

Circulación de ideas y reforma del arte católico en Santiago de Chile, siglo XIX¹

Fernando Guzmán

Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile

RESUMEN A partir de la cuarta década del siglo XIX comenzó a tomar forma en Chile un discurso acerca del arte colonial, cuyos juicios y comentarios se referían no solo a las obras producidas antes del proceso de emancipación, iniciado en el año 1810, sino también a aquellas pinturas y esculturas que, repitiendo las soluciones de los talleres coloniales, se siguieron realizando y vendiendo hasta bien entrado el siglo. En el conjunto de textos que se refieren al tema es posible identificar dos preocupaciones, por un lado, la del valor artístico de los edificios, lienzos y tallas, por otro, la de su aptitud para fomentar la vida religiosa. Sin duda, al avanzar el siglo, pareciera haberse instalado la visión de que el arte colonial no colaboraba a la formación del buen gusto y que su presencia en las iglesias estaba relacionada con formas de devoción que debían ser superadas.

PALABRAS-CLAVE Arte, devoción, circulación.

Un testimonio quizá más elocuente que el escrito, acerca del rechazo por el arte colonial, es la total supresión, durante la segunda mitad del siglo XIX, de los retablos barrocos de las cinco iglesias coloniales que aún se conservan en Santiago. En unas pocas décadas cientos de columnas salomónicas, relieves dorados, esculturas y pinturas fueron retirados de los templos de la ciudad, instalando en su lugar altares e imágenes que promovían lo que se consideraba como buen gusto y sana religiosidad.²

Los juicios respecto del arte colonial fueron una manifestación específica del balance crítico que se va construyendo acerca del período anterior a la Independencia.³ El abogado Juan Egaña escribió en 1819 que la nación no se puede construir a partir de la herencia española, “porque ellos no han poseído mayor cultura, ni han permitido alguna en nuestros países, procediendo a destruir, sin

¹ Parte de los contenidos de este artículo son el fruto de una estadía de tres meses en la biblioteca del Getty Research Institute como académico visitante.

² Sin embargo, el fenómeno de rechazo al arte colonial tiene diversos matices que es necesario atender, muchas obras fueron valoradas desde el punto de vista artístico y, de diversas maneras, se promovió su conservación como testimonios del pasado. Buen ejemplo de lo anterior son la Exposición del Coloniaje, realizada en Santiago el año 1873, así como los comentarios de Sarmiento acerca de la necesidad de preservar el arte colonial. Benjamín Vicuña Mackenna, Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje, Imprenta del Sud-América, de Claro i Salinas, Santiago, 1873. J. A. García Martínez, Sarmiento y el arte de su tiempo, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.

³ SUBERCASEAUX, Bernardo, *Historia de la Ideas y de la Cultura en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, Tomo I, 1997, p. 10. Se refiere a la paradoja de la búsqueda de identidad a partir de la negación de la tradición.

aprovecharse, la que encontraron en los indígenas”.⁴ Posteriormente, en 1842, José Victoriano Lastarria presentó en la Universidad de Chile su memoria *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*, en las que señala la «La influencia fatal de la España y de su sistema en nuestras costumbres e inclinaciones»⁵ o «las tinieblas del coloniaje».⁶ El rector de la Universidad de Chile, el venezolano Andrés Bello, a pesar de considerar imparcial el trabajo de Lastarria, afirmó que el sistema colonial “encadenaba las artes, cortaba los vuelos al pensamiento, cegaba hasta los veneros de la fertilidad agrícola”.⁷ Puntos de vista que, sin duda, debieron permear la observación y valoración del arte colonial.

