

Segunda Edición

La Pintura en Chile

DESDE LA COLONIA HASTA 1981

Gaspar Galaz • Milan Ivelić



Ediciones Universitarias de Valparaíso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© Milan Ivelić Kusanović y Gaspar Galaz Capechiacci, 1981
Inscripción N° 53.717

Derechos Reservados
ISBN 978-956-17-0437-4

Segunda edición, 2009
Tirada de 1.000 ejemplares

Ediciones Universitarias de Valparaíso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Calle 12 de Febrero 187, Valparaíso
Teléfono (56-32) 227 3087 - Fax (56-32) 227 3429
Correo electrónico: euvs@ucv.cl
www.euv.cl

Diseño Gráfico: Guido Olivares S.
Asistente de Diseño: Mauricio Guerra P.
Asistente de Diagramación: Alejandra Larraín R.
Corrección de Pruebas: Osvaldo Oliva P.

Fotografías de: Lars Igglund Braga y Félix González

Fotografías de los artistas en sus talleres: Juan Hernández T.

Fotografías de René Combeau:
Pedro Subercaseaux y serie de Camilo Mori

Fotografías de Michael Jones:
Bahía de Valparaíso, Juan Mauricio Rugendas
Generación de 1913
Pinacoteca de Concepción
Murales de Escámez
Cerros y marinas de Juan Francisco González (pp. 172-173)

Fotografías de Jacqueline Unanue y Wilfredo Lozán:
Petroglifos del Valle del Encanto

Fotografías de Gaspar Galaz: Archivo fotográfico de los autores

Laboratorio Central de Fotografía y Microfilm, Universidad de Chile
Archivo MICAPRA
Archivo Revista Hoy
Archivo Revista del Domingo, El Mercurio
Revista Zig-Zag
Fondo Budge, PUCV

Impresión:
Litografía Garín, Valparaíso

HECHO EN CHILE

Presentación

Nuestra Universidad ha dado siempre cabida al arte, en sus múltiples manifestaciones, considerando la actividad creadora como una expresión principal del fundamento universitario. Al acogerlo en su estructura y organización académica ha permitido una labor creativa a artistas de reconocido valor, como también el estudio y una docencia original en diferentes campos del arte, que han trascendido a los medios externos.

Nuestra preocupación por el arte se manifiesta de diversas formas, una de ellas es la publicación de ensayos sobre la materia. El libro "La Pintura en Chile", de Gaspar Galaz y Milan Ivelić, que presentamos a través de nuestra Editorial, Ediciones Universitarias de Valparaíso, es la publicación más amplia en una perspectiva cronológica del desarrollo de nuestra pintura, editada hasta la fecha, abarcando su evolución desde la época colonial (siglos XVI, XVII y XVIII) hasta 1981.

Este libro se caracteriza por la investigación de nexos causales que van vinculando el devenir de la pintura chilena, con su contexto histórico, tanto en el plano nacional, como estableciendo las relaciones pertinentes con todos los movimientos pictóricos internacionales, permitiendo comprender el variado y rico espectro que ha caracterizado a la pintura de Occidente en estos años y su repercusión en Chile.

La obra está dividida en dos partes: la primera, que va desde los pintores anónimos de la Colonia hasta la obra de Juan Francisco González; y la segunda parte, que se inicia con hechos históricos significativos, como la inauguración del actual Museo de Bellas Artes y la Exposición del Centenario en 1910 y que concluye con el análisis de las tendencias pictóricas imperantes en la década 1970-1980.

Creemos que dar a conocer nuestra pintura en publicaciones como ésta, permite la apreciación y el gozo estético de sus reproducciones junto con la comprensión de las relaciones del artista con su medio, expresado en los estudios que las acompañan. Las obras de arte se convierten así en expresiones culturales capaces de acoger y establecer a través del tiempo nuevos valores artísticos, los cuales van modificando las formas plásticas que se manifiestan en el país. Se logra, entonces, que el lenguaje pictórico sea capaz de expresar una realidad naciente y contribuir a su desenvolvimiento futuro.

Consideramos que las obras de arte, siendo un medio de expresión y comunicación del sentimiento y del pensar de un pueblo, son además objetos necesarios al desarrollo de la vida de una nación.

De ahí la necesidad de colocar al alcance de todo el mundo las obras pictóricas pioneras, que hacen entendible nuestro desarrollo artístico, cuidando, como en el diseño de este libro, de poner al lector en una relación directa de la imagen con el texto.

También se ha cuidado de agregar a las reproducciones, documentos gráficos, fotografías de los artistas, textos autógrafos, que convierten esta obra en un libro-testimonio del proceso artístico del país, que nos permitirá conocer mejor su pasado y servir de apoyo a la renovación de la pintura chilena actual en una perspectiva sin fin.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

Prólogo

Si Chile quiere crecer en estatura humana, no puede rechazar el fruto que ofrece la creación de sus artistas en todo tiempo.

LOS AUTORES

La historia se ha encargado de demostrar que el arte jamás ha sido ajeno a los anhelos vitales del hombre en su paso por el escenario de la vida. La obra de arte se constituye en un testimonio visual que revela al hombre en su relación consigo mismo, con los demás y con su mundo.

Las imágenes visuales elaboradas por el artista no son ajenas a la problemática humana que configura la historia. Todas ellas, en su historicidad, se constituyen en una objetivación privilegiada de los intereses de una comunidad e invitan al constante desentrañamiento de sus signos que no se agotan en su interpretación; la obra de arte no es sólo un fenómeno plástico que se pueda considerar aisladamente, sino que lleva implícito una multiplicidad de valores, todos los cuales concurren a mostrarla desde diversas perspectivas, pero dirigidas al mismo denominador común: el hombre.

Hablamos de arte chileno. Pero cabe preguntarse: ¿qué pautas nos permiten reconocerlo? ¿Se trata de determinar un desarrollo artístico peculiar?

