura estuvieran sometidas al concepto teológico, que provenía de la época románica europea y que se había transmitido por medio de las órdenes religiosas venidas desde Europa. Así, la perduración del pensamiento medieval se reflejaba en el simbolismo y la personificación o las alegorías que empleaban los artistas en sus representaciones. El conocimiento teológico que presuponían estas imágenes era vigilado cuidadosamente por los preceptos del Concilio de Nicea (787 d.C.)⁴²

El ejemplo más claro de este período lo encontramos en la serie de “*San Francisco*” en el convento del santo homónimo en Santiago de Chile, atribuida al taller de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inga.

⁴¹ *Ibid.* Pág. 96

⁴² Pereira Salas, “*Historia del Arte en el Reino de Chile*” Cap. III, Pág. 61

Ya en el siglo XVIII, la llegada de los Borbones al trono de España traerá consigo un cambio en las instituciones de carácter político y económico y, con ello, también en las culturales. Se inician las reuniones literarias y musicales que se extenderán hasta nuestro siglo en los altos círculos de la sociedad chilena. El siglo XVIII significa también en el arte andino una renovación de espíritu, ya que los artistas se independizan de la tradición europea logrando un arte mestizo.

A estas alturas, Ecuador se había transformado en un importante centro de producción artística religiosa más aferrada a la tradición española y a la italiana, con su variante manierista y era el principal abastecedor de obras de arte para América y Europa, tras la decadencia de la hegemonía de la Escuela Cuzqueña y de la ciudad del Cuzco como centro cultural, económico y político. Esta decadencia artística del Cuzco se debió al excesivo barroquismo que había adquirido su producción, que no era del gusto de la aristocracia más conservadora de Chile. Posteriormente, en 1836 la guerra contra la Confederación Peruano - Boliviana, cuya génesis se encontraba en los ideales de expansión territorial del Presidente de Bolivia, don Andrés de Santa Cruz, debió significar un corte de relaciones comerciales entre los países involucrados en el conflicto armado. Lo anterior afectaría el flujo del comercio del arte de los centros artísticos andinos hacia Chile. Situación, entre otras, que vino a reafirmar la confluencia del arte quiteño, que se había mantenido inalterado desde la colonia.

A pesar de las renovaciones que trajo el período borbónico, en Chile no se experimentó un cambio en el gusto estético en el arte religioso donde Quito cobraba cada vez más importancia, exportando a nuestro país un gran número de imágenes que abastecieron conventos, capillas y oratorios particulares⁴³. Inclusive, aún con la temprana llegada del Neoclásico en Chile por medio del arquitecto Toesca y las primeras manifestaciones de una educación artística, el gusto generalizado por las obras religiosas quiteñas permaneció vigente hasta muy entrado el siglo XIX.

La prolongación de la Escuela Quiteña se debe, tal vez, al mantenimiento de un gusto estético que supeditó el mercado del arte. De allí que la Escuela Quiteña no varió su estética durante todo el siglo XVIII y la extendió a Chile,

⁴³ La llegada de los Borbones sí produjo cambios en el gusto estético de la elite criolla, especialmente en lo referido a la moda. Sin embargo, la estética ecuménica sigue inalterable durante todo el período.

especialmente cuando en el siglo XIX los artistas quiteños se establecieron definitivamente en nuestro país. Esta continuidad estética de Quito tuvo sus principales causas en la alta demanda internacional de la que fue objeto y al escaso contacto entre los talleres con artistas foráneos, lo que mantuvo una educación estética y matérica inalterable. Asimismo, Ecuador logró su Independencia política recién en 1822, cuatro años más tarde que Chile y continuó bajo un régimen conservador que mantuvo los idearios coloniales⁴⁴. Por lo tanto, la situación política entre los países americanos era disímil, ya que mientras unos reorganizaban sus naciones bajo ideales republicanos, otros se mantenían bajo la égida de la monarquía borbónica.

En todo caso, es posible que ante la demanda excesiva los artistas y artesanos hayan establecido “compañías” temporales con socios capitalistas que se dedicaban al comercio de las obras de arte.⁴⁵ Ello también debió, de algún modo, desbaratar el sistema gremial, ya que la organización del taller debió transformarse también en una organización comercial independiente.

De este modo, el tratado de Libre Comercio de 1778 que vino a mejorar el comercio interregional americano llevó a Quito a un fuerte movimiento comercial que redujo la actividad individual para centrarse en los talleres-tienda mejor abastecidos y preparados para absorber la demanda. Demanda que al no verse protegida ni promovida por el Estado, debió entrar en una profunda crisis.



⁴⁴ Macaulay – Bushnell: “*El nacimiento de los países latinoamericanos*”. Tras la Independencia, Ecuador se mantuvo unido a la Gran Colombia, de la cual se separó como Estado independiente en 1830. Su primer Presidente fue el militar venezolano Juan José Flores de tendencia conservadora, que fue depuesto por un golpe de Estado en 1845.

⁴⁵ Kennedy, *Op.Cit*, Pág. 10

Capítulo segundo

Arte, religión y sociedad:

Chile en el siglo XIX

Los idearios políticos y religiosos determinaron en nuestro país, la mayor de las veces, que cierto gusto por las artes religiosas se mantuvieran inalterables en los grupos más tradicionales de la elite nacional. Este tipo de obras pictóricas, procedían a su vez, de modelos y patrones simbólicos e iconográficos que eran mantenidos por la Iglesia Católica, como instrumento didáctico en las labores de la fe.

1. El entorno social.

Después de 1818 se produce un quiebre político y social. La Independencia trajo consigo la formación de la República y con ello, en los estratos más superficiales de la historia, la desestructuración del antiguo régimen. Pero la independencia política, en todo caso no tenía por qué acarrear la independencia artística. Hasta muy entrado el siglo XIX, el argentino Alberdi propugnaba la necesidad de un “San Martín de la cultura” para toda América Latina.⁴⁶

Mientras en Ecuador la sociedad novecentista se mantenía tan ingenua, recatada, tránsida de una espiritualidad ritual y fetichista como en época colonial, en Chile a partir de 1827 y 1830, se comenzó a vivir un proceso de europeización cuyo modelo era Francia. Un grupo importante de jóvenes aristócratas fue estudiar a París y a Londres y, después de 1840, continuará con un nuevo grupo de jóvenes, entre los que se encontraba Vicente Pérez Rosales, que a su regreso contribuyeron a cambiar las costumbres tradicionales de la sociedad.

⁴⁶ Sánchez, Luis Alberto: “*Historia general de América*”. Sin referencia de página.

Al mismo tiempo, guiados por un afán romántico y científico, tras las misiones geográficas de Humboldt, Darwin y Fitz-Roy cuyos resultados se dan a conocer en Europa, comienzan a llegar varios artistas europeos que dejan una importante huella en el país. Estos artistas desarrollaban sus obras bajo los postulados de un nuevo movimiento, el Romanticismo ⁴⁷.

Pero este despertar romántico tarda en afianzarse en Chile y sólo puede hacer su aparición cuando el país alcanza la estabilidad política y económica que hereda del ministerio de Portales y tras el importante influjo de intelectuales argentinos, como Domingo Faustino Sarmiento, que huyen de la tiranía de Rosas y que traen consigo idearios liberales.

A partir del siglo XVIII y en los primeros decenios del siguiente, se genera en el país un auge económico y comercial derivado de la acción eficiente de las autoridades gubernamentales. Este desarrollo económico también debe considerarse una consecuencia de las reformas llevadas a cabo por los Borbones, especialmente las que dicen relación con el comercio, y el incremento del contrabando en Chile. Tras el decaimiento económico producido por las guerras de Independencia y su posterior reorganización, surge un proceso de reestructuración económica fomentando el desarrollo de la capitalización básica: agricultura y minería.

El mercado agrícola comenzó a repuntar al finalizar la lucha contra el Virreinato del Perú, que en el período independentista había cortado la importación de productos chilenos. La producción del mineral de plata se vio reforzada tras el hallazgo del Mineral de Chañarcillo, ubicado al sur de Copiapó en 1832, que permitió el aumento considerable de la producción argentífera nacional.

En Europa, la Revolución Industrial demandó una gran cantidad de cobre, y el buen precio alcanzado por este mineral estimuló su búsqueda y explotación en Chile a mediados del siglo XIX. Así, el auge de las exportaciones mineras y agrícolas permitió la acumulación de capital por parte del empresariado, que luego fue invertida en obras de variada índole. Estas inversiones, constituyeron una capitalización inicial asegurando la riqueza privada, que fue la base de un gran desarrollo económico.

⁴⁷ Cruz de Amenábar, Isabel: *“Historia de la pintura y escultura en Chile. Desde la colonia al siglo XX”*, Págs. 125-126.

En este punto, cabe recordar que la abolición de la encomienda dio paso a la movilidad social entre los distintos estamentos que conformaban la sociedad colonial. Esto significó la eliminación de las trabas legales, lo que permitía a los individuos cambiar de situación en teoría, ya que recién a mediados del siglo XIX esta movilidad social se hizo efectiva.

En el ámbito intelectual, las nuevas ideas de la Ilustración con el racionalismo que venía desenvolviéndose en Europa desde mediados del siglo anterior, no tendrán mayor influencia en la leal sociedad hispanoamericana durante el siglo XVIII. La Ilustración contiene como elemento esencial a la razón que rige como principio absoluto y única verdad. La sociedad y el Estado debían organizarse sobre los principios racionales que garantizaban la libertad y la seguridad del individuo. El movimiento ilustrado trajo consigo el surgimiento del Despotismo Ilustrado que en la España de Carlos III alcanzó su más alto momento y se proyectó a América.

En Chile fue recibido por la minoría culta que por medio de la crítica racional, analizaron la constitución de la sociedad, las costumbres, los sistemas coloniales entre otras. Es posible que las viejas concepciones no se vieran alteradas por completo, sin embargo en la mente de los criollos más cultos comenzaba a abrirse una nueva perspectiva que desembocó en el movimiento independentista.

La realidad nacional en el ámbito de la constitución de clases sociales, presentaba fuertes diferencias que se mantenían desde el período anterior. El dominante recibía el nombre de aristocracia, sin embargo, no se trata de una aristocracia en el sentido clásico del término, que tiene que ver con linajes y determinados modos de existencia social, sino simple y llanamente de la clase propietaria de la tierra y del poder político. Por lo tanto, se acerca más al término de elite, el cual se ha utilizado para denominar a este sector de la sociedad.

Esta elite, un círculo poco numeroso y de fortuna escasa, si se le compara con los verdaderamente acaudalados del resto de América, estaban poco o nada cultivados en el sentido del respeto y ejercicio de las bellas artes. Para la historiografía nacional clásica, representada por Encina, Villalobos y Bravo, estos personajes, propietarios y gobernantes, estaban divididos, a su vez, en dos corrientes políticas que, con el correr del tiempo, generarían a los dos partidos fundamentales del siglo XIX: Conservadores y Liberales.

En cambio, la nueva historiografía –representada en este caso por Alfredo Jocelyn-Holt Letelier- plantea que para el ejercicio del poder, se requería de una elite cohesionada. En este sentido, las diferencias ideológicas no alcanzaron nunca los niveles que pudiesen poner en peligro la estabilidad de la elite misma. Así, esta elite dirigente tradicional sería, fundamentalmente, adepta al republicanismo liberal⁴⁸. Entonces, no existía una clara diferencia entre Conservadores y Liberales –en el sentido clásico de ambos términos- sino que aquéllos que Encina y los otros califican de Conservadores, no eran más que Liberales moderados.

En el plano cultural, el marco general de costumbres, usos y recursos es igual para toda la elite, pero su actitud frente a los movimientos culturales que se viven -por ejemplo, ante el Romanticismo- admite matices de importancia. Los moderados se mantenían apegados a una religiosidad “a la española”, heredada de los tiempos coloniales y eran refractarios instintivos a las reformas y a los cambios bruscos, por lo que se presentaban menos receptivos a ideas libertarias y creativas.⁴⁹

Una de las costumbres más extendidas de la sociedad nacional, fueron las llamadas “tertulias” y reflejan una de las formas de sociabilidad de la elite hasta entrado el siglo XX. No habiendo cafés ni teatros ni otros entretenimientos, las casas principales abrían “un salón”, las más de las veces una simple sala provista de escasos muebles y asientos, donde se instalaban los pocos lujos de procedencia extranjera que los medios familiares permitiesen. En estos salones, poetas y escritores alcanzaron un status social elevado, al igual que los extranjeros que fueron considerados personajes de altísima categoría.

En este contexto eran los grupos tradicionales quienes se mantenían aferrados a las ideas de la Colonia. Por lo tanto –siguiendo con la postura de Encina- estos grupos, apoyados por un gobierno de corte conservador y un Presidente católico ferviente, mantuvieron un gusto por las artes marcado por la tradición⁵⁰. Así, se conocía la pintura de Santos o de Quito, que las familias compraban por devoción y que los conventos adquirieron para fines evangelizadores y para reforzar la fe de los miembros de la comunidad religiosa.

⁴⁸ Jocelyn-Holt, Alfredo: “*El peso de la noche*”, pág. 14-28

⁴⁹ Sánchez. *Op.Cit.* Sin referencia de página.

⁵⁰ Encina, Francisco: “*Historia de Chile*”, Tomo XXI, pág. 14.

Durante este período, la historiografía clásica señala que el gobierno se habría encontrado en manos de la aristocracia conservadora cuyo principal exponente era Portales, ministro del Presidente de la República don José Joaquín Prieto (1831 - 1841). Durante su segundo ministerio, Portales habría permitido que la sociedad republicana se mantuviera bajo la égida tradicional de la Iglesia y se habría preocupado de la reorganización de esta última, además de levantar paulatinamente las clases más bajas de la sociedad nacional. Así, una de las medidas más significativas de Portales se habría encaminado hacia la lucha eclesiástica y moral. El Ministro de Prieto veía en la religión un poderoso instrumento de gobierno y un importante agente insustituible del progreso moral, otorgándole al gobierno un espíritu de austeridad en las costumbres ⁵¹.

Sin embargo, esta postura de una elite conservadora bajo un régimen igualmente conservador, se ve discutida en la actualidad. Los nuevos postulados apuntan a un ministro Portales de corte republicano liberal, que se manifestaba a favor de un autoritarismo social. En este sentido, para Jocelyn-Holt el ministro Portales habría sido un dictador, sin que esto significase que ideológicamente se encontrara en contra del ideario republicano liberal, sino que impulsaba objetivos de gobierno absolutamente autoritarios. ⁵²

Asimismo, la elite asume de la misma manera los idearios portalianos, pero no deja de ser eminentemente una elite tradicional, que se sustenta en la economía agrícola y en el orden social señorial. Es decir, en términos políticos, no existía en el Chile del siglo XIX un conservatismo tradicionalista. ⁵³

Se debe dejar en claro que, más importante que el Estado y el autoritarismo estatal, Portales estaba más interesado en la pervivencia del orden social tradicional, con la sumisión de las clases populares y la mantención del orden jerárquico, lo que sustentaba a la oligarquía.

⁵¹ *Ibid.* Tomo XXI, Pág. 15

⁵² Jocelyn-Holt, *Op.Cit.* Pág.133

⁵³ *Ibid.* Pág. 130.

Si bien es cierto que durante los ministerios de Portales se devolvieron todas las propiedades confiscadas en 1824 a las órdenes regulares, su interés por la religión no pasa de ser un mero instrumento auxiliar para la perduración de ese orden.

Por lo tanto, confrontando ambas tesis – la clásica y la moderna- se puede señalar que durante el siglo XIX existió una clase dirigente, la elite tradicional, que políticamente se manejaba bajo los idearios republicano liberales, pero que en términos discursivos se mantenía tradicional en el manejo del poder y de la continuidad de un orden social.

En el ámbito cultural, para ambos casos, la cultura se mantenía igualmente vinculada a esa elite que manejaba los gustos, usos y costumbres para determinado grupo social, ya que la cultura popular seguía funcionando visiblemente, de manera independiente a los nuevos idearios.

Las primeras décadas republicanas fueron favorecidas por el desenvolvimiento de la economía mundial que estimuló las exportaciones, generando inversiones en ferrocarriles, obras de regadío y otros adelantos. Junto con ello, se echan las bases para una renovación cultural, dando importancia a la educación pública y a la contratación de maestros extranjeros. La estabilidad política que se gesta entonces, aleja el recuerdo de la inestabilidad y los desórdenes anteriores a 1830.

Lo anterior, lleva a deducir que toda una generación de hombres, nacidos entre 1817 (período de la llamada Anarquía) hasta 1837 (muerte de Portales), no habían sido testigos de los desórdenes políticos ni del autoritarismo portaliano, por lo que reciben con mayor fuerza otros idearios como el Romanticismo europeo, el liberalismo parlamentario y el laicismo religioso.⁵⁴ Mientras, los de mayor edad, mantenían sus convicciones en el sentido del orden y de las instituciones tradicionales.

Lo que se estaba produciendo, entonces, era un desequilibrio de los sistemas ideológicos del siglo XIX. El núcleo social dominante permanecerá fundamentalmente idéntico en su composición desde la monarquía ilustrada hasta la

⁵⁴ Bravo, Bernardino: **Una nueva forma de sociabilidad en Chile a mediados del siglo XIX: los primeros partidos políticos** En: *"Formas de sociabilidad en Chile. 1840 – 1940"*, Pág. 13.

la república ilustrada, pero entre los jóvenes que se forman durante ese período se gestarán las tendencias liberales más doctrinarias esta vez, que no estarán conformes con el autoritarismo ni el dominio de la elite tradicional.

Sólo en ese momento cambian, también, las apreciaciones artísticas. Antes de ello, el tradicionalismo característico de la sociedad nacional, respaldada por la constitución moralista de 1823 y la de 1833 y por el profundo catolicismo de la elite, se oponía a las innovaciones de todo tipo que vinieran a desbaratar el orden alcanzado. De allí que las obras quiteñas pudieran perdurar en la estética nacional, hasta que los cambios en la mentalidad de una nueva generación hicieran perder el valor de todo lo anterior, incluyendo las artes y la política.