Debe tenerse en cuenta que, a mediados del siglo XIX, gran parte de las pinturas y esculturas que un chileno podía observar eran coloniales. Los trabajos de Monvoisin, Rugendas o Cicarelli eran piezas excepcionales que circulaban en ambientes privados y, fundamentalmente, entre miembros de la elite social. Los enormes retablos dorados, así como los de formato barroco germano que los jesuitas habían introducido, estaban presentes en todas las iglesias.⁸ Miles de esculturas de madera policromada y pinturas ejecutadas en los siglos XVII y XVIII podían ser vistas, cotidianamente, en los templos de Santiago y otras ciudades. Como lo testimonia la descripción de la iglesia de San Agustín en Santiago: “Los altares eran un bosque de columnas: unas derechas y otras torcidas, unas arrancando de sus propios zócalos, otras de cabezas de ángeles, llegando todas a una cornisa, en cuyos bordes se contemplaban serafines de piernas colgantes y en actitudes más bien cómicas que religiosas”.⁹

Al mismo tiempo, la venta de esculturas y pinturas religiosas, realizadas de acuerdo a los viejos patrones, mantuvo su dinamismo hasta la década del sesenta del siglo XIX. La expresión más clara de este fenómeno fue la migración de artistas quiteños que organizaron talleres de imaginería religiosa en la zona central de Chile.¹⁰ La actividad de los quiteños proyectó las formas y soluciones del arte colonial, cuya promoción se servía de los nuevos medios disponibles, como se puede observar en este aviso publicado en 1844: “Los que suscriben, escultores quiteños, tiene el honor de avisar al respetable público de Santiago que las personas que les hayan favorecido y que en la actualidad tengan

⁴ EGAÑA, Juan, *Cartas pehuenches*, Imprenta del Gobierno, Santiago, 1819, p. 2.

⁵ LASTARRIA, José Victorino, *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*, Imprenta del Siglo, Santiago, 1844, p. 134.

⁶ *Ibidem*, p. 124.

⁷ BELLO, Andrés, *Investigaciones sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile. Memoria presentada a la Universidad en sesión solemne de 22 de septiembre de 1844, por don José Victorino Lastarria*, en R. E. SCARPA, «Antología de Andrés Bello», Fondo Andrés Bello, Santiago, 1970, p. 83.

⁸ GUZMÁN, Fernando, *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 2009, pp. 21-70 y 97-120.

⁹ MATURANA CORTÍNEZ, Víctor, *Historia de los Agustinos en Chile*, Valparaíso, Imprenta de Lathrop, 1904, t. II, 498.

¹⁰ KENNEDY TROYA, Alexandra, “Circuitos Artísticos Interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”, en *Historia*, n° 31, 98. Hernán Rodríguez Villegas, “Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, n° 100, 337. CORTÉS, Gloria y DEL VALLE, Francisca, “Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX”, en *Arte quiteño más allá de Quito*. Memorias del seminario internacional. Fonsal, Quito, 2010, pp. 182-195

algunas obras en su tienda, pueden pasar por ellas, pues se les espera hasta el término de los meses. Avisan también que teniendo una contrata en el Sur, piensan retirarse dejando su taller a cargo de Telésforo Allende, profesor del mismo arte. Ignacio Jácome y Pedro Palacios”.¹¹

La reflexión en torno al arte colonial, por tanto, no es solo un balance del pasado, pues sus formas siguen vigentes en las pinturas y esculturas ejecutadas por los artistas quiteños y sus seguidores. Miguel Luis Amunátegui publicó el año 1849 sus *Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile*, texto en el que se recogen referencias y comentarios a aquellas obras del período virreinal que el autor considera de mayor relevancia; al referirse a los trabajos de los pintores y escultores que perpetuaban las formas coloniales, declara que aún “nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños”.¹² El mismo año se publicó en Santiago la crónica del viaje de Domingo Faustino Sarmiento a Europa, África y América; cuyo autor considera que “la artística Roma se cubriría la cara de vergüenza, si viera erigidos en alto algunos de nuestros crucifijos, con sus formas bastardas que rebajan la dignidad del Hombre Dios”.¹³ Del mismo tenor son las afirmaciones de Pedro Lira acerca del daño que infringía la escuela quiteña en el gusto de la población, pues, “la constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros: la vista cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrando el ojo a mirar toda clase de defectos i ninguna belleza”.¹⁴ El juicio de Lira es, además, un buen ejemplo de la proyección en el tiempo de ciertas convicciones forjadas a mediados del siglo. Es cierto, como afirma Josefina de la Maza, que pareciera tratarse, en muchos casos, de la reiteración irreflexiva de una valoración aceptada socialmente y no de puntos de vista formulados a partir de la observación desprejuiciada de las obras.¹⁵ Quizá ahí radica precisamente su interés, en el hecho de se trata de una postura crítica acerca del arte colonial, particularmente de la producción quiteña, que fue aceptada y asumida universalmente durante el siglo XIX, sin cuestionar su legitimidad.