Hay quienes hablan, por ejemplo, de un arte chileno basándose en la temática que abordan los artistas: si la obra contiene información visual sobre la geografía del territorio nacional o sobre sus hombres presentados en actitudes o acciones que los tipifican, les parece legítimo aludir a un arte chileno. Otros utilizan el expediente más simple y cómodo de situar cronológicamente el nacimiento del arte chileno desde el momento en que el país adquirió existencia política autónoma, o, en fin, comprobando que hubo y hay chilenos que han hecho de esta actividad el centro de sus preocupaciones.

Nos preguntamos: ¿la temática o la existencia autónoma del país o el nacimiento en este territorio geográfico de artistas son factores esenciales para calificar en estricto rigor estético, la presencia de un arte vivo que escapa a cualquier límite condicionante?

Más de alguien podrá decir que este es un problema inútil, que se supera fácilmente afirmando que existe un arte chileno como existe un arte francés o un arte italiano porque las obras tienen su origen en un determinado lugar.

Ciertamente es posible reconocer un arte francés o italiano, pero no precisamente por las características geográficas, la fisonomía política o las condiciones económicas de esos

países. Lo que cuenta es la capacidad de ciertos grupos humanos para mantenerse en un modo de vida específico dentro del marco histórico, geográfico y cultural que les ha correspondido vivir. Por cierto que estas variables influyen en la actividad artística y pueden modificarla profundamente. No obstante, a pesar de las contingencias históricas, el arte siempre anhela revelar lo humano de manera original.

Esto no significa que para preservar la originalidad haya que marginarse y aislarse en una actividad solitaria sin contactos internos o externos. El arte es inconcebible sin intercambios, pero entendiendo bien que no se trata de imitar servilmente la influencia que se reciba, sino de asimilarla con conciencia crítica, conservando un modo de ser que, al desplegarse en el quehacer artístico, no lo traicione, enmascare u oculte. Mantenerse en un modo de vida específico no significa tampoco que haya que buscar ciertas constantes, ya sea en predisposiciones de la raza, en determinaciones impuestas por el medio o en esquemas sociológicos o psicológicos permanentes.

Como bien lo ha señalado el historiador francés Pierre Francastel, los artistas no han hecho del arte una simple reproducción más o menos fiel de elementos fijos de un universo que esté determinado inexorablemente por el marco físico, por la estructura étnica de la población o por una sociedad estática. En consecuencia no es posible prefijar constantes que permitan reconocer una determinada producción artística porque la misma dinámica de la vida se encarga de destruirlas. El arte jamás nos dará actitudes inmutables de grupos humanos supuestamente estables.

Por eso es que el arte nunca ofrece un mismo espectáculo a través de los siglos, Por la misma razón es imposible encasillarlo bajo rótulos absolutos; si así se hiciera, sería desconocer la individualidad del artista como, igualmente, el carácter proyectivo de su obra.

Sean cual sean las vicisitudes históricas o naturales por las que pasa un pueblo y que configuran su devenir, por muy conservadores o progresistas que sean sus grupos sociales, por muy débiles o desarrolladas que sean sus estructuras económicas, cuando se trata de estudiar su actividad artística la atención debe concentrarse en la conciencia que han tenido y tienen sus hombres con respecto a su propia originalidad.

En esta obra analizamos el desarrollo de la pintura chilena desde la época colonial hasta 1981. El libro está dividido en dos partes: la primera abarca la Colonia e incluye el siglo XIX y es reedición de una obra anterior publicada en 1975, cuyo contenido se incluye íntegramente, salvo el capítulo consagrado al Arte Colonial, que ha sido revisado y ampliado; y la segunda comprende gran parte del siglo XX.

Estamos conscientes que al estudiar la pintura del siglo pasado, y sobre todo la más cercana a nosotros, corremos un riesgo debido a la falta de distancia histórica para decantar el fenómeno artístico de las contaminaciones subjetivas de quienes lo interpretan. No obstante, hemos aceptado el riesgo motivados por la imperiosa urgencia de contribuir a superar muchos prejuicios y equívocos en torno al arte de hoy.

A menudo se escucha hablar que el arte está en crisis: una verdadera crisis de creación. Se repite con insistencia que el arte actual no es como el de antaño y muchos, incluyendo a críticos, añoran con nostalgia "épocas de oro".

No hay duda que la extrema complejidad de la actividad artística contemporánea ha dificultado su comprensión. Los propios artistas se interrogan sobre los fundamentos del arte y cierto número de ellos quiere crear un environment, realizar obras in situ, grabar en video o filmar una película. Por su parte, las instituciones expositoras tienen grandes dificultades para mostrar la extrema diversidad de las obras.

El espectador que recorre una galería o visita un museo se siente perplejo. Desorientado, olvida o no sabe que la coherencia del arte de una época no está —a diferencia de lo que habitualmente se cree— en la afirmación de un estilo dominante o en el establecimiento de un lenguaje común.

Pensamos que la constante que da coherencia a las diversas formas de expresión de una época es la pregunta a la cual los artistas tratan de responder y que les han legado sus predecesores. Lo que unió verdaderamente en el pasado a Alberto Valenzuela Llanos y a Juan Francisco González fue su reacción frente al problema planteado por la tradición académica, vale decir, la sujeción o la liberación de los cánones formales. Cada uno reaccionó a su manera: Alberto Valenzuela con su cromatismo luminoso; Juan Fco. González con la audacia de su pincelada. A partir de un mismo punto inicial, los sistemas pueden ser diferentes; pero, al hacer el balance histórico, lo que parecía antitético pasa a ser complementario.

Hemos tratado de descubrir al interior del proceso histórico-artístico, la pregunta fundamental a la que tratan de responder los artistas, en especial los actuales. Creemos que éstos están confrontados al problema de la naturaleza del arte, legado que recibieron desde el momento mismo en que se puso en tela de juicio la tradición de la pintura de caballete, tal como el Renacimiento la había establecido.