Los liberales, asumiendo los rasgos distintivos que le otorgaba una sociedad cada vez más europeizante, apoyaban la libertad de cambios y la aparición de nuevos estilos, que irrumpirán definitivamente en la cultura nacional después de la aparición del Movimiento de 1842. Este Movimiento surge tras los aportes de intelectuales extranjeros como Andrés Bello, Ignacio Domeyko, Claudio Gay, Bartolomé Mitre y el ya nombrado Domingo Faustino Sarmiento y que en Chile motivó la aparición de un grupo de jóvenes, entre ellos José Victorino Lastarria, que recibieron el estímulo del Romanticismo que en Europa se encontraba en contienda con el Clasicismo. La llegada, un año más tarde, del pintor bordelés Raimundo Quinsac de Moinvoisin, trajo consigo la aparición de un nuevo modelo en las artes plásticas y de la modalidad de las exposiciones europeas. Las artes populares y religiosas, a partir de entonces, se mantendrán bajo la producción artesanal y los artistas quiteños se sumarán a los preceptos de un nuevo concepto de Bellas Artes, liderado por la Academia.

En este contexto político - cultural llegó a Chile la serie "*El Santoral Dominicano*", lo que por una parte facilitó el ingreso de este tipo de obras durante el siglo XIX a nuestro país, ya que se enlazaba con las políticas de Estado y los principios postulados por la Iglesia.

2. *Breve reseña de las Bellas Artes en Chile.*

Durante el siglo XVIII el gremio en Chile se encontraba en franco decaimiento. El abate Molina señalaba en su *“Compendio de la Historia Natural de Chile”* que

*“Las bellas artes se encuentran en Chile en un estado miserable. Las mecánicas también están ahora muy lejos de la perfección. Se debe exceptuar sin embargo, las de carpinteros, herreros y plateros, las cuales han hecho algún progreso merced de las buenas luces que comunicaron algunos artesanos alemanes.”*⁵⁵

Estos últimos correspondían a la orden jesuita, que realizó una importante labor artística en nuestro país, desarrollando su actividad en todos los ámbitos del arte, tanto así como en la escultura, pintura, arquitectura y en las artes ornamentales, debido a que la Orden Jesuita trajo consigo artesanos y artistas para sus principales centros educacionales como lo fueron Calera de Tango y la Ollería.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la realidad cultural nacional se encontraba influenciada por las ideas neoclásicas venidas de Europa y se adentraron en el círculo intelectual de las elites. Así, la educación del oficio artístico sufrió una renovación con la creación de la Academia de San Luis, por don Manuel de Salas en 1797, que dio inicio a la primera cátedra de dibujo en la historia de Chile bajo la dirección del artista romano Martín de Petri.

Durante este período, el arte se mantenía bajo la égida del pintor limeño José Gil de Castro. La obra pictórica de Gil de Castro se presenta como la transición entre el arte colonial y el arte republicano en Chile, manteniendo la planimetría y la frontalidad colonial en la representación de las figuras, pero incorpora algunos elementos Neoclásicos, tales como la nitidez y precisión de las líneas y de los volúmenes. Este artista desarrolla principalmente los retratos de los personajes más relevantes de la independencia americana y de sus familiares. Sus retratos buscan la

⁵⁵ Pereira Salas. *Op.Cit.*, Cap. XV, Pág. 288

similitud entre el personaje y la pintura, poniendo énfasis en lograr un retrato físico y psicológico del *representado*. Además Gil de Castro cuenta dentro de su producción artística con obras de temas religiosos, de gran calidad estética pero que no logran el grado de expresividad notado en sus retratos.⁵⁶



“Retrato de Don Judas Tadeo Reyes y Borda” José Gil de Castro, 1815. Oleo sobre tela 224 x 141 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile..

Durante el siglo XVIII se realizan una serie de expediciones científicas a América, producto de la curiosidad que existía en Europa por los territorios americanos, a los que no podían acceder por encontrarse bajo el dominio español. Tras la independencia de los países americanos, los científicos europeos tuvieron la posibilidad de penetrar en los territorios de América. En Europa se estaba desarrollando el Romanticismo como movimiento artístico, el que postulaba la exaltación de la naturaleza, por sobre la pequeñez del hombre. Este estilo exagera los colores presentes en la naturaleza, los que aparecen creando una atmósfera psicológica con un ambiente propio. El paisaje americano se asemeja con lo que buscaban estos artistas románticos, los que vienen con la misión de documentar y registrar los paisajes, la flora, la fauna y las costumbres de las nuevas naciones americanas y sus habitantes. Estos artistas viajeros -como se les denomina- fueron de gran importancia para el desarrollo de las nacientes repúblicas por que aportaron con nuevas ideas, usos y formas de vida. Gracias a la llegada de estos artistas se incorpora a la plástica nacional otros temas aparte de los religiosos, tales como el retrato, el paisaje y las escenas costumbristas.

Dentro de este grupo de artistas viajeros los de mayor importancia para el desarrollo de la plástica nacional son Carlos Wood, Mauricio Rugendas, Raymond Monvoisin y Ernesto Charton. Los que con sus aportes particulares contribuyeron a la creación de un arte propio para el territorio chileno e influyeron a los jóvenes artistas que se estaban formando en Chile, como por ejemplo Francisco Mandiola que fue alumno de Monvoisin.

⁵⁶ Cruz de Amenábar. *Op. Cit.* Pág 111

Durante los inicios de la República el Instituto Nacional conservó el liderazgo de la enseñanza artística. Uno de sus más prominentes educadores fue José Zegers Montenegro, quien además proyectó sus clases a los sectores populares. Las ideas democráticas imperantes y los nuevos intelectuales, que se agruparon en el Movimiento de 1842, reorganizaron la enseñanza del dibujo en temarios más prácticos que se aplicaron por primera vez en la Escuela Normal de Preceptores en 1842, por el argentino Domingo Faustino Sarmiento.

La enseñanza popular, estuvo a cargo del Instituto Nacional José Zegers que dio vida a artistas como Fermín Vivaceta, Esteban Silva, Lorenzo Ayala, entre otros. Así, la enseñanza artística nacional abría caminos para una nueva plástica, más basada en el influjo de estilos europeos y sustentada por ideales reformistas.

Recién en 1849 se pudo solventar la idea de la creación de una Academia de Bellas Artes que le fuera propuesta a Raimundo Monvoisin y a E. Charton años antes, que le fue entregada finalmente al artista romano Alejandro Cicarelli. Hasta la creación de la Academia de Bellas Artes la enseñanza artística se basaba principalmente en cursos particulares impartidos por los artistas europeos que venían a Chile o en los centros educacionales anteriormente mencionados, por lo que un reducido grupo con intereses artísticos viajaba a Europa para adquirir nuevos conocimientos y traen nuevas ideas estéticas. Por este motivo la cantidad de artistas nacionales hasta la creación de la Academia es reducido.



“Ninfas” Raimundo Monvoisin, 1861. Oleo sobre tela 150 x 103 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile .

2.1. Los artistas quiteños en Chile

El decaimiento de las artes ecuatorianas, no impidió que el mercado del arte quiteño siguiera extendiéndose. La fama que habían adquirido y el bajo costo que habían alcanzado las obras quiteñas permitió que el mercado se incrementara y que, además, los artistas emigraran hacia nuevos lugares, impulsados por la nueva

demanda del género del retrato durante las primeras décadas del siglo XIX. Fueron las ciudades de Lima, Bogotá y Santiago las que recibieron el mayor flujo de artistas durante este periodo. La viajera inglesa María Graham en su *"Diario de mi residencia en Chile"* (1822) señala que

*"La verdad es que los pintores, en diversas partes de la América del Sur, son casi todos quiteños"*⁵⁷

Es así como encontramos en las mismas fechas a José Carrillo, alumno de Antonio Salas, que se dedicó a realizar litografías costumbristas e ilustraciones de crónicas, como las de W.B. Stevenson. Otros grupos de artistas se movían constantemente entre Chile y Ecuador, trasladando obras religiosas tanto en pintura como en escultura. Casos como éstos, se encuentran ejemplificadas en las familias Sevilla y Palacios.

José Sevilla se encuentra en Valparaíso alrededor de 1839. Se asoció a su hijo Rafael, abriendo un taller donde se ofrecían retratos al óleo. En 1840 se mudan a Santiago y, un año después, José Sevilla se asocia al pintor y retratista quiteño Antonio Avila, para la producción de toda clase de obras de santos y personas. De Avila sólo se conservan dos retratos al óleo de don José Antonio Bustamante Sáenz de Peña (1850) y el de Nicolás Cáceres (1856), ambos propiedad del Museo Histórico Nacional.

Dos años más tarde, Rafael vuelve a Valparaíso y probablemente se traslada a Concepción donde fue profesor de dibujo del Colegio Provisorio de Concepción que dependía de la Intendencia de la Provincia.⁵⁸ Pero en 1845 se encuentra nuevamente en Valparaíso, para establecerse definitivamente en Santiago en 1849.

De los Palacios, se conoce el nombre de Manuel y Pedro. El primer anuncio publicado en prensa donde se menciona a un Palacios, aparece en noviembre de 1830 en el diario "La Opinión" de Santiago donde se lee:

⁵⁷ Kennedy, *Op.Cit.*, Pág. 104

⁵⁸ Rodríguez, Hernán: "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX", En: Boletín de la Academia Chilena de Historia, Nº 100

BOYER, PINTOR FRANCES Y PALACIOS, PINTOR QUITAÑO TIENEN EL HONOR DE PARTICIPAR AL PUBLICO QUE ACABAN DE FORMAR UN ESTABLECIMIENTO PARA TODA CLASE DE PINTURAS, DIBUJOS Y DORADOS, COMO RETRATOS, CUADROS DE HISTORIA, PINTURA PARA EDIFICIOS, ATRIBUTOS DE TODA CLASE, CHAROLES DE COCHE Y TAMBIEN PARA EMPAPELAR PIEZAS. LOS SEÑORES QUE QUIERAN HONRARLOS CON SU CONFIANZA PUEDEN ESTAR SEGUROS QUE NO PERDONARAN MEDIO ALGUNO PARA MERECERLA.⁵⁹

El establecimiento de ambos artistas se encontraba en Monjitas, en la casa de don Francisco Valdivieso y Vargas. No se sabe con exactitud si se refiere a Manuel Palacios u a otro miembro perteneciente a la familia. Sin embargo, es probable que fuera Manuel y no Antonio Palacios -como señala Pereira Salas⁶⁰- ya que es el único registrado como pintor y retratista, tanto en los Archivos de la Orden Dominicana en Santiago, como en los avisos de prensa.

Es así como en 1847 Manuel se encuentra realizando un encargo para los padres dominicos, referido a los retratos de los representantes más insignes de la orden en la Provincia de San Lorenzo Mártir (correspondiente a Santiago). Y en 1848, publica un nuevo aviso que pone en conocimiento al público de su regreso de Quito.

ACABA DE LLEGAR CON UN SELECTO GRUPO DE EFIJIES QUITAÑAS; SE COMPONEN DE CUADROS ILUMINADOS I SANTOS ESCULPIDOS, TRABAJADOS CON EL MAYOR GUSTO I PROPIEDAD. LAS PERSONAS QUE NECESITAN ALGUNO DE ESTOS OBJETOS PUEDEN OCURRIR A LA CALLE DE LA NEVERIA EN UNA DE LAS TIENDAS DE LA CASA DEL SEÑOR VALDIVIESO (sic.).⁶¹

Alrededor de 1839 o 1840, Pedro Boyer se encuentra en Valparaíso como pintor decorador y no hay referencias de Manuel hasta la citada fecha de 1847. Es probable que durante los años comprendidos entre 1837 y 1841, Palacios haya regresado al Ecuador para participar en la elaboración de la colección encargada con Antonio Palacios, por el Convento de la Recoleta del Belén (actual Recoleta Dominica).

⁵⁹ "La Opinión", Santiago. 12 de noviembre de 1830, Pág. 4

⁶⁰ Pereira Salas, Eugenio: *"Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano"*. pág. 36

⁶¹ "El Progreso", Santiago, Año 6º, viernes 8 de diciembre de 1848.

También, es probable que dicho Manuel Palacios sea el hijo de Antonio que se menciona en la portadilla de un libro, que se otorgó a Antonio Palacios para la realización de la serie "*El Santoral Dominicano*", donde se lee

*"Es mi dueño Antonio Palacios y su hijo Manuel"*⁶².

En 1849 se le vuelve a encontrar en un anuncio de prensa, esta vez asociado al también quiteño Manuel Idalgo (o Hidalgo), donde prometen desempeñar

CON EL MAYOR ESMERO I PERFECCION POSIBLES LAS OBRAS QUE SE DIGNAN MANDARLES A HACER. ASEGURAN TAMBIEN HAN RECIBIDO UN NUEVO SURTIDO JENERAL DE SANTOS DE MADERA I CUADROS DE TODA CLASES, MUI BARATOS I TRABAJADOS CON EL MAYOR GUSTO (sic).⁶³

Su labor artística se habría prolongado, al menos, hasta 1855, en ciudades como Santiago, Concepción y Valparaíso. Fue alumno de la Academia, cuyo director era Alejandro Cicarelli, pero no se tienen mayores datos de su participación en ella.

En tanto, de Pedro Palacios sólo se tienen referencias de un taller que habría mantenido junto con el escultor quiteño Ignacio Jácome en la Alameda, frente al Convento de Santa Clara. En 1844, dicho taller pasaría a manos del escultor Telésforo Allende, mientras él y su socio partían de contrata al sur.⁶⁴

Ignacio Jácome fue también alumno de la Academia y participó activamente en las Exposiciones realizadas en 1850, 1851, 1852 y 1853, donde fue premiado por sus obras.

Un segundo grupo importante de artistas quiteños comenzó a llegar a partir de 1850 tras la experiencia recibida por el Liceo de Pintura, dirigido por E. Charton. Por otra parte, la apertura de la Academia de Bellas Artes ofrecía a los jóvenes artistas educar su intuición artística que se había visto abandonada en Quito.

⁶² Mebold, Luis: "*La última serie de pintura colonial*", Pág. 133.

⁶³ "El Progreso", Santiago, Año 7º, N° 2,027. Lunes 21 de mayo de 1849.

⁶⁴ Rodríguez, *Op. Cit.* Pág. 380

Nuevamente, es Charton quien mejor relata esos sucesos, antes de su partida del Ecuador en 1850, esta vez en un folletín publicado en “El Ferrocarril” diez años más tarde, titulado **Una academia improvisada en Quito (fragmento inédito de sus viajes)**:

“(...) les recomendé también que, si les era posible, viajaran a fin de hacer sus pinturas en los países mismos en que éstas se vendían; porque no solo podrian sacar alli un beneficio mas ventajoso sino que ademas era seguro que encontrarian en su pasaje algunos artistas que viniendo de Europa hubieran tenido una buena escuela i pudieran por lo tanto, darles ideas nuevas i hacerlos progresar en su arte (sic.)”⁶⁵

A su regreso a América en 1855, Charton fue recibido en Valparaíso por “*algunos de sus antiguos alumnos de Quito*” que habían logrado afianzarse en el mercado del arte chileno. Uno de ellos, Luis Cadena, se había casado en Concepción. Cadena fue también discípulo de Antonio Salas en Ecuador, por quien conoce a Charton. Por intermedio de Manuel Palacios –el que lo instó a venir a Chile- fue alumno de Monvoisin y, posteriormente, realizó un viaje a la ciudad de Roma. A su regreso, en 1861, dirige una Academia de dibujo y pintura en Ecuador. Más tarde, en 1872 el Presidente de la República del Ecuador, García Moreno, instaló la Escuela de Bellas Artes y le encomendó su dirección. Entre los profesores de pintura de la nueva Academia, se encontraba también Rafael Salas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en Chile comienza a gestarse un movimiento crítico acerca de la pintura quiteña liderada por una nueva generación de intelectuales. Así, Miguel Luis Amunátegui escribe en 1849, a raíz de la inauguración de la Academia de Bellas Artes que

“(...) Por desgracia, habia en el mundo poca intelijencia del arte i un pais en el cual pintaban hasta las mujeres i los niños. Tal ha sido i es, la facilidad i la disposición injénita de los naturales de Quito para la pintura, que borronean un cuadro casi sin aprender a manejar el pincel (sic)”⁶⁶

⁶⁵ “El Ferrocarril”, Santiago, Año V, Nº 1.536. Sábado 8 de diciembre de 1860

⁶⁶ Amunátegui, Miguel Luis: “*Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile*”. En: Revista de Santiago, Pág. 44

Amunátegui extiende su crítica hacia la poca habilidad de los quiteños para combinar la luz y la sombra, logrando imágenes sin perspectiva. Resalta la falta de estudios en el dibujo de los artistas, produciendo “*monstruos*” y no figuras humanas. Además añade que

*“Han invadido la América con sus innumerables producciones i estendiendo el mal gusto, limitando el pedido de obras estimables que antes se hacia a Europa. Su imperio aun no ha caducado: nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños(...)”*⁶⁷

Pedro Lira culpa a los quiteños del retraso experimentado en el arte nacional, ya que sus obras influyeron cotidianamente en la vista estética de los chilenos

*“La vista cotidiana de ellos debia acabar por hacernos perder todo sentimiento e ideas artísticas, acostumbrados el ojo a mirar toda clase de defectos i ninguna belleza”*⁶⁸

Estas nuevas perspectivas acerca del arte comienzan a gestarse a raíz de la llegada de pintores viajeros europeos, algunos de los cuales permanecieron largo tiempo en Chile, como Raimundo Moinvoisin que llega en 1843 y Juan Mauricio Rugendas que permaneció en nuestro país desde 1834. Otros pintores y retratistas menores abrieron sus talleres en Santiago y Valparaíso como Antonio Claveau (francés), Camilo Domeniconi (italiano), Enrique Gavies (belga), Robert Krause (ruso), y Amadeo Gras (francés), que realizó una importante labor en el género retratista y a partir de 1846 se dedicó a un nuevo método de retrato, el daguerrotipo.