El discurso acerca del escaso valor artístico de la pintura y la escultura colonial pareciera estar íntimamente vinculado a la idea de que su presencia en las iglesias promovía una piedad inapropiada. Mario Góngora precisa que el pensamiento católico ilustrado promovía el respeto a la liturgia oficial de la Iglesia y rechazaba las manifestaciones de la devoción popular,¹⁶ posturas que caracterizaron a la elite

¹¹ *El Mercurio*, n° 4984, Valparaíso 18 de noviembre de 1844, sin número de página.

¹² AMUNÁTEGUI, Miguel Luis, *Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile*, en «Revista de Santiago», 1849, t. III, pp. 44-52, p. 45.

¹³ SARMIENTO, Domingo Faustino, *Viajes en Europa, África i América*, Imprenta de Julio Belín i Cia, Santiago, 1849, p. 414.

¹⁴ LIRA, Pedro, “Las Bellas Artes en Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1866, p. 279.

¹⁵ DE LA MAZA, Josefina, *De obras maestras y mamarrachos*, ediciones metales pesados, Santiago, 2014, p. 30.

¹⁶ GÓNGORA, Mario, “Aspectos de la Ilustración Católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814)”, en Mario Góngora, *Estudios de Historia de las Ideas y de Historia Social*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1980, pp. 127-158, p. 129.

chilena del siglo XIX.¹⁷ El sacerdote José Ignacio Víctor Eyzaguirre se refiere en sus escritos a la inconveniencia de ciertas prácticas de piedad que incorporan “aparatos que hoy son chocantes y repugnan con las costumbres de estos tiempos”,¹⁸ afirmando que “una piedad más ilustrada trabajaría por desterrar de tales ceremonias todo lo que les acompaña de profano y repugna a la fe que las inspira y las dirige”.¹⁹ La depuración de las prácticas de piedad requería una reforma del arte católico, la superación de lo que Lastarria denomina las supersticiones de los colonos²⁰ pasaba por la supresión de las imágenes religiosas tradicionales. Sarmiento afirma que las esculturas religiosas hispanoamericanas “con sus caras pintadas y sus arreos de jergón o brocato, exponen a los espíritus elevados a caer en el error de los iconoclastas”,²¹ concordando así con “los esfuerzos de cuarenta años por desterrar las imágenes vestidas de género”²² que el Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Santiago venía sosteniendo desde mediados del siglo XIX. Vicuña Mackenna, por su parte, en su *Páginas de mi diario* durante tres años de viaje, propone como modelos a imitar las esculturas de Cánova, la iglesia de la Magdalena en París y la Basílica romana de San Pablo extra muros, a la que se refiere como una “iglesia moderna”.²³

No es posible reconstruir cabalmente el conjunto de ideas y lecturas que pudieron influir en la formulación y articulación de este discurso que juzga a la tradición artística colonial como una rémora para el desarrollo de la verdadera pintura y escultura, así como, un estorbo para la promoción de la piedad ilustrada. Fundamentalmente, porque no existen investigaciones previas acerca de las publicaciones sobre arte que los chilenos del siglo XIX conocían. Sin embargo, a partir de la revisión de los catálogos de algunas bibliotecas del período es posible plantear algunas propuestas tentativas.

Resulta ineludible plantearse la posibilidad de que los escritos y puntos de vista de Johann Joachim Winckelmann hubiesen influido de alguna manera en miembros de la elite local, en particular su afirmación de que la belleza perfecta en la escultura y en la arquitectura se debía obtener usando el mármol blanco,²⁴ su convicción de que el buen gusto tenía su origen en Grecia²⁵ y, finalmente, su tendencia a condenar las obras que hoy se estudian como barrocas.²⁶ En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Santiago se puede encontrar una edición de 1783 de *Remarques sur l'architecture des anciens*,

¹⁷ SERRANO, Sol, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 39 y 135.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 252-253.