¿Dónde quedaba el arte clásico de pintar al irrumpir los informalistas en la década del 60, con obras que hacían caso omiso de lo que se enseñaba en academias y escuelas de arte? ¿Qué decir del carácter eminentemente reflexivo de muchas obras aparecidas en el decenio del 70? ¿Cómo comprender el interés de los artistas por los nuevos medios de comunicación y reproducción mecánica de las imágenes, tales como el video, la fotografía y los demás instrumentos que permiten el registro simple y rápido de una acción? Estos mismos documentos-testimonios han terminado por ingresar al circuito del arte, acentuando la confusión del público.

Frente a este panorama tan complejo, es comprensible que se diga que vivimos una crisis de creación. Es posible que ella sea consecuencia de la naturaleza particular del arte de hoy. ¿Pero lo que aparentemente es una crisis de creación no será, quizás, una crisis de la crítica y de sus categorías? Tal vez no son artistas creadores los que faltan, sino que el marco de lectura que permita, justamente, aproximarnos a ellos.

LOS AUTORES

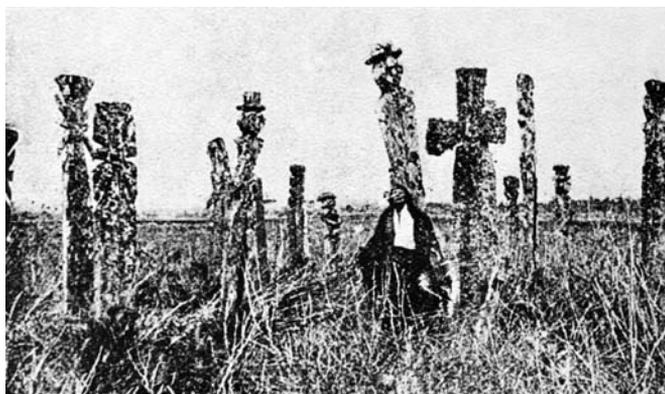
Índice

PRIMERA PARTE	
CAPÍTULO PRIMERO Impulsos Iniciales	15
CAPÍTULO SEGUNDO El despertar artístico	41
CAPÍTULO TERCERO La institucionalidad artística	71
CAPÍTULO CUARTO Hacia la búsqueda de una expresión artística	89
CAPÍTULO QUINTO Una experiencia artística renovadora	129
Reseña biográfica de pintores	177
SEGUNDA PARTE	
CAPÍTULO PRIMERO Los primitivos del siglo XX	187
CAPÍTULO SEGUNDO Los primeros grupos artísticos	193
CAPÍTULO TERCERO Una crisis generacional	219
CAPÍTULO CUARTO En la senda del Surrealismo y la abstracción	241
CAPÍTULO QUINTO Una actitud ruptural	275
CAPÍTULO SEXTO La nueva figuración	287
CAPÍTULO SÉPTIMO Las tendencias del realismo	329
CAPÍTULO OCTAVO Nuevas alteraciones en la representación visual	337
BIBLIOGRAFÍA	389
ÍNDICE GENERAL	394
ÍNDICE DE NOMBRES	396
AGRADECIMIENTOS	399

Primera Parte

Capítulo Primero

Impulsos iniciales



Cementerio
Araucano

El encuentro entre dos mundos

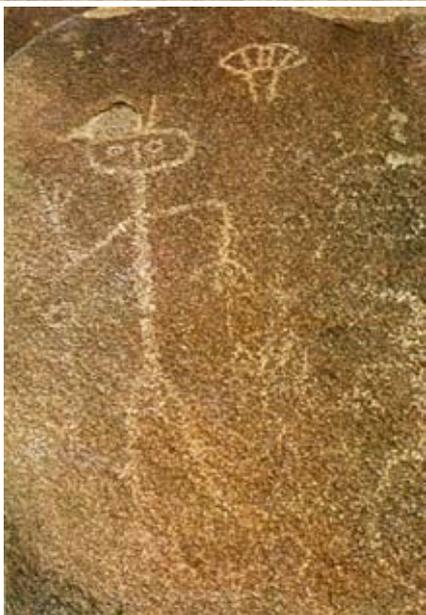
Si nos remontamos al pasado colonial de Chile, a las raíces mismas desde donde se generó nuestra historia, podemos observar que el arte acompañó permanentemente al hombre. Se desarrolló sin fronteras debido a la presencia simultánea de fuerzas históricas coincidentes en todos los territorios de ultramar sobre los cuales la Corona española tomó posesión, extendiendo así su imperio.

Hispanismo e indigenismo, cristianismo y paganismo, español e indio: un mundo acrisolado por siglos de cultura y civilización occidentales que se enfrentó a otro, orientado por fuerzas animistas, rituales mágicos, creencias míticas y tabúes. Dos fuerzas contrapuestas, difíciles de ensamblar y fusionar culturalmente.

Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, hubo un resultado avalado por la experiencia histórica: la aparición gradual en el escenario del Nuevo Mundo de una realidad histórica, geográfica, étnica y cultural que los historiadores han denominado Hispanoamérica.

Muchos argumentos se han dado para explicar este fenómeno; se afirma, por ejemplo, que la formación de esta nueva realidad fue el producto de una cultura que tuvo medios más poderosos para someter y dominar a la más débil. Pero, ¿este sometimiento debe entenderse como la desintegración y el aniquilamiento de aquella fuerza autóctona, nativa y originaria hasta el punto de no poder manifestar su propio ser?

Es indudable que la autonomía cultural prehispánica se resintió y no pudo mantener vigentes sus manifestaciones y bienes culturales en su pureza original. Como fuerza autónoma, debió ceder su lugar a aquella que provenía de otras latitudes y que poseía medios más eficaces para entronizar sus propios valores. La cultura precolombina se enfrentó a



Hispanismo e indigenismo, cristianismo y paganismo, español e indio: un mundo acrisolado por siglos de cultura y civilización occidentales que se enfrentó a otro, orientado por fuerzas animistas, rituales mágicos, creencias míticas y tabúes. Dos fuerzas contrapuestas, difíciles de ensamblar y fusionar culturalmente...