La falta de maestros hasta aproximadamente el año 1843, determinó el atraso artístico de Chile que requería de una organización y de un apoyo gubernamental que comenzó a afianzarse con la llegada de Monvoisin. A partir de la formación de la Academia, comienzan a aparecer algunas galerías en manos de aficionados, aunque no siempre estas galerías significaron la meritoria apreciación de las obras de arte, más valoradas por su antigüedad que por sus valores estéticos.

⁶⁷ *Ibid.* Pág. 45

⁶⁸ Lira, Pedro: “*Las Bellas Artes en Chile*”, Pág. 277

Fuera de ello, los jóvenes intelectuales comienzan a viajar a Europa, principalmente a Francia, a perfeccionar su educación. La nueva perspectiva intelectual y cultural que traen estos jóvenes a su regreso a Chile permite también, esta renovación de espíritus en el ámbito de la cultura y de la política nacional.

Es importante destacar que entre Cicarelli y Charton se suscitó una fuerte polémica que se relacionaba con la educación artística en Chile, ya que la enseñanza del arte se había resentido por la excesiva importancia dada a la copia o imitación de modelos clásicos ⁶⁹. En este sentido, Charton reconocía los valores otorgados a la pintura quiteña, mientras que Cicarelli abogaba por una pintura más italianizante y clásica, por lo que los artistas quiteños que entraron a la Academia no pudieron revitalizar su arte, sino que degeneraron en un academicismo sin características diferenciadoras.

3. *La función del arte religioso: los dominicos de la Recoleta del Belén*

La importancia que tuvo en los claustros las colecciones de pintura religiosa, como lectura visual del discurso religioso, queda reflejada en los “Apuntes” del padre Alvarez, prior del Convento de la Recoleta del Belén en Santiago desde 1837, donde cita que

“(...) la magnificencia y decoro rlas (de las) Iglesias hablan interiormente al corazón humano r(de) un modo mudo, po. (pero) mui elocuente. La imaginación se enagena y ocupa gustasamte. r (gustosamente de) pensamientos nobles y religiosos y el espíritu parece percive una idea más clara y sublime rla (de la) Divinidad (sic.)”. ⁷⁰

⁶⁹ La polémica suscitada entre el francés Ernest Charton y el italiano Cicarelli, queda ampliamente documentada en “El Ferrocarril”, “El Progreso” y “El Mercurio” (ediciones de Valparaíso y Santiago), 1859. Acerca de la polémica, véase también, Carroza, Jorge: “*El pintor Ernest Charton en Chile*” Seminario de Artes Plástica. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. 1997

⁷⁰ A. G.O. P. Santiago. *Apuntes del padre Francisco Alvarez*, Pág. 141

Entonces, por medio de la magnificencia de los ornamentos –derivado de los postulados de la Contrarreforma y expresados en el Barroco- se busca acercar al individuo a la fe católica mediante el uso de imponentes imágenes. El mismo padre Alvarez continúa su discurso añadiendo que

“(...) Aún el impio le averguenza y humilla su soberbia, y el idólatra acompaña al católico inclinando su, y doblando las rodillas ante un Dios q.(que) no conoce. Tal es el imperio mágico q.(que) ejerce sobre el hombre la magestad rla (de la) religión figurada r (de) un modo conveniente. (sic).”⁷¹

Las ideas del padre Alvarez representan la visión general de los religiosos dominicos. Gran importancia para la Orden en Chile adquirirá el libro del dominico español Manuel Amado *“Compendio histórico de la vida de los santos canonizados y beatificados del Sagrado Orden de Predicadores”* (1829), que señala en su prólogo que

“Las Colecciones Eclesiásticas, las Bibliotecas de Religión, los Rancios y otras muchas obras tan sólidas como piadosas, se han opuesto á las producciones de los que la Filosofía de nuevo cuño nos quiere hacer ver como otros tantos héroes y como modelos acabados de filantropía”.⁷²

La filosofía a la que se refiere el autor del prólogo, deriva de la Filosofía de las Luces de la Revolución Francesa. Así, Voltaire y Rousseau anteponen la razón por sobre los valores religiosos. Esta filosofía determinó todo un conjunto de pensamientos culturales y manifestaciones artísticas que nada tenía que ver con las virtudes espirituales. El mismo padre Amado continúa señalando que

“Un diluvio de pinturas obscenas inunda las sociedades. Las plazas, las calles, las habitaciones están atestadas de cuadros, en los que solo se ven ó trofeos ó incentivos a la lujuria”⁷³

⁷¹ *Ibid.* Pág. 142

⁷² Amado, Manuel. *“Compendio histórico de la vida de santos....”*. Pág. VI

⁷³ *Ibid.* Pág. VII

De allí la importancia para las órdenes religiosas de difundir nuevamente, como se había hecho durante los siglos XVII y XVIII, las imágenes sagradas que actuaran como símbolos de virtud, santidad y rectitud. Las pinturas se disponían según el calendario litúrgico para que los jóvenes sacerdotes, a medida que recorrían los pasillos de los claustros, se instruyeran en las lecciones que otorgaban los santos personajes, y en el caso de los más avanzados en edad, recordaran las bondades de la fe. Las imágenes resultaban, entonces, más eficaces que el discurso escrito pues no requería de mayores complejidades, como saber leer.

Este instrumento visual utilizado por la Iglesia, se debe además a que la sociedad civil era atraída por aquellos templos más bellamente adornados. El padre Alvarez en particular, buscaba el desarrollo intelectual de los miembros de su comunidad religiosa y atraer fieles a la Recoleta del Belén por su esplendor. Ello se refleja en otro comentario que realiza en sus Apuntes, donde afirma que

“Los templos más sumptuosos, más adornados y más aseados, son los más concurridos r(de) los fieles ¿Y po. q.(por qué) siendo el Dios rl (del) templo uno mismo en todos? Po.q. (porque) estos templos inspiran más devoción(sic)”⁷⁴

Estas consideraciones tendían a lograr la perfección de la obra de la Iglesia. Lo anterior se veía reforzado por una economía floreciente del país durante el siglo XIX, que permitió el incremento de los adornos en los conventos y las construcciones de nuevos edificios eclesiásticos. Pero este auge económico, recién en la segunda mitad del siglo XIX permitirá que las clases medias se afianzarán en la sociedad nacional, por lo tanto, quienes mantenían la égida de la cultura seguía siendo la elite⁷⁵. Y más aún, quienes se mantenían aferrados a la tradición colonial era un segmento de esa elite, la tradicional en términos de costumbres.



⁷⁴ A.G.O.P., Santiago, “Apuntes...” *Op.Cit.* Pág. 142

⁷⁵ Villalobos, Sergio: “Chile y su Historia”, págs. 210-223

Capítulo tercero

La serie

El Santoral Dominicano

Entre la información que entrega una obra de arte, cualquiera sea ésta, se encuentran los valores sociales, culturales y simbólicos que la conforman. Por ello, un análisis que comprenda los estudios iconográficos e iconológicos de la serie, resulta fundamental a la hora de definir los gustos y tendencias de una época y de la sociedad que la sustenta.

Se comenzará por definir el momento de gestación de la colección completa y quienes asumieron el encargo, para posteriormente dar paso al análisis de la serie *“El Santoral Dominicano”*. La colección se compone, además de los lienzos referidos a la *“Vida de Santo Domingo”*, de 24 obras en total, más otros tantos que hacen mención a los temas de las *“Postrimerías y las Verdades Eternas”*.

1. Gestación y encargo de la colección.

El encargo realizado a Ecuador, de las más de 100 obras para los claustros del antiguo convento de los dominicos en La Chimba, actual comuna de Recoleta, tiene como principal antecedente la reunión efectuada el 29 de abril de 1837 entre el M.R. P.P y Vicario General de la Orden, Matías Fuenzalida y los R.R.P.P. del Consejo.

En dicha reunión el padre Fuenzalida destacó que

“(…)sería conveniente encargar a Quito con D. Anto. (Antonio) Palacios algunos lienzos de pintura para adornar nuestros claustros, los cuales se reducían

*a la vida de N.P. y Sants. (Nuestro Patriarca y Santos) de la Ordn. (Orden) siendo por todos ochenta y tres (...)."*⁷⁶

Ya en mayo del mismo año, los libros contables de la Orden registran un pago a Antonio Palacios para comprar géneros para los lienzos que

*"(...) se le habían encargado en la vida de N.P (Nuestro Padre) y Stos. De la Ord (Orden) a Quito (sic)"*⁷⁷

Posteriormente, asume el cargo de Vicario General el Fr. Francisco Alvarez, natural de Mendoza, el 18 de agosto de 1837, quien además retoma las negociaciones del encargo. Sin embargo, sus aspiraciones le llevaron a la posibilidad de realizar el encargo a Europa a artistas italianos, pero los costos resultaban muy altos para el convento.⁷⁸ Por lo tanto, se debió buscar un camino más idóneo para el convento y es así, que durante el mismo año de 1837 ya se le otorgan gratificaciones a Antonio Palacios por concepto de compras de géneros para los lienzos y otros elementos.

Hombre culto, el padre Alvarez tuvo especial cuidado en la elección de la decoración artística del convento, así como de dotar la biblioteca con diversos volúmenes clásicos traídos desde Italia, Francia y España. Su primer priorato dotó de los más diversos cuadros que embellecían las paredes de los claustros a la vez que ofrecían una catequesis didáctica a los religiosos y

*"(...) al viajero y al curioso q.(que) los visitaban fueran objeto que despertaran su fe y estimularan a la piedad"*⁷⁹

A dos años de la gestión del encargo, los cuadros de la serie de la Vida de Santo Domingo se encontraban adornando los claustros del convento, según relatan los archivos de la Orden recalcando que

⁷⁶ A.G.O.P., Santiago de Chile. Libro I de Consejos de este Convento, 1773 – 1852. Pág. 155

⁷⁷ A.G.O.P., Santiago. Libro II De cargo i Data de este Convento 1830-1837. Firma Alvarez Prior.

⁷⁸ Iturgaiz: "Ciclo iconográfico de santo Domingo de Guzmán...", Pág. 74

⁷⁹ A.G.O.P., Santiago. "Apuntes...", Pág. 60

*“(…) antes de un año, los cuadros estaban concluidos el año 1839, el día 4 de agosto se colocaron los cuadros en un claustro que da a la sacristía; ocupando un claustro los cuadros los que acienden a 24, colocados estos en todo un claustro pensó mandar acer otros para ordenar los otros tres (sic.)”.*⁸⁰

Esta fecha se ve confirmada por el lienzo que representa a “*Nuestra Señora del Rosario, Madre, Patrona y Protectora del Orden de los Predicadores*” en cuya cartela se lee:

EL MUY REVERENDO PADRE F. FRANCISCO ALVARES, NATURAL DE MENDOZA, ACTUAL PRIOR DE ESTE COMETO (convento) DE OBSERVANTES (observantes) DEL ORDEN DE PREDICADORES, TITULADO RECTA (Recoleta) DEL BELEN:

FUE ELECTO Y CONFIRMADO POR SU SANTIDAD EL AÑO DE 1837, EN EL QUE MANDO A PINTAR ESTE LIENZO CON 100 MAS, EN QUITO CAPITAL DE ECUADOR CON ANTONIO PALACIOS, LOS QUE FUERON CONDUCTOS EN LOS AÑOS DE 1839 Y 41 C4N B1r31s 2f3j31s d2 2sc51ts31 PARA ADORNO DE DICHO C4mb2to (con varias efigies de esculturas para adorno de dicho convento).

En el mismo año de 1839, se señala en los registros de contabilidad de la Orden, los pagos otorgados a Antonio Palacios por los lienzos de Santo Domingo y por otras obras no concernientes a la colección y, además, materiales para la liturgia, como incienso y encaje. El nombre de Antonio Palacios se extiende hasta febrero de 1847, en donde se señala la última remesa de los cuadros. En adelante, se indica “*al quiteño*”, el cual sigue trabajando para la Orden en nuevos lienzos.



Cartela de la Obra “*Nuestra Señora del Rosario...*” cuyo texto se ha transcrito en el párrafo anterior. Iglesia de Santo Domingo, Santiago de Chile.

⁸⁰ A.G.O.P., Santiago. El autor de este texto, escrito con posterioridad al encargo, confunde las fechas de éste asumiendo que la colección fue solicitada por el padre Francisco Alvarez en 1838.

Es así como, en febrero de 1848, se apunta la paga de una plaza al quiteño don Manuel Palacios, por siete lienzos, un Santo Cristo grande, dos chicos y un Niño Dios.⁸¹

En los años correspondientes a 1846 y 1847, se encontraba otra colección de alrededor de 70 cuadros de los santos de la Orden, distribuidos en los otros tres claustros del convento. Los Archivos de la Orden mencionan que la serie incluía a San Vicente Ferrer, Santo Tomás de Aquino, San Antonio de Florencia, Alberto Magno, Pedro González Telmo, Martín de Porres y Juan Masías, Santa Catalina de Sena, Santa Rosa de Santa María, Santa Inés de Montepoliciano, Santa Catalina de Riccis, Clara de Gambacurta, Margarita de Hungría y Catalina de Raconixio entre otros.⁸² Cabe destacar que a excepción de los lienzos referentes a Martín de Porres y Juan Masías, Catalina de Riccis, Clara de Gambacurta, Inés de Montepoliciano y Catalina de Raconixio, ninguno de los otros se encuentran localizados en los claustros de la Orden en Santiago.

El único cuadro de esta serie que se encuentra firmado por su autor es el de "*Beato Gil de Boncellas*" en donde se lee claramente:

LO PINTO ASCENCIO CABRERA EN QUITO A 13 DE JULIO DE 1841.

El nombre de Ascencio Cabrera se repite en la obra de Nuestra Señora del Rosario, en el ángulo inferior derecho sobre una paleta de pintor. Ello hace suponer que el encargo se realizó al taller de los hermanos Cabrera, en el que habría trabajado Manuel Palacios. Sin embargo, en los archivos de la Orden no se hace mención alguna a los Cabrera, pero la magnitud del encargo hace inferir que el proceso debió quedar documentado por medio de epistolarios y algún otro manuscrito detallado entre el prior del convento y los artistas quiteños. Es posible que el enlace entre ellos se haya realizado por medio de los frailes franciscanos, que con anterioridad habían adquirido algunas obras correspondientes a la Escuela Quiteña.⁸³

⁸¹ A.G.O.P., Santiago. Libro IV De Cargo i Data de este Convento; 1844 – 1853. Firma Balderrama.

⁸² A.G.O.P. Santiago. Artículo 8º, Pág. 63.

⁸³ Iturgaiz. *Op. Cit.*, Pág. 75

Durante los mismos años, el padre Alvarez habría tratado con el “*mismo pintor venido de Quito*” –Manuel Palacios (¿)- para realizar otra serie de pinturas para representar a los “*barones*” (sic) más destacables de la Orden en la provincia de Chile. Sin embargo, sabemos que además en 1847, el mismo padre reunió al consejo conventual para presentar a Don José Rodríguez para

“(...) pintar al óleo las tapas que cubren los lienzos que hay en los cuatro claustros de dicha Recoleta (...)”⁸⁴

En estos lienzos, se representaría a los personajes destacados de la Orden, “*según la voluntad del prior*”. No se conoce con exactitud si ambos encargos corresponden a la misma serie de retratos, o son independientes el uno del otro.

2. Descripción de la serie.

La serie “*El Santoral Dominicano*”⁸⁵ está compuesta en la actualidad por 48 obras de gran formato (1,77 x 1,96 metros aproximadamente) pintadas al óleo, realizadas en Quito entre 1838 y 1841. Las 48 obras se encuentran repartidas en los claustros de los conventos de la Orden en Santiago. Esto es, la Recoleta Dominica, que alberga 37 pinturas; el convento de San Vicente Ferrer en Apoquindo, con 6 lienzos y por último, la Iglesia de Santo Domingo con 1, más el lienzo de la Virgen del Rosario. Además, la capilla del Palacio de La Moneda, cuenta con 4 obras de la serie.

Todas están montadas en marcos de madera, decorados en cada una de sus esquinas por un elemento fitomorfo en dorado sobre fondo negro. Los Archivos Generales de la Orden en Santiago, confirman que este montaje habría sido realizado en Chile, en el convento de la Recoleta del Belén o actual Recoleta Dominica.⁸⁶

⁸⁴ A.G.O.P., Santiago. Contrato firmado entre Fr. Francisco Alvarez y D. José Rodríguez.

⁸⁵ Las obras de la serie que se encuentran en mal estado de conservación, han sido retocadas para efectos de reproducción, por medio del programa computacional Adobe Photoshop 4.0.

⁸⁶ A.G.O.P., Santiago. “*Apuntes...*”. Pág. 64

La serie representa la vida y milagros de los siguientes santos y beatos de la Orden de Predicadores:

Beatas.

1. Bartolomea de Bagnesio
2. Benvenuta Boyani
3. Catalina Raconixio
4. Clara de Gambacurta
5. Columba de Reati
6. Imelda Lambertini
7. Juana de Orvieto
8. Juana, princesa de Portugal
9. Magdalena de Trino
10. Margarita de Castello
11. Margarita Viuda
12. Vilana de Bottis

Beatos.

1. Alvaro de Cordoba
2. Ambrosio de Sena
3. Andrés de Piscaria
4. Antonio de la Iglesia
5. Bartolomé de Breganza
6. Bernardo Scammacca
7. Ceslao Polono
8. Constancio Fabiano
9. Dalmacio Moner
10. Diego de Mevania
11. Diego de Venecia
12. Francisco de Posadas
13. Gil de Boncellas
14. Gonzalo de Amarante
15. Hienrique Susón
16. Jacobo de Ulma

17. Jacobo de Vorágine
18. Jordán de Botterg
19. Juan de Salerno
20. Juan Domingo
21. Juan Liccio
22. Juan Masías y Martín de Porres
23. Mateo Carreiro
24. Pedro Jeremías
25. Sebastián Maggio
26. Simón Ballachi (Beato Pedagogo)

Santas.

1. Juana de Aza
2. Catalina de Alejandría
3. Catalina de Riccis
4. Inés de Montepoliciano

Santos.