¹⁹ EYZAGUIRRE, José Ignacio Víctor, *Op. Cit.*, tomo I, p. 4.

²⁰ LASTARRIA, Jose Victorino, *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*, Imprenta del siglo, Santiago, 1844, p. 113.

²¹ *Ibid*, p. 412.

²² *Acuerdos*, 8 de noviembre de 1887, Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Santiago de Chile, Libro de actas del Cabildo, n° 14.

²³ VICUÑA MACKENNA, Benjamín, *Páginas de mi diario durante tres años de viaje*, Imprenta del Ferracarril, Santiago, 1856, pp. 238, 242 y 244.

²⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim, *Historia del arte de la antigüedad*, Ediciones Akal, Madrid, 2011, p. 77.

²⁵ WINCKELMANN, Johann Joachim, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1943, p. 9.

²⁶ WINCKELMANN, Johann Joachim, *Op. Cit.*, pp. 29 y 50.

Winckelmann y una versión de 1786 de *Recueil de différentes pieces sur les arts*, sin embargo, no hay constancia de que sus libros hubiesen estado en bibliotecas privadas de Santiago. Lo cierto es que no se puede descartar que sus ideas hubiesen colaborado a forjar el descrédito del arte colonial.

En la biblioteca de Benjamín Vicuña Mackenna se registra la presencia del libro *Opere di Giorgio Vasari*, en una edición de Trieste del año 1857.²⁷ En el catálogo de la Biblioteca Nacional, por su parte, se registran dos ediciones de la *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, de los años 1841 y 1857, así como un ejemplar de *Le opere di Giorgio Vasari*, publicado en 1838. Estos antecedentes permitirían proponer que se trató de un autor cuyos trabajos fueron conocidos por medio de ediciones recientes, lo que pondría de manifiesto un renovado interés por su lectura a mediados del siglo XIX. Es posible, por tanto, que sus ideas acerca de la inferioridad del trabajo escultórico en que se agregan materiales para esconder los errores del artista haya tenido algún eco en la elite intelectual chilena. El apelativo de zapatero remendón que Vasari utiliza para referirse a estos artífices,²⁸ se podía aplicar con toda propiedad a los quiteños que, por la naturaleza de su oficio, no solo realizaban sus trabajos ensamblando trozos de madera, sino que, además, los cubrían con policromía, cabello natural y vestidos de tela. El autor italiano se refiere respetuosamente a la tradición de tallas en madera propia del arte cristiano, sin embargo, manifiesta su preferencia por el mármol y el bronce;²⁹ punto de vista que pudo influir en la adquisición de escultura devocional europea en esos materiales para reemplazar a las viejas imágenes coloniales de las iglesias de Santiago, fenómeno que comenzó a mediados del siglo XIX y cuyo ejemplo más significativo es el altar de la Recoleta Domínica con sus esculturas de mármol de Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo y San Francisco.³⁰

Un tipo de libro que aparece bien representado en las bibliotecas decimonónicas de Santiago son los relatos de viajes, cuyas páginas contienen ideas acerca del arte y la arquitectura, en ocasiones ecos del pensamiento de Winckelmann u otros autores. Uno de estos libros es *Lettres sur l'Italie*, publicado en 1788 por Charles Dupaty, cuya presencia quedó registrada en el catálogo de la biblioteca de Mariano Egaña.³¹ El abogado francés registró en cartas su viaje por Italia, realizado el año 1785, dando cuenta de un gusto marcadamente clasicista que le lleva a lamentarse de los modelos artísticos depravados y ridículos que influyeron en autores como Bernini y Borromini.³² Si Dupaty rechazaba

²⁷ CRISTI, Mauricio, *Catálogo de la biblioteca i manuscritos de D. Benjamín Vicuña Mackenna*, Imprenta Cervantes, Santiago, 1886, segunda parte, p. 241.

²⁸ VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550, p. 58.