ARRIBA: Petroglifos situados en las cercanías de la ciudad de Ovalle.
Dibujos rupestres realizados por el hombre prehispánico en Chile

CENTRO Grabados de la *Histórica Relación del Reino de Chile* del Padre Alonso de Ovalle, año 1646. *Tabula Geographica Regni Chile* del mismo libro

DERECHA: Fragmento del mural *Historia de la medicina* de Julio Escámez, ubicado en Concepción

otra, irresistible en su avance, que terminó por imponerse. Sólo contados núcleos indígenas lograron conservar sus tradiciones y sus formas culturales, ya sea gracias a su aislamiento geográfico o con la ayuda de las armas. Sin ir más lejos, los mapuches lograron esa supervivencia porque la Guerra de Arauco impidió la penetración masiva y sistemática del conquistador en sus dominios, lo que preservó parte de su legado cultural que, hasta el día de hoy, les ha permitido conservar su peculiaridad.

La ruptura del acontecer cultural prehispánico, que cambió el sentido histórico de América indígena, no produjo efectos sólo en una de las partes, sino que modificó también a la otra. El conquistador español debió adecuarse al singular escenario que había conquistado. Con razón afirma Mariano Picón-Salas que “la cultura colonial] no fue mero trasplante de Europa, sino que, en gran parte, obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas”¹. Este fenómeno se manifestó, igualmente, en la mezcla racial del español con el indio, producto de diversos factores, entre los que cabe mencionar la absoluta falta de prejuicios raciales del español, explicable por lo demás, si se considera el propio origen del pueblo hispano, fruto del entrecruzamiento de diversos grupos étnicos a lo largo de su historia. De ahí que, en su expansión americana, el español no tendría que defender ninguna pureza racial. Además, la ínfima cantidad de mujeres blancas durante los primeros siglos de la conquista explica también la fusión racial con la población indígena.

El resultado de esta fusión fue el mestizo y –como bien lo señala Angel Rosenblat– la historia misma de América, en sus tres siglos de vida colonial, sería incomprensible sin este elemento desequilibrador situado entre el blanco conquistador y el indio conquistado². La Corona, lamentablemente, no tuvo una preocupación preferente por el mestizo, a pesar del papel preponderante que tendría en el poblamiento del continente.

Si consideramos ahora el arte que surgió durante el período colonial, podemos apreciar el espíritu que lo animó, íntimamente vinculado con fuerzas germinadoras que harían brotar un modo de expresión específico tan singular, que cualquier intento de establecer identificaciones o comparaciones con modelos foráneos queda invalidado. Podemos detectar, ciertamente, influencias provenientes de diversos movimientos artísticos o de escuelas regionales europeas. ¿Cómo negar la influencia manierista o barroca, o el impacto de la escuela flamenca en el arte colonial? Desde comienzos de la conquista vinieron a América pintores, escultores y arquitectos de España y Portugal, a veces de Italia, de Francia o de Flandes, que practicaron y enseñaron sus respectivos oficios. Pero, al ingresar a un mundo totalmente extraño, sin relación alguna con el legado artístico que ellos traían, el arte sufrió mutaciones que le hicieron perder su espíritu original.