1. Jacinto
2. Juan de Colonia
3. Pedro de Tiferno
4. Pedro Mártir
5. Pío V
6. Raimundo de Peñafort

Da inicio a la serie, el gran lienzo (4,80 m x 1,70 m) que representa a **Nuestra Señora del Rosario, Madre, Patrona y Protectora de la Orden de los Predicadores**. En un marco atemporal, el lienzo presenta a los santos y santas más relevantes de la Orden, cubiertos por el manto de la Virgen del Rosario.

Por la misma razón, ésta aparece al centro de la obra, con Jesús Niño en sus brazos y rodeada de querubines, dividiendo el plano del cuadro en dos zonas principales, el Cielo y la Tierra. Su rostro ovalado y coronado se dirige hacia las figuras

de las santas, con un halo de rayos estrellados a modo de aureola. Con sus brazos extendidos, la Virgen cobija bajo su manto a los santos y santas de la Orden. Al lado izquierdo, se encuentran distribuidos los santos precedidos por el fundador de la Orden, Santo Domingo de Guzmán. Le sigue Santo Tomás de Aquino, Pedro Mártir, San Vicente Ferrer, San Pío V y otros no reconocibles por la ausencia de atributos tradicionales.



“Nuestra Señora del Rosario, Madre, Patrona y Protectora de la Orden de Predicadores”. Iglesia de Santo Domingo, Santiago de Chile.

En el mismo sector, observamos la presencia de tres personajes, de los cuales uno es laico, vestido este último a la usanza del siglo XIX. Sobre este grupo, se encuentra un ángel que sostiene un retrato del Presidente de Chile:

EL EXMO. S. D. JOAQUÍN PRIETO

La inclusión del retrato del Presidente, se debe probablemente a la conocida religiosidad de Prieto, y a que durante su gobierno, a través del ministro Portales, se devolvieron los bienes secularizados a la Iglesia en 1824.

En el Museo Histórico Nacional existe un retrato casi idéntico del Presidente, salvo por el formato de la obra, que se realizó en el año de 1838. En el inventario del Museo, se señala que la pintura provendría de Concepción y que es posible que hubiera pertenecido a una importante oficina pública de la época de Prieto (Ministerio o Intendencia).



Detalle de la obra “Nuestra Señora del Rosario...” en el que se observa el retrato del entonces Presidente de la República Don José Joaquín Prieto. Bajo el posiblemente el Padre Alvarez y el antiguo Convento.



Retrato del Presidente José Joaquín Prieto. Anónimo 1838. Oleo sobre tela, 71 x 60,5 cm. Museo Histórico Nacional.

Entre tanto, las santas se distribuyen en el costado derecho de la obra. Así, observamos a Santa Catalina de Siena, Beata Catalina de Raconixio, Santa Rosa de Lima, Santa Inés de Montepoliciano, Beata Margarita de Castello, Santa Catalina Mártir o de Alejandría, entre otras. Inmediatamente contigua a ésta, se encuentra un ángel que sostiene la cartela, y cuyo relato se ha transcrito anteriormente.

Complementa la escena, la imagen de un ángel con una cinta sobre la que se lee:

REINA DEL ROSARIO RUEGA POR LOS PECADORES

A los pies de la Virgen, se encuentra un perro, que sostiene una antorcha en el hocico. Este es uno de los principales atributos de Santo Domingo. Al fondo, se observa un paisaje con un montecillo y un edificio religioso. Dicho edificio podría corresponder al antiguo convento de la Recoleta, mientras que el monte que se observa al fondo debiera referirse al Cerro Blanco en cuya ladera se localiza el convento.

La obra cuenta con una rica paleta cromática en tonos azules y blanquecinos, con uso de plateados en la zona alta. El rojo bermellón se utiliza en la túnica de la Virgen, matizado por toques azules en el manto, mientras que las tonalidades de verdes se localizan en el paisaje que se encuentra al fondo de la obra. El cielo, en tanto, se presenta surcado de tonos anacarados.



*"Beato Andrés de Piscaria".
Detalle. Iglesia de San Vicente
Ferrer*

En términos generales, gran parte de las obras presentan una composición en dos planos. La imagen del santo aparecerá siempre en un primer plano, ocupando la mayor parte del lienzo, en tanto que una escena de su vida o relacionada con ella, se presenta dividida de la escena principal por un elemento decorativo, ya sea arquitectónico o cortinajes y relegada a un segundo plano. Las ciudades representadas no corresponden a rincones urbanísticos americanos, sino se remiten a edificios clásicos europeos, como rotondas, temples, balaustradas de columnas, altas torres y ciudades, especialmente en los relatos visuales de

Beato Andrés de Piscaria, Beato Juan Liccio y Beato Gil de Boncellas.

Sobresale dentro del conjunto iconográfico, la utilización de imágenes que representan a criaturas antropomorfas, generalmente con cuernos y alas, o criaturas monstruosas como representación de demonios que acosan la santidad del personaje. Sus antagonistas, los ángeles, se utilizan en la mayoría de los casos, sólo como elementos sustentadores de las Cartelas ³⁷. La solución para el tratamiento anatómico de las figuras de los ángeles se resuelve por medio del desnudo infantil, cubiertos en sus partes púdicas por una tela en la mayoría de los casos y en otros por la cartela. Se presentan como figuras no exentas de gracia y en diversas posturas con algún tipo de movimiento. En la obra que



*"Beata Benvenuta Boyani"
Detalle. Sacristía Iglesia
Recoleta Dominica*

corresponde a la representación de **Beata Benvenuta Boyani** los ángeles poseen un rol de mayor importancia que en el resto de las obras, ya que se encuentran desarrollando una escena aparte. Bajo una mesa, parecen jugar ajenos a la presencia de Jesús ante la santa, conformando un grupo atractivo en la composición.

Las cartelas sirven de base para la transcripción de las leyendas correspondientes a cada santo. Este recurso decorativo es representativo de la serie, a

³⁷ La cartela es una decoración en bajorrelieve característica de la Arquitectura, y que se utilizó también en la Heráldica y de allí, se traspasó a la pintura. Consiste en presentar formas asimétricas, de líneas angulosas, con decoración generalmente vegetal. El centro, habitualmente circular, está destinado al relato de leyendas escritas o a un emblema.

excepción de las obras de **Martín de Porres y Juan Masías** y la de **Gil de Boncellas** y no se repite en el caso de la **Vida de Santo Domingo de Guzmán**, donde el texto se limita al pie de la obra. Existen algunos casos en la serie, donde el texto se presenta por medio de papiros, libros u hojas independientes. En el mismo contexto, la utilización de consonantes en combinación con números en el caso del texto de **Nuestra Señora...** y en algunas firmas como en el **Santa Juana de Aza**, se debe a una contraseña o distintivo del taller que produjo las obras, utilizando la equivalencia entre cada vocal y un número: el **1** reemplazando a la **a**, el **2** a la **e** y así sucesivamente. Entonces, en el texto de la madre del santo patriarca donde se lee:

S2 P3NT4 2N Q53T4 V23T2 3 CNR4 D2 S2PT32MBR2 D2L 1Ñ4 D2 1841

Se deduce que su lectura debiera ser:

SE PINTO EN QUITO VEINTE I CUATRO DE SEPTIEMBRE DEL AÑO DE 1841

Este sería el único caso en la serie donde la firma se presentara de este modo, no así en la otra serie que conforma la colección, de las **Postrimerías y las Verdades Eternas** donde el esquema se repite en al menos dos obras. En el resto de las firmas que se encuentran en toda la colección, la frase aparece en letra manuscrita rematada por el nombre de Ascencio Cabrera. Salvo una firma de la autoría de una de las cartelas (Magdalena de Trino), en la que aparece escrito:

LO BORDO AT. P. AÑO DE 1841

Dicha firma podría aludir a Antonio Palacios como colaborador del taller de los Cabrera, ya que las letras del texto de la cartela simulan un bordado y, por lo tanto, no se refiere a las imágenes de la obra.

2.1. La composición.

En cuanto a la composición de los cuadros de la serie, existen ciertas diferencias que permiten clasificar las obras en tres estilos. Para ello, se han escogido tres obras representativas del conjunto, como son **Beato Jacobo de Ulma**, **Santa Inés de Montepoliciano** y **Beato Gil de Boncellas**.

1. La obra que representa a **Jacobo de Ulma**, se relaciona con la de un santo pedagogo que se atribuye a **San Simón Ballachi**. Ambas obras presentan al personaje central en el lado derecho de la escena, dando gran importancia al juego de la luz sobre los rostros y los ropajes. En estos últimos, se nota una preocupación por parte del o los autores, en los pliegues de los hábitos de los religiosos, en el manto que cubre al enfermo en el caso de Jacobo de Ulma y, en el mismo, los cortinajes que rodean parte de la escena. En el mismo sentido, hay una suerte de claroscuro en los fondos, recurso característico del Barroco.



"Beato Jacobo de Ulma" Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

Coinciden en la composición del fondo, añadiendo en ambos casos una estantería en la que se ubican frascos y botellas en uno y libros, en el otro. La perspectiva simulada en las líneas del piso y en ciertos elementos, como en la cama y la mesa, debido al desconocimiento de leyes compositivas academicistas, resultan bastante arcaicas y generan cierta desproporción. Sin embargo, estos errores de la composición no intervienen de manera negativa en la lectura estética de las obras.

En el caso de Jacobo de Ulma se añade, además, en el ángulo inferior izquierdo, una interesante representación de un bodegón constituido por elementos diversos, como por ejemplo, una escoba, dos teteras, un jarro y un corno. Inmediatamente se da paso a una puerta abierta, que invita a la mirada del espectador a salir de la escena para adentrarnos a un paisaje donde se encuentra la figura de un fraile dominico leyendo y un casco a sus pies.



"Beato Simón Ballachi" Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

Llama la atención en la escena correspondiente a **Simón Ballachi**, la ausencia del texto de la cartela, ya que la presencia del ángel y una pizarra indica que éstos actuarían como soporte del texto. Un acercamiento visual a la obra comprobó que éste fue borrado con posterioridad, como en el caso de **Ceslao Polono**, donde el texto fue borrado y reescrito.

2. El segundo grupo de obras, está constituido por aquél representado por **Gil de Boncellas** y relacionado con San Pedro Mártir, Ambrosio de Sena, Juana princesa de Portugal, Sebastián Maggio, Imelda Lambertini, Juan Domingo, Andrés de Piscaria y Martín de Porres y Juan Masías.

En este caso, las obras presentan un mayor dinamismo en la composición y en la postura de los personajes. Las figuras alargadas, propias del Manierismo, se distribuyen en un plano más abierto que el anterior. La luz deja de jugar un papel preponderante, para otorgarle sólo una participación secundaria en la iluminación pareja de toda la escena, salvo en algunos matices que ayudan a dar mayor dramatismo. Así, las figuras se presentan sobre un fondo generalmente oscuro, que resalta la claridad de los personajes.



“Beato Gil de Boncellas” Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

En general, hay una ausencia de elementos en el fondo, es decir, la acción se representa en un único plano, a excepción de los casos de Piscaria y Boncellas, donde en un segundo plano observamos una ciudad y algunos personajes. Asimismo, el personaje central –el santo o beato representado- es parte de la escena y no se presenta destacado de manera singular en ella, siendo difícil determinar la identificación del personaje, salvo por su presencia en la cartela. Por la misma razón, la libertad de expresión del autor, se libera de los cánones tradicionales en las representaciones religiosas de la época. Por ello, más que exponer al santo y sus atributos, este grupo relata el pasaje central de la vida del representado. Es decir, **presenta** y no **representa**⁸⁸.

3. El último conjunto de obras, y el más importante por su cantidad, es aquel constituido por **Santa Inés de Montepoliciano** y que se relaciona con

⁸⁸ Cabe hacer notar una clara diferencia en los términos Representar y Presentar. El primero está dirigido a substituir la imagen real de la figura del protagonista del cuadro, absorbiendo sus características y atributos principales que le hacen perfectamente reconocible. El que el sujeto sea presentado, alude a una manifestación, una exhibición del mismo, sin hacer referencia –necesariamente- a sus cualidades principales. Se recurre, entonces, a hechos o episodios de su vida a modo de un relato donde se confunden a los protagonistas.

Vilana de Bottis, Mateo Carreiro, Juana de Orvieto, Clara de Gambacurta, Hienrique Susón, Catalina de Raconixio, Benvenuta Boyani, Catalina de Ricci, Magdalena de Trino, Gonzalo de Amarante, San Pío V, Jordán de Botterg, Margarita de Castello, San Jacinto, Juan de Colonia, Antonio de la Iglesia, Diego de Venecia, Diego de Mevania, Francisco Posadas, Raimundo de Peñafort, Margarita de Saboya, Constancio Fabiano, Alvaro de Córdoba, Bernardo Sacammacca, Juan de Salerno, Pedro Jeremías, Bartolomea Bagnesio, Juan Liccio, Pedro de Tiferno y Jacobo de Vorágine.



"Beata Inés de Montepoliciano". Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

Todas ellas presentan características similares en su composición, en especial en el relato sincrónico de los hechos. En este caso, la figura del santo siempre aparecerá a un costado de la obra, acompañado de sus atributos principales. El fondo, en tanto, se presentará separado por medio de un elemento arquitectónico decorativo –un balcón, una columna, la entrada de un templete, etc.- en cuyo interior se desarrollará una escena de la vida del santo, relatada en la cartela.

La calidad estética de estas figuras, resaltan por sobre el resto de las obras de la serie. Los rostros dulces, sonrojados y pequeños de los santos, los cuerpos finos y alargados, la lejanía del paisaje, las formas forzadas –referidos al Manierismo– dan al conjunto una unidad estética que es su principal característica. Las escenas que constituyen el fondo, se desarrollan independientemente de la escena principal, y bien podrían conformar obras autónomas. De este conjunto, sobresalen **Beata Margarita Viuda, Santa Inés de Montepoliciano y Beato Mateo Carreiro**. Este último, se destaca por el tratamiento de la escena del fondo. En ella aparece el santo con el hábito y la capucha rodeado de diferentes clases de seres en forma de insectos o pájaros, más cercanas a las imágenes góticas que difundió Hieronimus Bosch (El Bosco), que llegaron a América por medio de grabados. Esta imagen recuerda además a las representaciones iconográficas de los grabados de las Tentaciones de San Antonio.



"Beato Mateo Carreiro" Detalle. Sacristía Iglesia Recoleta Dominica.

2. 2. *El estilo.*

El estilo que utilizó el taller donde se produjeron las obras, se reviste de ciertas características manieristas. En especial, aquel Manierismo trentino o que se desarrolló tras el Concilio de Trento, que es precisamente el Manierismo que llegó a Quito. Es así como en la serie, se encuentran elementos distintivos del movimiento manierista. Estos elementos son:

- La mezcla de la realidad y de la fantasía ejemplificado en la presencia de demonios y seres fantásticos que se mezclan indistintamente con seres humanos. Ya se han señalado los casos de **Mateo Carreiro**, **Juana de Orvieto** y **Gil de Boncellas**. Este Manierismo fantástico, que indudablemente toma elementos góticos de Hieronimus Bosch, cobra además, un matiz realista que reviste de símbolos. Con ello, hay una fuerte combinación de naturalismo e irrealismo en el conjunto.



*"Beato Alvaro de Cordoba" Iglesia San
Vicente Ferrer*

Este recurso del Manierismo facilita la incorporación en el Barroco de elementos iconográficos propios de los artistas criollos.

- La postura de los personajes parecen forzadas y teatrales, inclusive en algunas ocasiones, no parecen ser posibles, ya que además se presentan unidas a una desproporción corporal preciosista y estudiada. Esto último se ejemplifica en **Clara de Gambacurta** y **Alvaro de Córdoba**, cuyas siluetas se esbozan en líneas sinuosas y alargadas, que contrastan con el resto de las figuras. En este sentido, este instrumento manierista sólo es utilizado en los protagonistas, mientras que en el resto de las figuras la proporción es a la inversa. Esto es, son figuras achatadas y arcaicas.

- El conjunto se ciñe además a irregularidades espaciales, con recursos que alejan el fondo del plano principal.

- Hay una descomposición espacial, que es reorganizada en distintos planos –que retorna a los autores a una concepción medieval- como en **Andrés de Piscaria** o **Juan Liccio**. Esto significa que las diferencias otorgadas por la perspectiva natural son resueltas por planos que se superponen.

- Los ángeles presentes en las obras son diseñados con alas angulosas y dispuestas arbitrariamente, como en **Inés de Montepoliciano**.

- Se utilizan juegos inesperados de iluminación, para resaltar los matices otorgados por la luz y la sombra, recurso que también es manejado por el Barroco. Esto puede verse en **Bernardo Scammacca**, **Sebastián Maggio** y en **Dalmacio Moner**.



*"Beato Sebastián Maggio" Sacristía
Iglesia Recoleta Dominica.*

- Existe un grupo de obras que no define a los protagonistas de la escena, destacando elementos accesorios, como los instrumentos de martirio, demonios o arquitectura.

- Todo ello, se refuerza con tonalidades vibrantes, que otorgan contrastes cromáticos en las obras, con luces y sombras definidas y exageradas en algunas oportunidades.

Sin embargo, también hay elementos en la serie propios del Barroco:

- En el caso de los santos anacoretas o penitentes, se recurre al uso del tenebrismo. Esto es, la utilización acentuada de la luz y la sombra situando al personaje sobre un fondo oscuro, con una iluminación

dirigida y contrastada. Este recurso permite que la figura principal resalte por sobre el resto de los personajes y objetos. De esta manera, el santo aparece en un rincón de la escena, dentro de una gruta o una habitación en penumbras, como el caso de **Beato Dalmacio Moner, Beato Mateo Carreiro, Pedro de Tiferno, Bartolomea Bagnesio y Francisco Posadas.**

- El uso recurrente de las cartelas, elemento esencialmente decorativo.
- Existe una exaltación de todos los temas relacionados con la fe, incluso aquellos aspectos negativos de la fealdad, la muerte y la violencia que se insertan en el conjunto sin diferenciación.
- Si bien el modelo iconográfico y simbólico de la serie proviene de una base tridentina, los elementos que conforman las alegorías y atributos de los santos, son fruto del Barroco emotivo iniciado por los hermanos Carracci.
- Hay una dirección decorativa y suntuosa en los cortinajes que rodean las escenas.