²⁹ VASARI, Giorgio, *Op. Cit.*, p. 70.

³⁰ El Ferrocarril, 23 de noviembre de 1882, n° 8556. RAMÍREZ, Ramón, O.P., *Los Dominicos en Chile. Breve resumen de los hechos históricos, personajes, etc.*, Santiago, 1976, p. 45. GUZMÁN, Fernando, *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII-XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 2009, pp. 123 y 124.

³¹ SALINAS, Carlos (1982): "La biblioteca de don Mariano Egaña, con especial referencia a sus libros de derecho", *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, n° 7, pp. 493 y 502.

³² DUPATY, Charles Marguerite-Jean-Baptiste Mercier (1746-1788), *Lettres sur l'Italie* (1785), Chez Senne libraire de Monseigneur Comte d'Artois, París, 1788, tomo I, p. 215.

ciertos rasgos presentes en las esculturas de artistas célebres, los lectores chilenos de sus *Lettres sur l'Italie*, atentos al revisar este comentario y seguros de la autoridad del magistrado francés, debían reaccionar con mayor severidad ante las esculturas coloniales que poblaban las iglesias de Santiago.

Los autores citados no manifiestan una especial atención a los problemas específicos del arte sagrado o devocional, de modo que, para comprender la especial preocupación acerca de los supuestos efectos negativos del arte colonial en la vida religiosa es necesario identificar otras fuentes. En este ámbito, un libro particularmente influyente debió ser *El pintor cristiano y erudito* de Juan Interian de Ayala, cuya presencia en diversas bibliotecas de Santiago permite pensar en la difusión de sus contenidos en el medio local.³³ El libro contiene un catálogo de los errores que se cometen al pintar y esculpir una imagen sagrada, repitiendo en el contexto de la ilustración española algunos argumentos contenidos en los libros de Molano, Paleotti, Vicente Carducho y Antonio Palomino, entre otros autores.³⁴ En el segundo capítulo se refiere a la necesidad de que “los principiantes rudos, e ignorantes, y á algunos otros malísimos Artífices” se les prohíba pintar o esculpir imágenes sagradas, sugiriendo que se les autorice a pintar “barberías, tabernas, melones, legumbres, cohombros, calabazas, y quanto se les antojare, con tal que no pinten Imágenes Sagradas, que habiéndose introducido para fomento de la piedad, por el abuso que ellos hacen de su Arte, sirven mas presto de irrisión, y de desprecio”.³⁵ El libro contenía todos los argumentos para condenar buena parte del arte colonial, bajo la consideración de que sus esculturas y pinturas no obedecían a las reglas del arte y, por tanto, ofendían la dignidad de los sujetos representados. Sus formas ridículas y despreciables, utilizando los adjetivos del autor, no eran hábiles para promover la devoción.

Es indudable que circularon otros libros que contenían ideas acerca del arte en el medio santiaguino de mediados del siglo XIX, sin embargo, el repertorio referido, junto con ser representativo de géneros diversos, permite trabajar a partir de publicaciones de las cuales se puede afirmar, con bastante seguridad, que estuvieron presentes en bibliotecas de la ciudad. De modo que, se puede afirmar que el discurso relativo a la necesidad de regenerar el arte devocional tomó forma a partir de lecturas específicas. Las ideas contenidas en los libros de Winckelmann, Vasari, Dupaty e Interian de Ayala, junto a otros, fueron convenciendo a la elite nacional que la observación regular de las pinturas de los siglos XVII y XVIII y de las viejas esculturas policromadas, junto con impedir la formación del bueno gusto, fomentaban formar de devoción anacrónicas.

³³ SALINAS, Carlos (1982): “La biblioteca de don Mariano Egaña, con especial referencia a sus libros de derecho”, *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, nº 7, p. 531. Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Convento de la Recoleta Domínica

³⁴ MOLANUES, Johannes, *De Picturis et Imaginibus Sacris*, Lovaina, 1570. PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582, Bolonia. CARDUCHO, Vicente, *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633. PALOMINO DE CASTRO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795.

³⁵ INTERIAN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, p. 11.