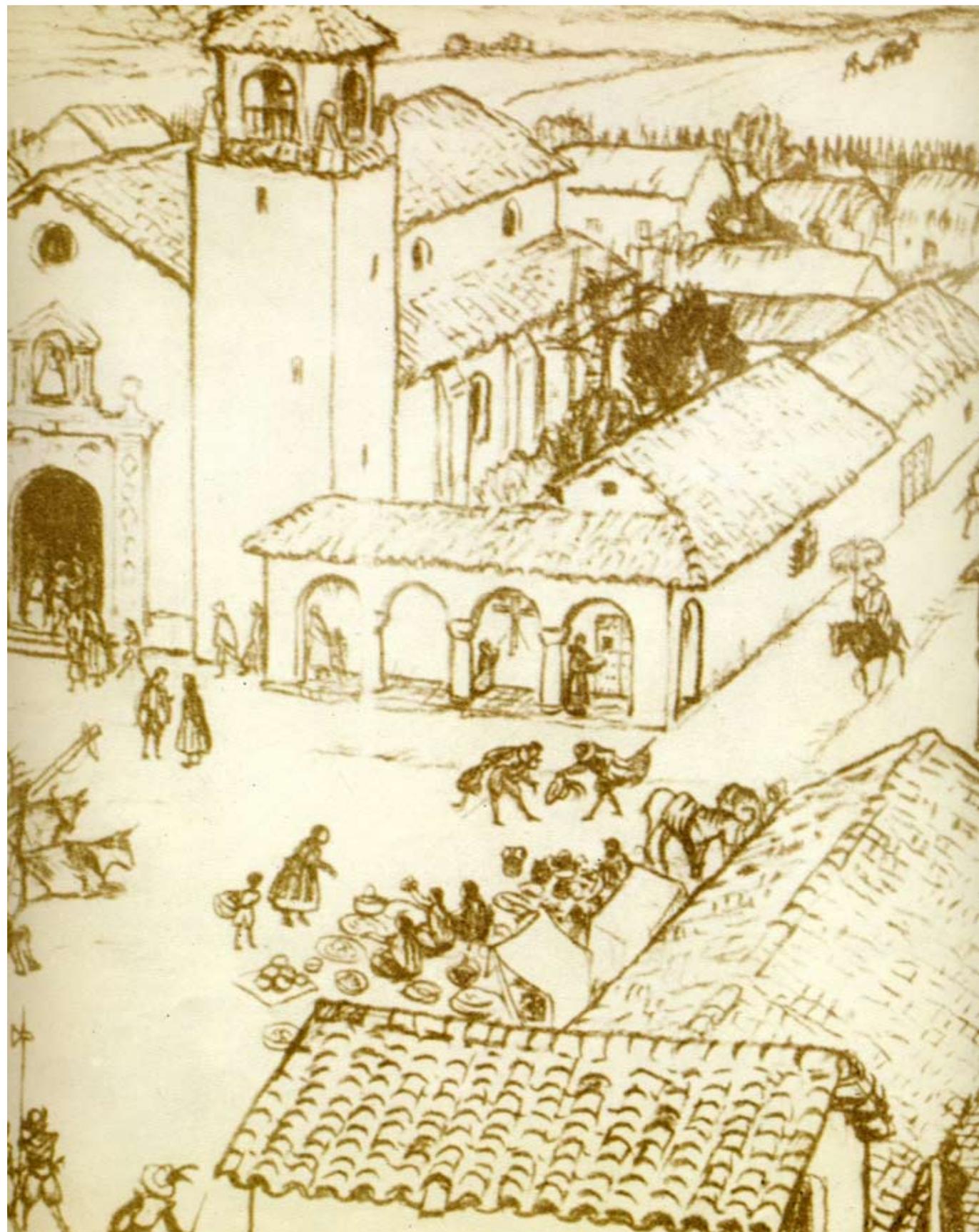


PEDRO
SUBERCASEAUX
Ilustración
Revista Zig-Zag 1910

Al frente:
PEDRO
SUBERCASEAUX
Dibujo

¹ Picón-Salas, Mariano; *De la Conquista a la Independencia*, F.C.E., México 1965, 4ta. ed. pág. 9.

² Rosenblat, Angel; *La población indígena y el mestizaje en América*, Nova, Buenos Aires 1954, pág. 10.



Sin embargo, estas transformaciones no significaron un deterioro artístico, sino que fueron el sustrato, el cimiento, la base de una nueva construcción plástica, válida en sí misma por la originalidad con que utilizaría el lenguaje del color, del volumen o de las formas arquitectónicas. Por eso es que el arte tampoco fue mero trasplante europeo; al contrario, se produjo una simbiosis que permitió el encuentro entre América nativa y Europa hispana.

Veíamos que este encuentro no significó un equilibrio armónico entre fuerzas autóctonas y fuerzas españolas: los hechos lo demuestran. Las grandes culturas precolombinas, como las de Perú y México, fueron cercenadas; la conquista española hizo desaparecer, casi por completo, sus formas culturales: astronomía, poesía, escritura, artes plásticas, religión, etc., persistiendo sólo la parte casera y menuda. Enfrentadas dos civilizaciones, se impuso la que contaba con medios más poderosos gracias a su superioridad militar y al convencimiento de poseer y ser depositaria de legítimos y auténticos valores que, espiritualmente, la situaba muy por encima de la civilización que intentaba doblegar.

El nativo, en su impotencia por defender sus propias formas y valores culturales, no tuvo otra alternativa que aceptar aquellos que traía el conquistador, pero compenetrándolos con elementos propios de su modo de ser. Este fenómeno de afloramiento de lo nativo y su fusión con lo europeo le otorga al arte colonial una fisonomía inconfundible.

El conquistador español pudo haber arrasado a sangre y fuego los territorios por donde pasó, facilitando la supervivencia del hombre blanco y evitando que su cultura se alterara. Pero no lo hizo, a pesar de los abusos que se cometieron en la empresa conquistadora.

Una ética cristiana orientó la acción colonizadora, afianzada por el mandato proveniente de la autoridad indiscutida del papado: la misión evangelizadora. Ella daría un sentido trascendente a la conquista y colonización de América. La bula del Papa Alejandro VI, del 16 de noviembre de 1501, fue explícita al respecto: los soberanos españoles se hacían responsables de la introducción y mantenimiento de la Iglesia, de la instrucción y conversión de los indios.

Fue así como las mismas necesidades y fines de la conquista española facilitaron la mutación de las formas artísticas europeas: la nueva fe requería, para establecerse, canteros y alarifes que levantarán los muros de las iglesias; imagineros y pintores que ilustrarán el mensaje cristiano. A medida que la acción evangelizadora de los misioneros se difundía, fue preciso emplear abundante mano de obra nativa. Y así, gradualmente, los espacios arquitectónicos, las imágenes talladas o las formas pintadas se fueron modificando, se alteró su sentido primitivo, se transformó su apariencia externa. El indígena sometido encontraba por el camino del arte, el medio adecuado para volver a mostrarse y para revelar



*Imaginería
Colonial*

la intimidad de su ser. Pero ya no era el hombre precolombino; ahora era hispanoamericano, quien, pese a todo, preservó su origen y afirmó su identidad gracias al arte.

Contra todo lo que digan los partidarios del progreso indefinido, basados en teorías evolucionistas, el arte colonial no fue ni pobre, ni rudimentario, ni primitivo en el sentido peyorativo de este término. En arte no hay progreso, entendiendo como tal, la superación de una forma y una técnica por otra, que descalificaría y relegaría al olvido la anterior. El arte no obedece a una mecánica inmotivada y deshumanizante; su comprensión y valoración sólo se logra en la relación íntima hombre-arte. Como creación humana que es, no puede ser despojado de ese carácter que es lo sustantivo y lo marca.

Tampoco es posible comprender el arte colonial a través de la comparación con movimientos europeos paralelos a su desarrollo. Comparar supone, generalmente, un padrón *a priori*, que puede constituirse en un prejuicio desvalorizante con respecto a uno de los términos que se compara. Es preciso consentir en la existencia de una creación artística originada en un contexto diferente, cuya comprensión debe lograrse desde sí misma, buscar su sentido desde adentro, a partir de las fuentes que la generaron.