Un caso singular se presenta en la obra de **Santa Catalina Virgen y Mártir** (Catalina de Alejandría). En este caso, la composición difiere del resto de las obras, siendo más cercana al Neoclásico por el mejor uso de la perspectiva, por los modelos de cánones romanos y la alusión a la racionalidad en los elementos iconográficos, como el globo terráqueo y el mapa celestial.



*"Santa Catalina Virgen y Martir" Capilla
Palacio de La Moneda*

Es posible que esta obra haya sido añadida al conjunto con posterioridad, desarrollándose en ésta las influencias de las nacientes Academias de Bellas Artes.

En cuanto a los colores de la serie en general, lamentablemente, el estado actual de las obras no permite su total apreciación. En general, las obras se encuentran en un estado de conservación regular, ya que la mayoría posee suciedad superficial y presentan alabeos. Unas cuantas presentan rasgaduras de consideración, mientras que dos cuentan con graves faltantes. Sin embargo, las cuatro obras que se encuentran en la capilla del Palacio de La Moneda fueron restauradas y, por lo tanto, actúan como referentes principales a la hora de definir el cromatismo de la serie. Por



"Beato Juan Domingo". Capilla Palacio de La Moneda.

la misma razón, se ha escogido una de ellas – **Beato Juan Domingo**– como obra tipo para hablar del color del conjunto. Es común el uso de los rojos bermellones, el azul, el verde y blanco, en combinación con el claroscuro en algunas ocasiones. Se puede afirmar que la luz tiene color, ya que la luminosidad se presenta no con relación al uso del blanco, sino a tonalidades vibrantes del color base. Hay una combinación de los colores complementarios en la composición cromática del conjunto pictórico.

Se trata de un conjunto bastante uniforme tanto en su iconografía, materialidad, como en su tratamiento estilístico, aún cuando presente algunas diferencias. Diferencias propias del trabajo de un taller de producción artística, donde la obra ha sido matizada por más de una mano.

3. Fuentes Iconográficas.

Las escenas representadas en la serie no provienen de la imaginación de los autores sino, por el contrario, sus fuentes deben buscarse en los grabados existentes en el libro *"Compendio histórico de la vida de los santos canonizados y beatificados del Sagrado Orden de Predicadores"*, escrito por el padre dominico Manuel Amado en Madrid (1829) y regalado a los dominicos de Santiago por el Clérigo Víctor Eyzaguirre Portales. Una segunda edición de este libro habría sido realizada en 1912, ampliada con información de la Revista del Rosario.

La utilización de grabados como fuentes iconográficas, resulta muy común durante el período colonial y se extiende hasta principios del siglo XIX, especialmente en lo que respecta a las representaciones religiosas. Así, por ejemplo, la serie dedicada a Santa Catalina de Siena en el monasterio de la santa en Córdoba – Argentina, se basa en otra serie de pintura localizada en el Cuzco y, ambas a su vez, reproducen detalles de un grupo de grabados realizados por uno de los Galle en 1603, que fueron reunidos en una colección de 12 estampas bajo el título de *“Vitae S. Catharinae Senensis Virginis”*. Estos grabados pudieron ser, asimismo, reproducciones de otros realizados por Jacopo Stradano en Italia. La serie del Cuzco realizada por Espinoza, tiene sus antecedentes en los 33 grabados dedicados a la vida de la santa de Jan Gerritz Swellinck.⁸⁹

La importancia de los grabados -especialmente flamencos, italianos y alemanes, siendo los más importantes los de la Escuela de Amberes- resulta fundamental en el desarrollo de la iconografía cristiana hispanoamericana, ya que supeditaron la producción artística relacionada con esa iconografía. De este modo se crearon verdaderas enciclopedias visuales de los dogmas de la fe cristiana, planteando ordenadamente los sucesos de la Cristología, la Mariología y Hagiografía católica que sustentaban las ordenanzas del Concilio de Trento. El historiador Burke señala que estos grabados

“(...) son sólo un estímulo a la inventiva, una ayuda en la composición, un repertorio de poses para las figuras y un medio de asegurar la veracidad iconográfica”⁹⁰

Entonces por medio de la existencia de estos patrones iconográficos, los dominicos aseguraban que las obras de la serie siguieran en su amplia mayoría, un modelo común. Lo anterior se ve reforzado en las distintas anotaciones que se encuentran en la portadilla del *“Compendio...”*, en donde se señala que

“Los Reverendos de la Dominica lo regalaron a don Antonio Palacios a que le sirva de modelo para los lienzos que va a trabajarlos en Quito y

⁸⁹ Andrea Jáuregui y José Emilio Burucúa, *Op.Cit.*, Pág. 8

⁹⁰ Burke, Marcus: *“Pintura y Escultura en Nueva España”*, Pág. 62

*traerlos a este Combento (sic) de Observancia de Santiago de Chile. Año de 1839. Fr. Fco. Alvarez Prior Electo*⁹¹

Otro dato importante que arrojan estos apuntes en la portadilla, es la pertenencia del libro por quien sería su dueño Antonio Palacios y su hijo Manuel.

El libro en cuestión se compone de las ilustraciones, acompañadas de un texto que relata la vida del santo representado, ordenado según su fecha de conmemoración. Los grabados fueron realizados con la técnica del aguafuerte (en planchas de cobre que oscilan entre los 11 a 14cm. por 9,5 a 11,5cm.), por los autores J. Palomino, C. Vargas y M. Navarro, más el dibujante J. Calvo. Luis Mebold plantea que es posible que Palomino sea descendiente de Juan Palomino (1692-1777), quien contribuyó al progreso de este arte en España.⁹²

Los grabados en general se presentan enmarcados en óvalos, en donde el personaje ocupa la mayor área posible dentro de él, sin referencias a su entorno como sí aparecen en las obras de la serie. En cambio, se encuentra una gran similitud en las expresiones de los rostros, las poses y los atributos que presentan los personajes. En cuanto a las complejidades técnicas que resultaban de la ampliación del formato pequeño del grabado al gran formato de la tela, es probable que éstas fueran resueltas por medio del cuadriculado o del uso de la cámara oscura que se remonta a tiempos de Leonardo da Vinci. La magnitud de la obra, requirió de diversas manos que se especializaran en las diferentes labores del taller, desde las preparaciones de las telas, los pigmentos y los marcos.

El primer grabado que da inicio al libro, corresponde a **Nuestra Señora del Rosario** de E. Boix. Este sigue los mismos patrones iconográficos que representan a la Virgen y los santos de determinada orden, cubiertos por su manto. En algunas ocasiones, la Virgen es reemplazada por el Patrono de la Orden o su fundador, como en el caso del grabado que representa a San Agustín y la Posteridad Espiritual, de Schelte de Bolswert (1624). De esta manera, en



“Nuestra Señora del Rosario” Grabado del libro “Compendio histórico ...”

⁹¹ Mebold, *Op. Cit.* Pág. 133

⁹² *Ibid.* Pág. 134

el grabado de Boix se observa la Virgen amparando a la orden dominica y a las congregaciones que siguen su regla, representados por algunos religiosos y religiosas dispuestas a la izquierda y derecha respectivamente.

En el caso específico de los santos, se encuentran numerosos ejemplos que ratifican su utilización como fuente no sólo iconográfica, sino también literaria pues muchos de los relatos de las cartelas de las obras, coinciden con el relato del libro.

1. El primer grupo lo constituyen 25 de las obras de la serie. Es decir, en todas ellas tanto el relato como la imagen coinciden con el grabado y el texto del libro. Tal es el caso de **Beata Vilana de Bottis**, donde observamos la total concordancia entre la imagen y el texto, con relación al libro. En el cuadro la representación se ajusta al texto escrito en la cartela, haciéndolo visualmente explícito, donde se lee:

NATURAL DE FLORENCIA. DESDE MUY NIÑA DESEABA SERVIR A DIOS EN UN MONASTERIO, PERO SUS PADRES SE LO IMPIDIERON Y LA CASARON SIN GUSTO DE ELLA. AQUÍ EMPEZO EL ESPIRITU A ENTIBIARSE, SIGUIO LA DISIPACION A LA TIBIEZA, EL ABANDONO A SUS SANTOS EJERCICIOS, EL AMOR AL LUJO Y A LA VANIDAD ASISTIENDO A LOS CONVITES, BAILES.



"Beata Vilana de Bottis". El Grabado que le corresponde en el libro del padre Amado, junto a la pintura de la serie. Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

En el segundo plano del cuadro, tras un balcón que separa ambas representaciones, se observa la figura de la beata arrodillada sosteniendo un cráneo, lo que supone la vida anacoreta que llevaba antes de su matrimonio. A su espalda, se acerca un hombre elegantemente vestido, con cuernos y alas de murciélago, y que representaría el nuevo rumbo que tomaría su vida después de casarse. El relato continúa:

I UN DIA QUE CON MAS ESMERO SE ENGALANABA, ACERCANDOSE A UN ESPEJO PARA PONER EN REGLA LOS ADORNOS DE SU ROSTRO HERMOSO, VIO UN HORRIBLE DEMONIO. ASUSTADA POR POCO NO CAE DESMAYADA, MAS CREYENDO FUESE UNA ILUSION VOLVIO A VERSE EN TRES ESPEJOS DISTINTOS DONDE CONOCIO QUE SU ALMA SE HALLABA EN ESA FIGURA. AL MOMENTO SE POSTRO EN TIERRA Y PIDIO A DIOS MISERICORDIA, PROFESO LA 3ª ORDEN DE NPSD Y SU CULTO LO APROBO LEON XII.

Esta parte del relato es más explícita que la primera, ya que evidentemente se observa a la beata rechazando la imagen de un demonio vestido de mujer, que se refleja en el espejo del tocador. Sobre él, se encuentran joyas y aderezos femeninos. Sin embargo, la imagen de Vilana de Bottis aparece ya vestida con el hábito dominico, contrario al relato donde se expresa que luego de este incidente, se habría convertido en terciaria dominica.

Es también esta parte la que coincide con la imagen del grabado de C. Vargas, donde la beata aparece sólo de medio cuerpo, con un crucifijo en las manos. La escena secundaria habría sido un aporte del o los autores de la serie.

La cartela extrae del relato original sólo algunos párrafos sintetizados, ya que posee un espacio restringido para la narración de la escena. Por ello, el texto original se extiende más en el relato con una redacción más cuidadosa en el estilo, como se aprecia en el siguiente fragmento:

“(...)Ataviábase un dia con más esmero que nunca y acercándose á un espejo para ver como decían los adornos en su rostro hermoso vio á un demonio adornado con sus mismas galas que fue menester todo su valor para que no cayese en tierra desmayada. Creyó por de pronto que fuese

*una ilusion; mas habiendo repetido por tres veces, y en tres espejos distintos, la prueba, se convenció de que su alma se hallaba tan fea y abominable, como la figura que en los cristales se veía*⁹³.

2. Existe un segundo grupo de obras en donde esta coincidencia se da sólo en el texto pero no en la imagen. Ese es el caso de **Beato Dalmacio Moner**, donde se lee tanto en la cartela como en el libro la siguiente narración:

(...) CAVO EN UNA PEÑA VIVA ADENTRO DE LA CLAUSURA DEL CONVENTO UNA CUEVA HORRIBLE DONDE ESTUVO ESCONDIDO 4 AÑOS MORTIFICANDOSE DE TAL MODO Y CON TANTO VIGOR QUE SOLO LOS ANGELES PODRAN DETALLARLO PUES FUERON TESTIGOS DE LA VIDA ADMIRABLE QUE AQUÍ LLEVO.



"Beato Dalmacio Moner". Detalle de la obra de la serie, junto al grabado de Palomino. Sacristía Iglesia Recoleta Dominica.

Las diferencias entre el grabado y la imagen del cuadro son evidentes. En el primero aparece el beato de medio cuerpo, acompañado de un ángel que le ofrece una copa. En tanto, en el cuadro Dalmacio se encuentra en la cueva que él mismo cavó acompañado de ciertos símbolos que acreditan su penitencia, tales como el cráneo, las disciplinas y una serpiente. Es notable en estos casos la creatividad del artista en la composición de la escena, ya que se aleja del modelo original para crear una imagen que se ciñe al relato.

⁹³ Amado, Manuel. Op. Cit., Pág. 20

3. Un tercer grupo, lo conforman aquellas obras que coinciden en la imagen pero no en el texto, en especial en el caso de **Beato Gonzalo de Amarante** donde la cartela se limita a un resumen de los datos más importantes del beato, como es:

DEL REINO DE PORTUGAL. EN VIDA HIZO GRANDES MILAGROS CONVIRTIO MUCHOS QUE DESPRECIABAN LA CENSURA DE LA YOLES. FABRICO UN PUENTE EN EL PELIGROSO RIO TAMAGA. MURIO A LOS AÑOS 1259.



"Beato Gonzalo de Amarante" Detalle de la obra de la serie, junto al grabado de Palomino. El texto de la cartela no coincide con el relato del padre Amado. Sacristía Iglesia Recoleta Dominica.

Como en el resto de los casos, el grabado muestra al personaje de medio cuerpo con sus atributos principales, el pescado y el bordón de peregrino. El cuadro añade además un segundo plano, con la imagen de Gonzalo predicando entre un grupo de personajes que se distribuyen a sus pies, con el río y el puente al fondo según lo menciona la cartela.

4. Un cuarto y último grupo lo constituyen unos pocos cuadros que corresponden a santos no mencionados en la primera edición del libro, ya que serían canonizaciones posteriores. Sí figuran en la segunda edición, que no cuenta con grabados y que, en algunos casos, tampoco coinciden en el texto. Hasta ahora no se ha podido determinar la fuente literaria de tales imágenes, cuyo relato resalta por su armonía.

Un ejemplo de este grupo, lo constituye **Beata Clara de Gambacurta**, en cuya cartela se lee:

NACIO EN PISA EL AÑO 1362. DESPOSADA CONTRA SU VOLUNTAD QUEDO VIUDA A LOS 15 AÑOS, Y TOMO EL HABITO EN UN MONASTERIO FRANCISCANO DE DONDE FUE EXTRAIDA CON VIOLENCIA Y PUESTA EN UNA PRISION PARA HACERLA DESISTIR DE SUS PROPOSITOS, PUESTA EN LIBERTAD, Y PREVIO CONSENTIMIENTO PATERNO SE HIZO RELIGIOSA DOMINICA. (...) FUE MUI ESCLARECIDA EN TODAS LAS VIRTUDES, Y ESPECIALMENTE EN LA CARIDAD, LA CUAL LLEVO AL HEROICO ESTREMO DE RECIBIR EN SU MONASTERIO CON JENEROSIDAD A LA VIUDA Y DOS HIJAS DEL ASESINO DE SUS DOS HERMANOS Y DE SU MISMO PADRE MUERTO EN UNA CONJURACION SIENDO GOBERNADOR DE PISA (sic).



"Beata Clara de Gambacurta"
Detalle. Capilla Palacio de La Moneda

Relato que parece narrar la imagen del cuadro, donde se observa a Clara recibiendo a la viuda y a las dos hijas del asesino. Sobresale en estas obras, la calidad estética de las figuras por su fineza y disposición.

4. La simbología.

Una serie pictórica de características religiosas posee una simbología que le es propia. Esta simbología actúa como una clave oculta de la imaginería católica y, por lo tanto, se presenta como una herramienta para desentrañar el significado de la obra visual. Es así como en la serie *"El Santoral Dominicano"*, cada uno de los personajes representados está imbuido de elementos simbólicos que le otorgan una característica especial, haciéndolo único y reconocible en conjunto con sus atributos.

Sin embargo, lo que parece ser una categoría simple de imágenes, se dificulta cuando consideramos que estas Imágenes Simbólicas - como las denominó Giarda - constituyen en sí mismas, un complejo sistema de signos. Así en el caso de los santos, es necesario reconocer previamente aquellos signos que facilitan su identificación. Dentro de ello, se consideran los Atributos que están compuestos por

los instrumentos que acompañan al santo y que de acuerdo a Roig pueden clasificarse en:

1. Instrumentos de martirio o de tormento; como por ejemplo, la rueda de martirio de santa Catalina de Alejandría, la soga en Juan de Colonia o la espada en San Pedro Mártir.
2. Con relación a los milagros o hechos importantes del personaje; como la estatuilla de la Virgen en San Jacinto, el espejo de Vilana de Bottis o la balanza de frutas en San Antonino.
3. Relacionados con la profesión o condición social; como el báculo en los obispos, la tiara papal en San Pío V o la corona de Margarita de Saboya.
4. Relacionados con el patronato del santo; por el cual son invocados. Como las ratas y ratones de San Martín de Porres o los libros de Santo Tomás de Aquino.
5. Atributos meramente simbólicos; como las alas de San Vicente Ferrer, el Agnus Dei de Inés de Montepoliciano, la estrella en Santo Domingo, la azucena o el lirio en varios santos.
6. Relacionados sólo con el nombre del santo; como el cordero de Santa Inés o las rosas en Santa Rosa de Lima.⁹⁴

Después del Concilio de Trento, las canonizaciones fueron suspendidas por alrededor de sesenta y cinco años. A partir de entonces, los atributos de los nuevos santos se buscaron en las bulas de canonización o en las láminas y grabados que se difundieron para asegurar el culto y devoción al nuevo santo. Estos grabados definieron, en algunos casos, los elementos iconográficos de las imágenes religiosas.

Pero fuera de los atributos, también se utilizaron otros elementos identificatorios como el hábito o indumentaria del santo, los rasgos faciales o el tipo físico del personaje. En el caso de los dominicos, el hábito está compuesto por una túnica que llega a los tobillos, ceñida por una correa agustina, escapulario y esclavina

⁹⁴ Ferrando Roig, Juan: *"Iconografía de santos"*, Págs. 25 y 26

con una amplia capilla de color blanco. En algunas ocasiones, agregan una capa negra con esclavina y capucha del mismo color que se superpone a la blanca.⁹⁵

La iconografía de los santos puede ceñirse en términos generales a **Imágenes Tipo** o temas de encuadre, que corresponden a figuraciones iconográficas que representan una determinada mentalidad, forma de ser y estilo de vida religiosa, que refleja la cultura de una época histórica.⁹⁶ Las imágenes tipo dominicas utilizadas en la serie en estudio poseen la finalidad de exaltar las virtudes, en la búsqueda de la perfección cristiana a la que debían llegar tanto los fieles como los propios religiosos de la Orden en una actitud moralizante. Para ello, se escogió la representación histórico-visual de la vida del Patriarca y Fundador de la Orden y, en un segundo término, la de aquellos santos más destacados por su misticismo y ascetismo religioso.