Hablábamos de un arte sin fronteras, sin demarcaciones. En efecto, si no es posible hablar ni política ni sociológicamente de países soberanos en aquella época, menos se puede hablar, artísticamente, de formas plásticas identificables con un territorio específico. Por eso es que no podemos hablar de un arte colonial chileno, peruano o argentino. Esto no quiere decir que no podamos reconocer la modestia o riqueza de la producción artística en determinados territorios de Hispanoamérica; Chile no se caracterizó, precisamente, por lo segundo. Pero esto, en nada empaña, su participación en el proceso creador común. Ni siquiera cuando se menciona a las escuelas quiteña o cuzqueña, se piensa en centros artísticos autónomos, aislados, sino que se piensa, especialmente, en su carácter de focos de irradiación sobre las regiones vecinas.

Cualquiera que sea la situación particular en que se desarrolló la actividad artística en los territorios pertenecientes a la Corona, hay una misma base común: un quehacer hispanoamericano.



Convento de los Dominicos de Apoquindo

El cuadro y la imagen

El trazado urbano de la ciudad hispanoamericana concedió un sitio de privilegio al templo, espacio arquitectónico al cual acuden los habitantes para satisfacer sus necesidades espirituales y religiosas. Este recinto sagrado no sólo es el centro religioso, sino que también es el custodio de las imágenes de devoción y de los cuadros de contenido bíblico. El templo fue un centro integrador de las manifestaciones artísticas,

Pero no sólo se produjo una integración de las artes, sino que, además, una convergencia de éstas con la sociedad. El arte colonial no fue un dominio cercado por muros inacce-

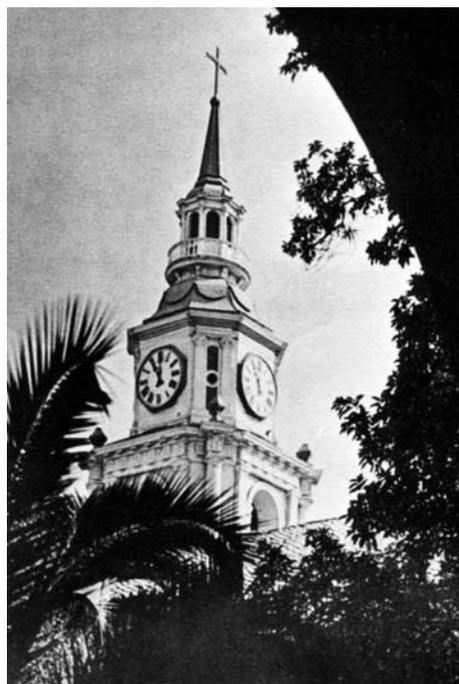
sibles; uno de sus méritos más notables fue su invitación a toda la comunidad: indio, mestizo, criollo y peninsular, a pesar de sus diferencias en el orden social, económico y cultural, forman un público común, porque este arte esencialmente colectivo en su ejecución y anónimo en su presentación, se integró a la sociedad y ésta al arte. Su apertura fue posible porque el arte colonial despertó y motivó intereses comunes, donde no importó tanto el genio creador con su singularidad e individualidad, cuanto lo que el artista-artesano decía, mostraba y transmitía, a través de las imágenes esculpidas, las telas pintadas y los retablos tallados.

El arte concurrió, desde su perspectiva, a facilitar la evangelización de la población autóctona. Tanto la imagen como la tela pintada sirvieron de medios para la enseñanza de la doctrina, facilitando el conocimiento y la comprensión de verdades trascendentes que, para una mentalidad aún no habituada a la reflexión conceptual, le permitía familiarizarse con el acontecimiento bíblico, el santoral cristiano, el misterio del dogma o la simbología de la liturgia. Como bien lo señala Gabriel Guarda, al referirse a la imaginería, “el fin perseguido, a través de estas muestras, era básicamente de orden catequético y didáctico en el campo de la difusión de la fe, pues comunicaban por medio de todos los recursos disponibles, el contenido de los misterios centrales de la religión católica”³.

Todo esto explica el privilegio concedido al templo, que encabezaba la jerarquía arquitectónica. La iglesia era imprescindible, ya sea en un lugar aislado, en una aldea o en una ciudad. En esta última estará en la plaza, dominando con sus proporciones y elevándose con su torre o torres campanarios. Y en su interior, en sus muros y altares, mostraba los símbolos de la fe, visualizados, gracias al trabajo artesanal de artífices, imagineros y pintores.

¡Qué distinta debe haber sido la invitación al templo en aquellos siglos coloniales! Cada objeto artístico ocupaba el lugar que le correspondía dentro del contexto litúrgico y, todo ello, en una atmósfera espacial que confería un carácter espiritual a esos objetos. Hoy, convertidos en piezas de museo, extraídos de su marco original, se nos presentan desarticulados y desprovistos de aquel carácter solemne y sagrado, estimulador de devociones religiosas.

Si en la arquitectura colonial podemos comprobar, desde sus comienzos, la utilización de materiales constructivos propios del territorio americano, no ocurrió lo mismo en el caso de la pintura, importándose no sólo los materiales⁴, sino que, incluso, la obra misma,



Templo de
San Francisco.
Santiago

³ Guarda, Gabriel; *Navidad colonial en Las Condes* (catálogo), Ed. Universitaria, Santiago 1974.

⁴ Al comenzar la colonización española, prácticamente la totalidad de los materiales empleados en la pintura venían de Europa; gradualmente, se comenzó a trabajar con elementos autóctonos, tanto en lo referente a tierras naturales como al soporte utilizado, empleándose telas de lana y yute, en reemplazo de las telas de hilo europeas.

ya que su transporte no presentaba, obviamente, los inconvenientes insalvables de las obras arquitectónicas. España envió a América una considerable cantidad de cuadros europeos y españoles que, conjuntamente, con grabados flamencos e ilustraciones de libros constituyeron los modelos para el pintor hispanoamericano.

En la época en que se inicia la conquista del Nuevo Mundo, el arte español estaba en íntima relación con un sentido trascendente de la vida que prolongaba el Medioevo; mientras que en el resto de Europa, los valores encarnados por ese período histórico se desintegraban en forma acelerada. España, por otra parte, comenzaba a adquirir un papel protagónico en la Europa del siglo XVI, bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Su abrupto ingreso al escenario del viejo mundo, trajo consigo el problema de resolver el conflicto que significaba armonizar la tradición española, imbuida de un profundo sentido medieval, con la renovación que se apreciaba en los demás países, a través de los valores elaborados por el Renacimiento.

De ahí que el arte español del siglo XVI debe ser comprendido y valorado a partir de una visión del mundo, que se generó, primordialmente, de la actitud que el pueblo español adoptó respecto a sus propias tradiciones y a su capacidad de mantenerlas vigentes, frente a formas de vida que invitaban a superarlas.

La monarquía española entendió que no podía aislarse ni encerrarse en sí misma y menos ahora que había construido un Imperio, gracias a herencias territoriales y a empresas de conquista. El ecumenismo del emperador Carlos V rebasaba los marcos exclusivamente políticos.

Desde el punto de vista artístico, esta aspiración ecuménica, anunciada ya por los Reyes Católicos, quienes invitan al reino a arquitectos y decoradores alemanes y flamencos, se intensifica durante el gobierno del Emperador con la llegada de escultores del norte de Francia y de Borgoña, con la venida de escultores y pintores de Italia.

Pero España no sólo tenía que resolver la actitud que adoptaría frente a los nuevos valores, sino que tenía que dar pronta respuesta a los problemas inmediatos que le deparaba la historia; entre ellos, a la profunda crisis del cristianismo que culminaría con el gran cisma provocado por la Reforma. Sus consecuencias no sólo afectaron la vida política, económica y social, sino que también la vida artística y por cierto, el comportamiento religioso.

La monarquía hispana entendió que el problema artístico no era periférico y no escatimó esfuerzos en impulsar el arte por un camino dirigido por el dogma católico. Comprendió que el lenguaje plástico tenía, en ese momento crucial, un rol fundamental, como manifestación de la mentalidad colectiva.

Las escuelas coloniales enseñaron a sus alumnos las técnicas básicas en la preparación del color a partir de sus elementos fundamentales: los pigmentos, el aglutinante y el diluyente. Como aglutinante se utilizó la clara de huevo y como diluyente el vino añejo. En el siglo XVIII, el aglutinante a base de clara de huevo fue reemplazado por aceites.

La tela se preparaba embadurnándola con agua mezclada con cola animal y, sobre esta base, se colocaba una capa de tiza o creta mezclada con cola (más tarde será cal y cola), quedando en condiciones para la aplicación de la capa pictórica propiamente tal.

La expresión de este anhelo se concretó en el Concilio de Trento, el 3 y 4 de diciembre de 1563, en su vigésimoquinta y última sesión, al decretarse que: "El Santo Concilio prohíbe que se coloque en las iglesias cualquiera imagen que se inspire en un dogma erróneo y que pueda confundir a los simples; quiere que se evite toda impureza, que no se dé a las imágenes rasgos provocativos. Para asegurar el respeto de estas decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en sitio alguno, y aun en las iglesias que no estén sujetas a las visitas comunes, alguna imagen insólita, a menos que el obispo la haya aprobado⁵. La Corona española, que tanto había trabajado en la realización de este Concilio y que había participado activamente en sus deliberaciones, hizo suyo este mandato y lo convirtió en su causa.

El modelo renacentista no parecía ser el más adecuado para expresar la inquietud de España: la pervivencia de valores medievales, el aferramiento a ideales góticos y la tradición cristiana solicitaban una orientación que el Renacimiento no estaba en condiciones de dar. Por tal razón, el arte español no asimiló, en toda su amplitud, las proposiciones renacentistas. Se orientó más bien por la senda del Manierismo.

Este movimiento, suficientemente analizado por los historiadores de arte actuales, no es, como antes se creía, un movimiento superficial, "amanerado", desprovisto de valor y significación. Va a expresar una actitud frente a la vida; sus artistas más representativos adoptan una posición subjetiva respecto a las formas ante "el temor de que éstas puedan fallar frente a la vida y apagar el arte en una belleza sin alma"⁶. Es en la pintura de El Greco (1541-1614), donde mejor se aprecia esa actitud y el espíritu que la anima. Sin estar sujeto, todavía, a las rigurosas normas derivadas de la Contrarreforma, desarrolla su imaginación y devoción cristiana de manera casi instintiva y cargada de subjetividad.

Durante el siglo XVI y gran parte del siglo XVII, la pintura española mostrará una clara temática religiosa; los asuntos mundanos o paganos, ya sean retratos o escenas mitológicas sólo se encontrarán en las casas nobles o en los palacios reales, pero con notable parquedad.

Entre los pintores españoles de esa época, destaca Juan de Juanes (+1579), uno de los maestros más representativos de la imagen de devoción, de la lámina para orar, con reminiscencia de los íconos bizantinos y cuya obra se exportará en abundancia hacia América, ejerciendo particular influencia entre los pintores coloniales. Fiel al espíritu que anima al pueblo español, pinta con dignidad y decoro a sus personajes religiosos, evitando cualquier efecto que mundanice la escena. No obstante, la influencia renacentista



La Dolorosa
Cuadro colonial

⁵ Gimpel, Jean; *Contra el arte y los artistas*, Granica, Buenos Aires, 1972, pág. 57.

⁶ Francastel, Pierre; *La realidad figurativa*.

no está ausente y se aprecia en el cuidadoso orden compositivo, que sigue de cerca los modelos italianos. En otros pintores, en cambio, como Luis de Morales (1520-1586), Alonso Berruguete (1490-1561) o Gaspar Becerra (1520-1568), aparecen modificaciones substanciales con respecto a los modelos aportados por el Renacimiento: las figuras son lánguidas, se elimina el punto de fuga único y se descompone el espacio.