La lógica lleva a comenzar el análisis por aquella obra que da inicio a la serie, es decir, **Nuestra Señora del Rosario**. La representación iconográfica de María con el manto extendido, protegiendo a santos y santas aparece ya en época medieval, en los siglos XIV y XV, y se conoció con el nombre de *Virgen de la Misericordia*. Posteriormente, evolucionó hasta convertirse en una representación unificada bajo nombre de *Sacra Conversazione*, en la que los santos aparecían agrupados en un solo cuadro de pie o arrodillados en torno a María.

Así, a fines de la Edad Media esta figura se cristalizó en el nuevo tema de *María reina de los Predicadores*. El origen del tema de María como protectora de la Orden, se remite al relato en donde Santo Domingo en una de sus visiones vio a Jesucristo con su Santísima Madre y una inmensa muchedumbre de Santos Religiosos, pero ninguno de ellos pertenecía a su Orden. La ausencia de los religiosos dominicos se debería a que éstos estaban al cuidado de María, por lo que Domingo solicitó verlos

“En ese momento extiende María su manto, el cual era de tanta grandeza que parecía llenaba aquella patria celestial y debajo del manto estaban apiñados de una parte los religiosos y de otra las religiosas de su Orden, que no se podían contar”.⁹⁷

⁹⁵ Schenone, *Op. Cit.*, Pág. 77

⁹⁶ Iturgaiz, *Op.Cit.*, pág. 87

⁹⁷ Victori, Dominica: “*Afectos recíprocos entre la Madre de Dios y la Orden Dominica*”, Pág. 47

De este modo, la protección de María sobre la Orden de Predicadores se extendió, llevando a que los dominicos adquirieran el nombre de “Orden de la Virgen”, otorgado por ella misma y verificado en numerosos relatos.

La presencia del rosario es fundamental a la hora de definir la importancia que éste tuvo en la Orden. El rosario, como el escapulario del hábito dominico, habría sido entregado –según la tradición dominica- por María para sanar las herejías, promover las virtudes de la fe y alcanzar la misericordia de Dios. Su devoción se relaciona con las Rosas de Jericó, cuyas semejanzas místicas con el Santísimo Rosario se definen a continuación:

1. Las rosas nacen de su raíz y son sostenidas por ella, mientras que la raíz del Ave María o Salutación Angélica (derivado del saludo del Arcángel Gabriel a la Virgen María en el episodio de la Anunciación) nace de la Santísima Trinidad, dictada por Dios Padre, escrita por Dios Hijo y confirmada por Dios Espíritu Santo.
2. La rosa contiene dentro de sí granos de color oro, símbolos de la caridad. El Ave María, en tanto, contiene en sí la semilla de la verdadera caridad cristiana.
3. El modo de rezar el Santísimo Rosario está enlazado como una corona de rosas que se ofrece a la Virgen para adornar con ella, su virginal cabeza.
4. La rosa esparce su suavísimo olor de la misma manera que el Rosario extiende y hace sentir el olor de su virtud celestial.
5. La rosa es medicinal, lo mismo que el Rosario que sana los males del cuerpo y del espíritu.⁹⁸

De esta manera, el Mariano Rosal –como también se le denomina- fue difundido por la Orden y se constituye de 50 o 150 perlas en representación de los Avemarías, repartidas en 5 o 15 grupos separados por una perla más grande o cuenta que representa un Padre Nuestro. A cada uno de estos grupos le corresponde un

⁹⁸ *Ibid.* Cap. VI, Págs. 64 - 65

Misterio o evento de la vida de María o Jesús. La mayoría de los rosarios de mano poseen además 1 + 3 + 1 cuentas iniciales y una cruz, como se observa en las obras.

Así, todos los santos representados portan su rosario como principal atributo que le identifica con la Orden de Predicadores y su relación con la Virgen del Rosario. Los santos dominicos se incluyeron en el sistema didáctico que utilizaron las órdenes religiosas para la evangelización, por medio de las series pictóricas que adornaron las paredes de los conventos americanos. Dentro de la hagiografía dominica resaltaron las devociones a los santos que se destacaron por su vida contemplativa y penitencial, como por su sabiduría. Los más recurrentes por su importancia son Santo Tomás de Aquino, San Antonino de Florencia, San Vicente Ferrer, Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima y, por supuesto, Santo Domingo de Guzmán.

Cada uno de ellos se distingue por sus atributos especiales, como en **Santo Tomás de Aquino** la pluma de la que irradian rayos; el libro como transmisor de la palabra escrita y la maqueta de la iglesia que le identifica como Doctor de la Iglesia Universal. Pero su atributo más característico lo constituye el sol de oro sobre el pecho que irradia la luz de la verdad y que es acompañado de una cadena de oro o Catena Aurea en representación del premio obtenido por el ejercicio de las virtudes.

Antonino de Florencia se distingue por vestir el hábito dominico junto con una mitra y báculo, que le identifica como obispo de la Iglesia. Su atributo particular es una balanza llena de frutas en un brazo, mientras que en el otro sostiene un papel con la leyenda “Deo gratia” (Dios gracia), que se basa en el relato en que el santo habría recibido de un campesino un canasto de frutas al cual le pagó con la frase “Que Dios te lo pague”. Ante ello, el campesino enfurecido le habría increpado, pero el santo pesó en una balanza el canasto y un papel con la inscripción “Deo gratia”, pesando más esta última que las frutas.

Para **San Vicente Ferrer**, se utilizaron como atributos la corneta del Juicio Final, que era su principal tema de prédica y por el cual también se le otorgaron las alas de Angel del Apocalipsis. También se caracteriza por la mitra y capelo que están a sus pies y que representan las dignidades eclesiásticas que rechazó.

Dentro de las santas, se distingue **Catalina de Siena** que se representa generalmente con el hábito dominico de las monjas de clausura y no del

hábito de las terciarias, que se diferencia por el uso del velo blanco ya que no pronunciaban votos solemnes. Este error iconográfico se repite en la mayoría de los casos de las santas y beatas pertenecientes a la Tercera Orden de Santo Domingo, representándolas con el velo de color negro y no el blanco que les corresponden.

Los atributos de Catalina de Siena son las llagas en manos y pies; el lirio por su virginidad; el corazón inflamado que alude al trueque del suyo con el del Señor; el crucifijo, por su estigmatización, la corona de espinas que eligió y el libro que recuerda sus escritos de inspiración divina, pues era iletrada.

En América, la santa más venerada fue **Santa Rosa de Lima** que se caracteriza por portar en su cabeza una corona de rosas que vino a reemplazar la inicial corona de espinas que escondía la santa bajo su velo, además lleva un ramo de rosas en un brazo, sobre el que descansa Jesús Niño.

La iconografía de **Santo Domingo de Guzmán** se definió en el siglo XVI, en donde se estandarizó la representación del santo como hombre en edad viril, con barba y cerquillo. Sus atributos personales son el perro con manchas del color del hábito dominicano, que porta una antorcha en el hocico, recordando el sueño que tuvo su madre –Juana de Aza- donde se presagió el destino de Domingo como defensor de la Iglesia y portador de la luz celestial. Al mismo tiempo, la imagen del perro alude a todos los religiosos dominicos encargados de ahuyentar a los ladrones, es decir a los “*demonios que rondan alrededor de las almas*”.⁹⁹ Fuera de ello, lleva una estrella en la frente, un libro sobre el que se apoya una maqueta de Iglesia como símbolo de Santo Patriarca, como también una banderola o escudo de la Orden, que en algunas regiones fue reemplazado por una vara alta con el emblema dominico: la cruz flordelisada blanca y negra.

El lirio o azucena representa la pureza, la inocencia y la virginidad, significado dado por su color blanco. Es, más que ninguna otra, la flor de la Virgen y de las santas vírgenes y designa a Jesucristo en el libro del Cantar de los Cantares. Por ello, la mayoría de los santos de la serie son representados con un lirio.

⁹⁹ Schenone, *Op. Cit*, Pág. 263

La estrella en la frente recordaría el episodio en que Domingo cayó de los brazos de su madrina y se golpeó en la pila bautismal. También recuerda la luz que santa Cecilia veía en la santa frente de Domingo.

Curiosamente ninguno de estos santos aparece en la serie, aunque su existencia estaría registrada en los libros que relatan el encargo de la colección. Hasta ahora no se sabe si alcanzaron a ser realizadas o se dispersaron por otros claustros de la Orden en Chile. Existe sin embargo, un pequeño cuadro que representa un busto de Santo Domingo que coincide con su representación en el libro de grabados en el que se basó el resto de la serie. Existen dos posibilidades para su origen, o se le encargó al mismo pintor o el cuadro mayor fue cortado, aunque es más probable la primera opción. Otra imagen de Santo Domingo de similares características estilísticas con relación a la serie se encuentra en el Convento de San Vicente Ferrer, pero que no se ciñe a la imagen del grabado.

4.1. Los santos de la serie.

Las obras de la serie más ricas en atributos y simbología corresponden a la representación de los siguientes santos:



*"Beata Margarita de Saboya"
Detalle. Sacristía Iglesia
Recoleta Dominica*

Beata Margarita Viuda o de Saboya. Se le representa con tres lanzas que aluden a las calamidades de las calumnias, las enfermedades y la persecución que le fueron ofrecidas por Jesucristo para que escogiera una de ellas, en tanto que la santa las eligió todas. Así, Margarita se presenta como un canon a seguir y coincide con la difusión de aquellos personajes que se distinguieron por su sufrimiento a causa de la fe y su esfuerzo por lograr la perfección. El pintor la representa con una corona de Condesa, caracterizada por las perlas que rematan las ocho puntas. Sin embargo, Margarita no ostentó dicho título, sino el de Duquesa por la casa paterna y el de Marquesa por matrimonio.

Margarita nació de la estirpe de los duques de Saboya. Hija de Amadeo de Saboya se casó con el marqués Teodoro de Montferrato, del cual enviudó. Tras cuidar a los hijos de éste, decidió tomar los votos de la Tercera Orden de Santo Domingo, fundando una comunidad de religiosas que profesaron como monjas.

La cabeza coronada, está rodeada de la aureola o nimbo que corresponde a un ornamento de forma circular que indica la santidad lograda por el personaje y, a la vez, la luz divina que le es otorgada.

En un costado, se observa un cráneo apoyado sobre un libro. La imagen de la calavera o cráneo fue difundida por los jesuitas como ayuda para el ejercicio espiritual en la contemplación de la muerte. Es así como en el siglo XVI aparecen las primeras imágenes de santos en oración con el cráneo en la mano. Si la mano se presenta apoyada en la calavera, es símbolo de la Piedad y es también atributo especial de los santos anacoretas. En ese contexto, el cráneo se repite en las imágenes de **Mateo Carreiro, Dalmacio Moner y Vilana de Bottis.**

También es atributo de la Melancolía, uno de los Cuatro Temperamentos y que los humanistas identificaban con las cualidades introspectivas e intelectuales que eran características de su “hombre contemplativo” ideal. De este modo, Margarita es identificada como un personaje meditativo e intelectual reafirmado por la presencia del libro. En el mismo sentido, se señala el caso de **Magdalena de Trino y Diego de Mevania** en la que la calavera se encuentra acompañada de un libro y apoyada sobre las disciplinas. Ello le confiere un carácter reflexivo acerca de la muerte y el enaltecimiento espiritual logrado por medio del sufrimiento físico.



*“Beata Magdalena de Trino” Sacristía
Iglesia Recoleta Dominica*

Las disciplinas son características de los santos anacoretas y de vida austera, y se conformaba por cilicios y azotes. Aparecerán en la mayoría de los casos de la serie.

Beato Ambrosio de Sena. Fue discípulo de Alberto Magno y condiscípulo de Tomás de Aquino. Ambrosio de Sena se caracteriza por ser representado



"Beato Bernardo Scammacca" Iglesia San Vicente Ferrer.

con la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza. El símbolo de la paloma como imagen de la Tercera Persona de la Trinidad, proviene del relato del evangelio en el episodio del Bautismo de Cristo por Juan Bautista. Representa la inspiración si aparece posada junto al oído de un escritor o de un predicador, como es el caso. Por ello, también se añade a la representación del santo, un libro abierto y una pluma. También es símbolo del cristiano bautizado o del alma en estado de beatitud

celestial. Así aparece rodeando el cuerpo de **Bernardo Scammacca**.

Ambrosio tuvo especial participación en la unificación del cristianismo en Bohemia y en Siena, donde su voz fue el instrumento que permitió que los Príncipes cristianos se unieran para expulsar a los turcos que ocupaban los lugares santos de Palestina. En el suelo se observa una mitra, que como en el caso de San Vicente Ferrer alude a la renuncia a la dignidad episcopal que le fuera ofrecida.

Beata Inés de Montepoliciano. Su iconografía característica la muestra junto a un cordero. La imagen del cordero se asocia generalmente a la semejanza de su nombre Inés con el Agnus Dei (cordero de Dios, en latín). Asociación errónea, ya que el nombre de Inés (Agnes o Agnès en inglés y francés respectivamente) proviene del griego Agnes que significa casto. Fuera de ello, el cordero representa el símbolo del sacrificio de Jesucristo y es además el atributo de la inocencia y de la humildad. Ambas virtudes, son representadas por una mujer joven con el cordero; en el caso de la Humildad, se añade la mirada baja, que expresa su modestia.

Inés fue abadesa de una casa recién fundada en Proceno, cuando recién cumplía 14 años. Demostró gran madurez espiritual y santidad, que es relatada en la cartela y en el segundo plano de la obra, donde aparece Inés rodeada de ángeles. Las cruces blancas en su manto son en recuerdo del maná o lluvia de cruces blancas que caían sobre ella durante la oración. El mismo prodigio se renueva cuando fue visitada antes de su muerte por santa Catalina de Siena.

San Juan de Colonia. Mártir de las luchas religiosas entre la Iglesia y el Calvinismo en el siglo XVI. San Juan de Colonia, porta por ello la palma del martirio, símbolo de la vida eterna y la resurrección. Como señal de su martirio aparece una daga clavada en su cuello, y que habría sido el instrumento con el que se le dio muerte, y posteriormente junto con sus compañeros fue ahorcado, como lo demuestra la imagen.



"San Juan de Colonia" Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

La presencia del copón en su mano izquierda pareciera no tener un significado especial, quizás se ha utilizado como el símbolo de la copa de las bendiciones, que revela la presencia de Dios o simplemente, como señal de defensor y guardián de las hostias sagradas de la Eucaristía católica. La maqueta en tanto, sí tiene su significación específica y se relaciona con ser titular de un edificio religioso.

Beata Juana de Orvieto. La imagen de Juana de Orvieto se presenta rodeada de singulares figuras, como demonios que aparecen entre los cortinajes y un pavo real que se mezcla en la oscuridad. El pavo real se convirtió en el símbolo cristiano de la inmortalidad y la resurrección de Cristo, como también de las alegrías de la vida eterna. Si lleva una serpiente en el pico, es símbolo de la victoria de la luz sobre las tinieblas. Lamentablemente, el mal estado de conservación de las obras y la poca luminosidad no permiten comprobar si la imagen del ave porta la serpiente, lo que justificaría su ubicación entre los demonios. También puede ser símbolo de la soberbia y la vanidad.

Los demonios representan los malos espíritus, los ángeles caídos que son servidores de Satanás. Satán solía identificarse con el paganismo, por lo que es común ver a sus demonios aparecer en escenas que representan la conversión o la victoria sobre el pagano. Se parecen a Satanás y llevan alas, cuernos y rabo. Son figuras simbólicas de los miedos y esperanzas humanas y acompañan al hombre en todas las situaciones de su vida. Sin lugar a dudas, estas representaciones no constituyen atributos principales de los santos sino que en este caso, es adición alegórica del autor. No así en **Gil de Boncellas**, donde el demonio tiene parte importante en la historia del santo, como también en las historias de **Mateo Carreiro** y **Vilana de Bottis**.

El macho cabrío, animal impuro en el cristianismo, no es más que símbolo de maldición y se le representa como una combinación del fauno, del sátiro y del egipán y, por lo tanto, tiende a convertirse en la síntesis definitiva de la antdivinidad.

El vaso que porta la santa, desde el cual irradia una luz con una cruz al centro, se le ha adjudicado el significado de la luz simbólica, ya que al parecer no tiene una significación específica documentada. La luz simbólica representa lo bueno, lo inmaterial, lo trascendente y lo divino. Tal vez, alude a las cualidades de la santa y a la protección divina que se le otorgó, ya que poco después de nacer quedó huérfana del todo. Sin embargo, el cielo la acogió con una singular protección dándole como padre al Santo Angel de la Guarda, como se observa en el segundo plano de la obra.

Beata Catalina de Raconixio. Discípula de Santa Catalina de Siena, se le otorgaron casi los mismos atributos. Por ello, lleva también la corona de espinas que la santa homónima escogió de las manos de Cristo. El relato de su historia explica las semejanzas iconográficas entre ambas santas,



"Beata Catalina de Raconixio"
Sacristía Iglesia Recoleta Dominica

"Si a la de Sena quitó Jesucristo el corazón para darle el suyo propio, a ésta de Raconixio se lo purificó, se lo renovó y se lo hermoseó materialmente con esta bella y encantadora inscripción: 'Jesucristo es mi esperanza'".¹⁰⁰

De allí que Catalina porte el corazón flameante en una de sus manos, que refleja el gran ardor del amor y representa el estado primordial y, por tanto, el lugar de la actividad divina.

Otros símbolos que aparecen junto a la serie son:

El **espejo** (Vilana de Bottis). El espejo es atributo de la Prudencia y de la verdad desnuda, de la Vista, de los vicios de la Soberbia: refleja la imagen de Satán, la Vanidad y la Lujuria.

¹⁰⁰ Amado. *Op.Cit.* Pág. 99

El **globo** (Ceslao Polaco), en tanto, indica las acciones y las virtudes de los santos. Representa la fragilidad de los bienes, de los placeres y de los honores que el mundo promete. Dentro del mismo contexto, el **bodegón** (Jacobo de Ulma) suele contener una alegoría oculta sobre la fugacidad de las cosas del mundo y de la inestabilidad de la muerte. O, por ampliación, sobre la pasión y resurrección cristiana.

La **espada flameante** (Pío V) que es el símbolo del combate para la conquista del conocimiento y la liberación de los deseos, rompe la oscuridad de la ignorancia o el nudo de los enredos. La espada envainada representa la oscuridad.

La **tiara papal** (Pío V) compuesta de tres coronas superpuestas o *triregnum*, que simbolizan los tres poderes del Papa, pues como vicario de Cristo está imbuido del poder Real, Imperial y Sacerdotal.

El **báculo**, presente en varios santos, es símbolo de la fe que el obispo se encarga de interpretar. Su forma de gancho semicircular, o círculo abierto significa el poder celeste abierto sobre la Tierra, la comunicación de los bienes divinos, el poder de crear y recrear los seres.

El **pez** (Gonzalo de Amarante), es el símbolo cristiano del bautismo, utilizado por Tertuliano (160 – 230 d.C.). Los creyentes recibían el nombre de *pisciculi* (pececitos); la fuente era la *Piscina* que significaba literalmente Estanque para Peces.

La **cruz** (Juan Liccio y Simón Ballachi). En la imagen de la cruz se condensan la historia de la Pasión y la Salvación del Salvador. Se utiliza para expresar el suplicio del Mesías, como su presencia: donde está la Cruz, está el crucificado. La cruz con un travesaño es la del Evangelio, sus cuatro ramas simbolizan los cuatro elementos que han sido vinculados con la naturaleza, el conjunto de la humanidad traída hacia Cristo desde las cuatro partes del Mundo. Además, se presenta la imagen de la cruz en los rosarios y en los crucifijos. En la mayoría de los casos, corresponde a una cruz latina con un travesaño más corto desplazado hacia arriba.

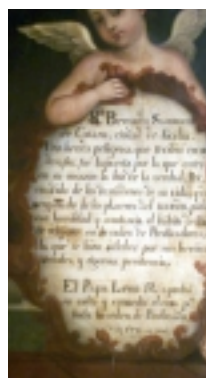


*"Beato Juan Liccio"
Detalle. Museo de Arte
Religioso.*

Curiosamente, en la representación de **Vilana de Bottis**, el rosario contiene una Cruz de San Pedro, es decir, la cruz invertida que dio muerte al santo.

Los **ángeles** presentes en las obras que poseen cartelas, provienen de las representaciones de los llamados *puttis niños*, difundidos por el arte italiano del Renacimiento. La presencia de los puttis sosteniendo las cartelas, aparece con los grabados europeos en época barroca.

En general, son imágenes de niños alados, regordetes y sonrosados. Comenzaron a representarse desnudos, pero luego se cubrieron con paños. El manierismo aportó a estas imágenes la posición arbitraria de las alas.¹⁰¹ En los ángeles niños de la serie, se observa esta característica, especialmente en los presentes en Juana de Orvieto, Mateo Carreiro, Benvenuta Boyani y Catalina de Raconixio.



Las Cartelas y los ángeles que las sostienen, en las obras correspondientes a "Constancio Fabiano" y "Bernardo Scammacca", respectivamente. Iglesia San Vicente Ferrer

Con todo, la serie está compuesta de infinitud de símbolos propios de las representaciones cristianas, cuya iconografía proviene de grabados y relatos hagiográficos difundidos por medio de la Contrarreforma y que recoge las disposiciones del Concilio de Trento. Dicha iconografía, contiene elementos propios del movimiento manierista trentino que llegó a Quito y que se mantuvo en las representaciones religiosas populares hasta entrado el siglo XIX.



¹⁰¹ Burke *Op.Cit.* Pág. 109

Conclusiones

Los antecedentes históricos que dieron pie a la investigación relacionada con “*El Santoral Dominicano*”, complementados por los estudios del padre Mebold y el dominico Iturgaiz, tuvieron por objetivo confirmar la perduración de un estilo y de un gusto colonial en el período republicano. Es decir, que en los años correspondientes a 1837 y 1841 –fechas correspondientes a la creación de la serie- todavía existían en nuestro país grupos que se mantenían ajenos a las ideas estéticas e intelectuales iniciados en el siglo XVIII.

Es así como una variante del estilo manierista que se enlazó con el Barroco americano, se prolongó en Quito y, por extensión, en Chile a través de la llamada Escuela Quiteña desarrollada particularmente, por talleres de corte popular. Quito, mantuvo su producción artística sin innovaciones estilísticas ni materiales, por lo que llegó al siglo XIX sin cambios radicales. Esta falta de innovaciones y el gran número de artistas locales, llevó al agotamiento del mercado del arte quiteño. Estos artistas comenzaron, paulatinamente, a emigrar hacia otros mercados, antecediendo el gran éxodo de artistas quiteños que se afianzaría a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

En ese contexto, los talleres de producción artística actúan como enlace estilístico entre la Colonia y la República y, por ende, entre las sociedades de dichos períodos. Es necesario señalar que estas sociedades no resultan diferentes entre sí. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX se observan claras diferencias entre un período y otro, por lo que la elite se mantuvo hasta entonces sin cambios radicales. Ello permitió que el gusto colonial

referido al arte, se mantuviera también en aquellos sectores conservadores. El traspaso del arte quiteño a la sociedad nacional, significó también el traspaso de modalidades estilísticas de la Escuela Quiteña. Quito, a diferencia del Alto Perú y el Cuzco, desarrolló un arte más europeizante, basado principalmente en los conceptos manieristas que llegaron a América. Es así como la serie en estudio, presenta rasgos en el estilo y en la iconografía de estos influjos manieristas:

1. Las posturas de los personajes, lejos de ser captados en el instante del movimiento inmediato –como es característico en el Barroco- son forzadas y teatrales.
2. El uso de un color vibrante, con verdes y azules en combinación con rojos, que se entremezclan con una paleta de ocre, lo que da por resultado un especial contraste de colores.
3. El alejamiento del fondo, efecto generalmente utilizado en las obras de la serie, produciendo irregularidades en el espacio.
4. Se produce un desequilibrio espacial, por medio de la descomposición de la escena en diferentes planos sincrónicos que son organizados de diversas maneras.
5. Existe una clara deformación de las proporciones, en donde las figuras principales aparecen alargadas y finas, especialmente en las representaciones femeninas, con rostros delicados.
6. Disposición arbitraria de las alas de los ángeles que sostiene las cartelas y contorsiones irreales en los mismos.
7. Un uso de entornos y figuras fantásticas, que dan a las obras una especificidad simbólica.
8. La unidad de la serie se fundamenta en un eclecticismo estilístico, donde se funden tanto los aportes propios del Barroco con la prolongación del Manierismo italiano.

9. El uso recurrente de “manieras” de artistas europeos, como El Bosco y Zurbarán conocidos en América por medio de grabados y pinturas.
10. La iconografía presente en la serie, proviene de los postulados trentinos, reafirmando un arte manierista que precisamente, penetra en América luego de las disposiciones del Concilio de Trento.

La serie, de este modo, condujo a Chile la extensión de un estilo que se afianzó en la elite tradicional, que no recibió el influjo de las ideas de la Ilustración, ni de los nuevos gustos estilísticos europeos. Ello se reafirmaba en una sociedad que, si bien aceptaba los idearios políticos modernos, se mantenía a favor de la prolongación de una organización colonial basada en el orden señorial y jerárquico.

Sólo las generaciones de nuevos intelectuales y políticos nacidos a partir de 1817 –indicador del fin de la monarquía- y hasta aproximadamente 1837- muerte de Portales- renovaron los ideales tanto intelectuales como gubernamentales de la segunda mitad del siglo. Ello explica que sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las obras de la Escuela Quiteña hayan sido fuertemente criticadas por este nuevo grupo de ilustrados románticos, liberales y en materia eclesiástica, a favor del laicismo.

Hasta entonces, las obras quiteñas y sus autores, fueron bien recibidos tanto por la sociedad civil como por la eclesiástica de nuestro país. Por ello, gran cantidad de artistas provenientes del Ecuador instalaron sus talleres en las ciudades más desarrolladas y económicamente más estables, como Valparaíso, Talca, Concepción y Santiago, realizando obras de imaginería religiosa y retratos de los prominentes de la sociedad nacional.

El retrato del entonces Presidente de la República, don José Joaquín Prieto, fue realizado probablemente por uno de estos artistas. La lógica lleva a postular como autor de la obra a Manuel Palacios, que tuvo uno de sus talleres-tienda en la ciudad de Concepción de donde supuestamente proviene la obra. Su similitud con el retrato que aparece en la obra “*Nuestra Señora del Rosario*”, más la cercanía de las fechas y la realización de ésta en Quito, reafirmaría la autoría del retrato de M. Palacios. Más aún, si se considera que dicho Manuel Palacios habría participado activamente en la realización de la serie, en conjunto con los hermanos Cabrera.

Antonio Palacios entonces, correspondería al intermediario que gestionó el encargo del conjunto iconográfico a Quito. Lo anterior se ve reforzado por los Archivos de la Orden, ya que en ningún momento se señala a Antonio Palacios como autor de las obras. Para llegar a esta conclusión, se consideró además la utilización de la preposición **con** en vez de **a** en los registros del encargo (*"En el que mandó a pintar este lienzo... con Antonio Palacios"*), lo que constituye una clara diferencia a la hora de definir la autoría de las obras. Además, en ninguna ocasión se señala que esté trabajando directamente los lienzos, sino que se manifiesta al pago por la compra y la contrata. Por ejemplo,

*"Mil pesos a D. Anto. Palacios por los lienzos de la vida de N.P., otros sueltos qe. sele tomaron un Sto. Cristo grande de Escultura, un quintal de incienso y ciento secenta y tantas varas de encaje de hilos de diversos precios (sic)."*¹⁰²

En cambio, se hace una especial distinción cuando se señala *"al quiteño"*, aludiendo al trabajo que realiza sobre los lienzos:

*"Al quiteño una onza de oro pr. los cuadros q. está pintando."*¹⁰³

Así se señala también a Manuel Palacios, como autor de algunas obras no correspondientes a la serie. Por lo tanto, los registros de compras del Archivo, hacen deducir que Antonio sería un comerciante de todo tipo de materiales litúrgicos, entre ellos, obras de arte. Lo anterior se reafirma si se considera que la única firma que aparece en la serie es la de Ascencio Cabrera, inclusive en la obra *"Nuestra Señora..."* en la que se menciona el nombre de Antonio Palacios en la cartela.¹⁰⁴

Con todo ello, y considerando la importancia que tuvo el taller de los hermanos Cabrera en Quito, especialmente en lo que se refiere a la formación de nuevos artistas, se concluye que la serie sería obra del taller de estos hermanos. Esta afirmación no se extiende al conjunto de la *"Vida de Santo Domingo"*, que requiere de un estudio más acabado, ya que existen entre ambas series ciertas diferencias en el estilo y en la presentación de los personajes.

¹⁰² A.G.O.P.. Libro III de Cargo i Data del Depósito, 1837–1853. Abril de 839, firmado por Alvarez prior.

¹⁰³ *Ibid.* Abril de 47, firmado por Mariano Latorre

¹⁰⁴ La leyenda de la cartela fue reproducida en el ítem de la descripción de la serie, capítulo tercero.

En cuanto al encargo, la falta de recursos del convento de la Recoleta del Belén impidió que la colección se realizara en Italia y supeditó, por una parte, su realización en Quito. Se debe recordar que en este período, la Escuela Cuzqueña se encontraba en decadencia por su excesivo barroquismo, perdiendo el sitio de importancia que había logrado durante la Colonia. Fuera de ello, debió ser crucial en la continuidad del comercio con Perú el conflicto que se produjo a partir de 1837 entre Chile y la Confederación Peruano – Boliviana, constituyéndose como otro motivo para que el encargo no se realizara en El Cuzco.

De esta manera, la serie "*El Santoral Dominicano*" constituye un claro ejemplo de la importancia que adquiere el arte quiteño, frente a ciertas circunstancias que motivaron el gusto por las artes ecuatorianas, en contraposición a la casi inexistente producción nacional y a las innovaciones europeas. Ello permitió que los estilos de la Colonia se extendieran al republicanismo, en especial en aquella elite tradicional que detentaba el poder político, cultural y económico de Chile.

Este estilo sólo pudo perdurar en los talleres populares, ya que la repetición de la temática, modelos y valores estéticos del Manierismo trentino se vieron reforzados por un gusto estilístico que se afianzó en la sociedad. Este gusto por las artes religiosas que se encontraban sometidas a las demandas de la Iglesia, supeditó la existencia de un mercado entre Chile y Ecuador que no permitió renovaciones estéticas. Así, la repetición genera la prolongación del Manierismo, del mismo modo que el Manierismo genera la repetición de las formas, debido a que el comercio del arte depende –en gran medida- de la demanda de la sociedad.

El estudio de este tipo de obras, olvidadas por la historiografía nacional, permite un reordenamiento de la Historia del Arte, ya que pone de manifiesto que los estilos artísticos no se delimitan a los períodos cronológicos establecidos, sino que se nutren de las experiencias adquiridas en épocas anteriores.

La presente investigación estimula las inquietudes que surgen en la Historia del Arte de Chile, ya que expone una faceta en el desarrollo del arte nacional que ha sido relegada. Además, ofrece la posibilidad de extender su contenido hacia temas como: el cambio que se gesta en el arte de los artistas quiteños en Chile con las enseñanzas de la Academia; el poder que ejercen las nuevas ideologías filosóficas e intelectuales en los jóvenes y que determina un cambio en la visión del arte; la

determinación de una iconografía común de la Orden de Predicadores para toda América Latina; el rol que jugaron los intermediarios en los encargos artísticos a países extranjeros; entre otros muchos.

Así, lo que se espera es la renovación de la historiografía mediante el conocimiento de nuevos antecedentes y la confirmación acuciosa de los datos otorgados por investigadores anteriores. Es importante tomar conciencia de que la Historia del Arte, unida a la Historia general de América y de cada país en particular, contiene episodios que marcan la continuidad de los períodos y, por lo tanto, resultan tan importantes como el inicio de una nueva etapa histórica.



Anexos

LA SERIE «EL SANTORAL DOMINICO» Y LOS GRABADOS DEL LIBRO «COMPENDIO HISTÓRICO DE LA VIDA DE LOS SANTOS CANONIZADOS Y BEATIFICADOS DEL SAGRADO ORDEN DE PREDICADORES» DE MANUEL AMADO.

Nº	TEMA	PINTOR	LUGAR	GRABADOR	PÁG.
1	Nuestra Señora del Rosario	Ascencio Cabrera	Santo Domingo	E. Boix	Portada
2	Beata Bartolomea Bagnesio	Anónimo	Recoleta Dominica	M. Navarro lo grabó, J. Calvo lo dibujó	63
3	Beata Benvenuta Boyani	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas sculp.	117
4	Beata Clara de Gambacurta	Anónimo	Palacio de La Moneda		
5	Beata Imelda Lambertini	Anónimo	Recoleta Dominica		
6	Beata Juana de Portugal	Anónimo	Recoleta Dominica	Is. á Palomino sculp.	55
7	Beata Magdalena de Trino	Anónimo	Recoleta Dominica	C. De Vargas lo gravó (sic)	111
8	Beata Margarita de Castello	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	41
9	Beata Margarita Viuda	Anónimo	Recoleta Dominica	Is. á Palomino sculp.	127
10	Beata Vilana de Bottis	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	29
11	Beato Alvaro de Córdoba	Anónimo	San Vicente Ferrer	Palomino sculp.	23
12	Beato Ambrosio de Sena	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	35
13	Beato Antonio de la Iglesia	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Varvas lo gró.	81
14	Beato Constancio Fabiano	Anónimo	San Vicente Ferrer	C. Vargas lo gró.	27
15	Beato Diego de Venecia	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	65
16	Beato Hienrique Susón CF.	Anónimo	Palacio de La Moneda		
17	Beato Francisco de Posadas	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	101
18	Beato Gil de Boncellas	Ascencio Cabrera	Recoleta Dominica	C. Vargas sculp.	51
19	Beato Gonzalo de Amaranto	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	5

20	Beato Jacobo de Ulma	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	109
21	Beato Jordán de Botterg	Anónimo	Recoleta Dominica	Sin autor	21
22	Beato Juan Domingo	Anónimo	Palacio de La Moneda		
23	Beato Juan Masías y Beato Martín de Porres	Anónimo	Recoleta Dominica		
24	Beato Pedro Jeremías	Anónimo	San Vicente Ferrer	J. Pno	33
25	San Bartolomé de Breganza	Anónimo	Recoleta Dominica	Sin autor	115
26	San Ceslao Polaco	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	77
27	San Dalmacio Moner	Anónimo	Recoleta Dominica	Is. á Palomino sculp.	103
28	San Diego de Mevania	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	95
29	San Jacinto	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	91
30	San Jacobo de Vorágine	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	75
31	San Juan de Colonia	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	73
32	San Juan de Salerno	Anónimo	San Vicente Ferrer	J.Pno.	89
33	San Juan Licio	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas sculpt.	121
34	San Mateo Carreiro	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	105
35	San Pedro de Tiferno	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	113
36	San Pedro Martir	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	47
37	San Pio V	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	51
38	San Raimundo de Peñafort	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas sculpt.	13
39	San Sebastián Maggio	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	129
40	San Simón Ballacchi	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	119
41	Santa Catalina de Alejandría	Anónimo	Palacio de La Moneda		
42	Santa Catalina de Raconixio	Anónimo	Recoleta Dominica	C. Vargas lo gró.	99
43	Santa Catalina de Riccis	Anónimo	Recoleta Dominica	Is. á Palomino sculp.	19
44	Santa Columba de Reati	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	61
45	Santa Inés de Montepoliciano	Anónimo	Recoleta Dominica	Palomino sculp.	45
46	Santa Juana de Aza	Anónimo	Santo Domingo	C. De Vargas	83
47	Santa Juana de Orvieto	Anónimo	Recoleta Dominica	Is. á Palomino sculp	79
48	Beato Andrés de Piscaria	Anónimo	San Vicente Ferrer	C. Vargas lo gró.	11

Glosario

Alba: Túnica talar, blanca, de lino, amarrada con un cordón blanco, que los sacerdotes, diáconos y subdiáconos se ponen sobre el hábito y el amito para celebrar los oficios divinos.

Altar: Es el centro litúrgico por excelencia, lugar del culto a partir del cual se organizan las ceremonias y cobra sentido la existencia misma del templo que lo alberga. Es también el ara o piedra consagrada sobre la cual el sacerdote extiende los corporales para celebrar el sacrificio de la misa. Originariamente tuvo la forma de una mesa como lo fue la del Cenáculo donde Cristo celebró la Última Cena y así continuó durante varios siglos. Por lo tanto, está destinado a la celebración de la acción eucarística y otros actos.

Atril: Pequeño mueble con un plano inclinado, con pie o sin él, y una repisa para colocar el misal sobre el altar o para soportar libros o papeles durante la lectura.

Báculo: Bastón procesional terminado en cruz, utilizado por patriarcas y arzobispos, en el primer caso con dos cruces y en el segundo, con una. El del Papa tiene tres, y lo utiliza a partir del siglo XV. Es símbolo de la fe, que el obispo se encarga de interpretar. Su forma de gancho semicircular o círculo abierto significa el poder celeste abierto sobre la

Tierra, la comunicación de los bienes divinos, el poder de crear y recrear los seres.

Corresponde a una insignia episcopal y se entrega al obispo en el momento de su consagración y que derivan de los cayados que usaban los pastores. Lo llevan durante ciertas ceremonias litúrgicas y sólo por privilegio especial lo pueden usar fuera de su diócesis. Este símbolo también fue concedido a los abades mitrados y a algunas abadesas, quienes lo recibían en el momento de la bendición, pues no eran consagrados. A diferencia de los obispos, que llevan la voluta vuelta hacia el pueblo, los abades la colocan en el sentido opuesto, es decir, hacia su persona y si lo portaban en alguna ceremonia en la que también estaba presente el diocesano, debían cubrir el báculo con un velo.

Candelero: Utensilio que sirve para sostener la vela y consiste en un pie o soporte de altura y forma diversas, con el portavelas en el extremo superior y formas diversas.

Los candeleros del altar debían ser dos, cuatro o seis, excepto cuando se celebraba de pontifical, en que se agregaba uno más. Se cree que el séptimo candelero es un recuerdo de los siete acólitos regionales de Roma, que asistían a la misa papal con cirios encendidos.

Capilla, capucha o capuz: Prenda usada para cubrir la cabeza y se caracteriza por terminar en punta y frecuentemente se lleva echada sobre la espalda. Los dominicos y los carmelitas deben usar dos, superpuestas, cuando salen del convento. Una le corresponde a la túnica y otra, a la capa.

Cátedra: Asiento destinado al Obispo en la antigua Basílica cristiana.

Cíngulo: Cinturón litúrgico que sirve para ceñir el alba. Tiene forma de cordón hecho de lino o algodón blanco, aunque se usaron de los colores litúrgicos, concordando según los tiempos, con el de la casulla. También tuvo la forma de una faja estrecha y simbolizaba el cuidado de uno mismo sobre los apetitos y sentidos. Recordaba asimismo las sogas que ataron a Cristo.

Cirial: Cada uno de los candeleros altos que llevan los acólitos en algunas ceremonias religiosas.

Copón: Vaso sagrado que sirve para guardar en el sagrario las hostias consagradas. Tiene la forma de una copa ancha y, a veces, su tamaño justifica el aumentativo con que se lo designa. Se caracteriza por tener una tapa rematada en cruz.

Credencia: Mesa o repisa próximo al altar, donde se colocan los objetos litúrgicos para la celebración del culto.

Custodia u Ostensorio: Objeto de culto que sirve para exponer el santísimo sacramento a la adoración de los fieles en ciertas ceremonias litúrgicas. Su uso no se remonta más allá del siglo XIII y está formada por una caja cilíndrica de poca profundidad, cerrada con vidrios por ambas caras, en cuyo interior se encuentra el soporte de la hostia, llamada luneta por su forma de cuarto creciente.

Escapulario: Pieza de tela con abertura para meter la cabeza y que cuelga sobre el pecho y la espalda.

Esclavina: Capa pequeña usada por los Obispos. Capa de tela que usan sobre los hombros los peregrinos; Puede estar totalmente cerrada o abierta por delante. Solía tener un capillo para cubrir la cabeza.

Hábito: Vestido que usan los religiosos y religiosas compuesto, en el caso de los dominicos, por escapulario, esclavina y capuchón blancos, con capa ancha, larga y capuchón.

Infulas: Las dos cintas anchas que penden de la parte posterior, de la mitra episcopal.

Mitra: Junto con el báculo es la insignia episcopal por excelencia, aunque también lo llevaron los papas y otros prelados, incluso los abades de ciertos monasterios y colegiadas, por concesión especial de la Santa Sede. También usaron la mitra los canónigos de

catedrales como las de Sevilla, Toledo, Bamberg, Etc. Pero siempre se trataba de la sencilla.

Es un sombrero de forma triangular y base recta, compuesto por dos partes iguales, articuladas mediante una tela a modo de fuelle, que permite plegarlo. Del borde posterior cuelgan dos bandas llamadas ínfulas que caen sobre la espalda.

En cuanto a su uso en la Iglesia, se supone que es un derivado del camelaucum o phrygium propios de los papas de la Edad Media temprana, pues el nombre de ese paramento aparece en el siglo X. En esa época y hasta el XIV, la mitra era pequeña y sencilla, pero a partir de ese momento fue cobrando mayor altura legando a su máximo desarrollo en el XVII. Los liturgistas ven en este sombrero la caridad hacia Dios y hacia el prójimo y también los dos Testamentos.

Potencias: Las tres potencias que salen de la cabeza de Cristo, pueden ser una reducción de la aureola cruciforme y se dice que simbolizan las potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria. A Moisés se le representa con dos, de acuerdo al texto del libro de Exodo donde se dice que al descender del monte Sinaí, su rostro resplandecía. Una mala lectura de la Vulgata convirtió los rayos que surgían de la frente de Moisés en dos curiosas protuberancias en forma de cuernos.

Tiara: Corona de uso exclusivo del Sumo Pontífice. Es señal de su dignidad, pero no es un ornamento litúrgico propiamente dicho. Las tres coronas superpuestas o triregnum, simbolizan los

tres poderes del papa, pues como Vicario de Cristo está imbuído del poder real, imperial y sacerdotal.

La forma era alargada y puntiaguda, de perfil ojival, pero en el XVII se le cambió por otro menos elegante, redondeado en la parte superior, y de ese modo ha subsistido hasta nuestros días.

Toca o Grignon: Paño de tela delgada, de lino o algodón blanco u ocre claro, con el que las monjas y las viudas se ceñían el rostro y la cabeza, y sobre el cual se ponían el velo.

Velo monjil: Manto corto con el que las monjas se cubren la cabeza y que puede tener distinta amplitud y largo. El de color negro caracteriza a las profesas, mientras que las legas y novicias se distinguen por el velo blanco. Algunas terciarias claustrales llevaban también el velo blanco, pues no pronunciaban votos solemnes.

Bibliografía

Libros y revistas.

“*Lexikon der Religionen, Phänomenen, Geschichte, Ideen*”. Herder Spektrum, Freiburg. Alemania, 1922.

Alvarez O.P., Paulino: “*Santos, Bienaventurados, Venerables de la Orden de Predicadores*”. Vergara, Tip. Del Santísimo Rosario, 1923. Tomo I. Santos.

“*Santos, Bienaventurados, Venerables de la Orden de Predicadores*”. Vergara. Tip. Del Santísimo Rosario, 1923. Tomo III. Venerables Religiosos.

“*Santos, Bienaventurados, Venerables de la Orden de Predicadores*”. Vergara. Tip. Del Santísimo Rosario, 1923. Tomo IV. Venerables Religiosas.

Amado O.P., Manuel: “*Compendio Histórico de la Vida de los Santos Canonizados y Beatificados del Sagrado Orden de Predicadores*”. Imprenta de don Eusebio Aguado, Madrid, 1829.

“*Vida de los Santos y Beatos de la Orden de los Predicadores*”. G. del Amo, Madrid, 1912.

Amunátegui, Manuel Luis: “*Apuntes de lo que han sido las Bellas Artes en Chile*” Revista de Santiago. Santiago, Chile, Abril, 1849. Tomo III.

Boria O.P., Rubén: “*Fray Pedro de Cordoba O.P. (1481-1521)*”. Universidad del Norte, Sto. Tomás de Aquino, Católica de Tucumán. Ed. UNSTA, Tucumán, 1982.

Buendía, José Rogelio: “*Las claves del arte manierista*”. Ed. Aris, Barcelona, 1986.

Burke, Marcus: “*Pintura y Escultura en la Nueva España*”. Grupo Azabache, México, 1992.

Calcadilla, Juan: "*Museos en América*". Ed. La gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1981.

Carroza, Jorge: "*El pintor Ernest Charton en Chile*". Seminario de Artes Plásticas, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1997.

Catálogo del Banco Central del Ecuador, "*Sala de Arte Colonial*". Imprenta Mariscal, Quito, 1995.

Cruz de Amenábar, Isabel: "*Arte y sociedad en Chile. 1550 - 1650*". Ediciones de la Universidad Católica, Santiago, 1986.

_____ "*Historia de la pintura y escultura en Chile. Desde la colonia al siglo XX*". Editorial Antártica, Santiago, 1984.

Chevalier, Jean; Cheerbrant, Alain: "*Diccionario de los símbolos*". Herder, Barcelona, 1988.

De Ramón, Armando: "*La gestación del mundo hispanoamericano*". Editorial Andrés Bello, Santiago, 1992.

Dinzelbacher, Peter: "*Wörterbuch der Mystik*". Kröner Verlag, Stuttgart, 1987.

Encina, Francisco: "*Historia de Chile*". Editorial Ercilla, Santiago, 1984. Tomo XXI.

Ferrando Roig, Juan: "*Iconografía de los santos*". Ediciones Omega, Barcelona, 1950.

Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan: "*La pintura en Chile, desde la colonia hasta 1981*". Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.

Gardeil O.P., Ambrosio: "*Los dones del Espíritu Santo en los Santos Dominicos. Estudio de Psicología sobrenatural.*". Vergara, Imprenta del Santísimo Rosario, Madrid, 1907.

Ghigliazza O.P., Raimundo: "*Historia de la Provincia Dominicana de Chile*". Edición Conmemorativa del IV Centenario de la Fundación de la Prov. Dominicana en Chile 1586-1986, Santiago, 1986. 2 Tomos.

_____ "*Corona gloriosa del gran patriarca Santo Domingo de Guzmán*". Imprenta de "El Sur" Rengo, Concepción, 1884. 2 tomos.

Gisbert, Teresa; De Mesa, José: "*Historia de la Pintura Cuzqueña*". Fundación Augusto N. Weise, Lima, 1982.

Gombrich, E.H.: *"Imágenes simbólicas"*. Alianza Forma, Madrid, 1994.

Gómez de Cháves, María Isabel y Botero de Angel, Margarita: *"Bienes culturales muebles. Manual para inventario"*. Editorial Escala. Colcultura (Instituto Colombiano de Cultura), Bogotá, 1991.

Hall, James: *"Diccionario de temas y símbolos artísticos"*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Hauser, Arnold: *"Historia social de la literatura y el arte"*. Ed. Labor, Barcelona, 1992. Tomo II.

Hertz, Anselm: *"Domingo de Guzmán y los Dominicos"*. Sal Terrae, Santander, 1982.

Huyghe, René: *"El arte y el hombre"*. Ed. Planeta, Barcelona, 1967.

Iturgaiz, D. O.P.: *"Ciclo iconográfico de Santo Domingo de Guzmán de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile"*. Separata de Archivo Dominicano, Tomo XVI. Salamanca, España

Jáuregui, Andrea; Burucúa, José Emilio: **Análisis histórico e iconográfico de la serie dedicada a Santa Catalina de Siena que se encuentra en el monasterio de la santa en Córdoba** (Argentina) En: *"Las pinturas cuzqueñas de Santa Catalina. Historia, restauración y química"*. Fundación TAREA, Buenos Aires, 1998.

Jocelyn-Holt, Alfredo: *"El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica"*. Editorial Ariel, Argentina, 1997.

Kennedy Troya, Alexandra: *"Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX"*. Revista de Historia. Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998.

Lira, Pedro: *"Las Bellas Artes en Chile"*. Anales de la Universidad de Chile. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, Abril 1866.

Macaulay, Niell; Bushnell, David: *"El nacimiento de los países latinoamericanos"* Editorial Nerea, Madrid, 1989.

M.H. Vicaire: *"Historia de Santo Domingo"*. Sin fecha de edición. España.

Mebold S.D.B., Luis: *"La última serie de pintura colonial"*. Publicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1982. Revista Universitaria págs. 20-135.

Monteforte, Mario: *"Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador"*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador - Sede en Cuenca, Imprenta Mariscal, Quito, 1985.

Navarro, José Gabriel: *"La pintura en el Ecuador del XVI al XIX"*. Din Ediciones, Quito, 1991.

"Artes Plásticas Ecuatorianas". Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

Otta, Francisco: *"Simbología gráfica"*. Editorial Universidad Técnica del Estado, Santiago, 1976.

"Brevario de los estilos. Mil años de arte occidental". Ed. Universitaria, Santiago, 1987.

P.Ch. Cahier de la Compagnie de Jesus: *"Caractéristiques des saints dans l'art populaire"*. Libraire Poussielgue Frères, París, 1867. 2 Tomos.

Parent desbarres: *"Histoire de la vie des saints, des pères et des martyrs."* Editeur de l'encyclopédie catholique, París, 1845. 4 Tomos.

Pereira Salas, Eugenio: *"Historia del Arte en el Reyno de Chile"*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965.

"Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano". Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992.

Publicado por L'Abbé Migne: *"Encyclopédie Theologique, ou série de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse"*. Aux ateliers catholiques du petit-montrouge, París, 1850.

R.P.D.A. Mortier: *"Saint Dominique, fondateur de l' Ordre des Frères Prêcheurs"*. Sociedad de San Agustín. Desclée de Brouwer et Cie, imprimeurs des Fac. Catholiques de Lille, 1897.

Ramírez O.P., Ramón: *"Los dominicos en América. Segundo Encuentro de Historiadores Dominicos"*. Colección IV Centenario Dominicano, Santiago, 1986.

"Los Dominicos en Chile y la primera Universidad". Talleres gráficos de la Universidad Técnica del Estado, Santiago, 1979.

Ramiro O.P., Gerardo: *"Manual del Religioso Dominicano"*. Tip. Pontificia del Colegio de Santo Tomás, Manila, 1921.

Rodríguez V., Hernán: *"Artistas en Chile en la primera mitad del XIX"*. Boletín de la Academia Chilena de Historia, Chile, 1989. N° 100.

Sánchez, Luis Alberto: *"Historia General de América"*. Ed. Ercilla, Santiago, 1942.

Schenone, Héctor: *"Iconografía del arte colonial. Los Santos"*. Fundación TAREA, Argentina. 1992.

Sebastián, Santiago: *"Contrarreforma y Barroco"*. Alianza Forma, Madrid, 1981.

_____ *"Iconografía e iconología en el arte novohispano."* Grupo Azabache, México, 1992.

Valenzuela Fernández, Rodrigo: *"Investigación de piezas seleccionadas de la colección de las casas de San José del Carmen del Huique"*. Sin editar, Chile, 1997-1998.

Vargas O.P, José María: *"Arte Ecuatoriano en el siglo XIX"*. Centro de Investigación y cultura del Banco Central del Ecuador, Quito, Ecuador, Mayo- Agosto 1984. Separata del N°19 de la revista Cultura.

_____ *"Historia del arte Ecuatoriano"*. Santo Domingo, Quito, 1964.

_____ *"Colección de documentos para la historia de la Provincia Dominicana del Ecuador"*. Santo Domingo, Quito, 1956. Volumen I: Capítulos Provinciales.

_____ *"Patrimonio Artístico Ecuatoriano"*. Santo Domingo, Quito, 1972.

_____ *"Historia de la Provincia Dominicana del Ecuador en el siglo XIX"*. Editorial Royal, Quito, 1982.

Varios Autores: *"Formas de sociabilidad en Chile. 1840 – 1940"*. Fundación Mario Góngora. Editorial Vivaria, Santiago, 1992.

Victori O.P., Dominica: *"Afectos recíprocos entre la Madre de Dios y la Orden de los Predicadores"*. Imprenta del Santísimo Rosario, Vergara, Barcelona, 1903.

Villalobos, Sergio: *"Chile y su Historia"*. Ed. Universitaria, Santiago, 1993.

Periódicos nacionales.

El Progreso. Santiago, Año 6°, 8 de diciembre de 1848. Aviso de Prensa de Manuel Palacios, pintor quiteño.

El Progreso. Santiago, Año 7. Número 2,027, 21 de mayo de 1849. Aviso de Prensa de Manuel Palacios y Manuel Idalgo, pintores quiteños.

La Opinión. Santiago, 12 de noviembre de 1830. Pág. 4. Aviso de Prensa de Boyer, pintor francés y Palacios, pintor quiteño.

Folletín: Una academia improvisada en Quito. Ernest Charton, texto inédito de sus viajes.
En: **El Ferrocarril**, Santiago. Números 1.536 al 1537; 6, 7 y 8 de diciembre de 1860.

Fuentes

Archivo General de la Orden de Predicadores (**A.G.O.P.**) Santiago. Convento de la Recoleta Dominica.