Pero las raíces del arte colonial son mucho más complejas. Si bien es cierto que el Manierismo ejerció una significativa influencia, no hay que olvidar que éste se entrecruzó con el Barroco, cuyo ímpetu expresivo también se dejó sentir en América colonial. Por otra parte, la supervivencia de formas medievales en la España imperial se neutralizó, en parte, con los aportes renacentistas; a la vez hay que recordar la proyección de la escuela flamenca con su visión pormenorizada del mundo sensible e, igualmente, ciertas temáticas procedentes de la iconografía oriental. Todas estas influencias convergieron al Nuevo Mundo y contribuyeron en la formación y desarrollo del arte colonial.

Este arte, globalmente considerado, es un arte representativo: describe, explica y enseña. En el caso particular de la pintura, la representación se sustenta en el dibujo y en el color, destinados a visualizar los símbolos de la fe cristiana o los peligros a que está sujeto el hombre, cuando se aparta del camino hacia la salvación.

La Capitanía General de Chile, la más lejana posesión española, no quedó privada de estas obras, muchas de las cuales fueron aportadas por las escuelas andinas, especialmente del Cuzco y Quito.

Un ejemplo relevante lo ofrece el conjunto de telas sobre la vida de San Francisco, que se encuentran en el convento de la Orden franciscana, en la capital.

Esta serie de cuadros que describe, en sucesión cronológica, la vida del santo, fueron ejecutados entre los años 1668 y 1684. Según Alfredo Benavides y Luis Álvarez habrían sido pintados en Chile por varios autores. Eugenio Pereira, en cambio, considera que el conjunto fue pintado en el Cuzco y, luego, enviado a Chile⁷. El autor principal sería el fraile Basilio Santa Cruz, mestizo, al parecer, en compañía con algunos discípulos, entre ellos, Juan Zapaca Inga.

En esta serie, la concepción clásica del espacio, tal como el Renacimiento la concibió⁸, desaparece en gran medida. Se ha renunciado al ordenamiento, en sucesión armoniosa, de los seres y objetos hacia un punto de fuga único. Esta lógica del ordenamiento espacial nunca arraigó en el pintor colonial, quizás, porque su relación, con el mundo fue siempre más simbólica que conceptual.

En los pintores que intervinieron en la elaboración del conjunto, hay una espontaneidad

⁷ Pereira, Eugenio; *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Universidad de Chile, Santiago, 1965.

⁸ La perspectiva tradicional, que se inició a partir del Renacimiento, y que ha tenido larguísima vigencia en Occidente, tiene por finalidad sugerir la tercera dimensión en el soporte plano en el cual trabaja el pintor. Con este fin, el espacio se organiza haciendo converger hacia un punto de fuga único ubicado frontal o angularmente, todas las paralelas de un objeto que son perpendiculares a un punto de la línea del horizonte visual. Cabe señalar que éste no ha sido el único procedimiento para sugerir la tercera dimensión. Conviene indicar, además, que el arte actual ha renunciado a la perspectiva tradicional trabajando en el espacio en lo que se ha denominado "topológico" y no ya proyectivo o euclidiano. Esto demuestra, una vez más, que toda representación del espacio obedece a una interpretación facultativa del artista, que responde a situaciones históricas y culturales específicas.



de visión, que no privilegia un espacio ideal, a la manera de una síntesis ordenadora. En ellos es primordial el objeto o el personaje al que dedican toda su atención; los ubican en distintas secciones de la superficie de la tela, variando bruscamente las proporciones y las conexiones entre las escenas.

Hay, indudablemente, una narrativa que se impone; una descripción paciente y minuciosa, muy de acuerdo con el modo de sentir las vivencias que despierta el acontecimiento religioso que ahora se pinta. Este carácter narrativo es enfatizado con la palabra escrita en medallones primorosamente ejecutados.

A su vez, el empleo de la línea y del color afianza esa característica. Mediante la línea se delimitan y configuran las formas con extrema detención. Todo lo que pertenece al mundo de las cosas (utensilios, muebles, ropajes, alimentos, etc.) se representa con una visión muy cercana a la concepción naturalista, que revela el intenso interés que suscita, en el artista, las cualidades sensibles de los objetos; en cierto modo, esta visión recuerda a la de los pintores flamencos en su relación con el mundo visible.

Por su parte, el color modela los volúmenes y contribuye a poner en evidencia la identidad de cada forma. En la particular concepción plástica de estos pintores, el color no es un

JUAN ZAPACA
INGA
*San Francisco y el
milagro del niño
escaldado y las
manzanas*
Museo Colonial
de San Francisco

elemento válido por sí mismo. En muchos casos, como en esta serie, asume una función emblemática: ciertos colores –siguiendo una tradición medieval– tienen un sentido preciso, ya sea para identificar determinados personajes, objetos sagrados o símbolos litúrgicos.

Por último, el pintor, que ya ha asimilado una concepción jerárquica del mundo, ordena la escena mediante una rigurosa escala de valores. Considera la ubicación de los seres, de acuerdo a su naturaleza propia y al lugar que les corresponde como creaturas de Dios. A partir de la Divinidad y, siguiendo con la corte celestial, se ubican los demás seres, sin omitir, por cierto, aunque en una ubicación periférica, la presencia del Mal personificado por el demonio o por escenas infernales, que trae a la memoria la simbología demonológica de Jerome Bosch. El imperativo de la narración al que aludíamos, hizo necesario adecuar una distribución espacial que reforzara el carácter descriptivo que se muestra en cada tela: espacios diferentes para tiempos distintos.

Cuando el artista colonial pinta una sola escena, con un personaje sagrado como protagonista, la ordenación del espacio queda determinada por una rigurosa simetría⁹, creando un espacio ideal que se aproxima a la tradición bizantina, la que se hizo presente en América a través de las láminas para orar procedentes de España.

Por su parte, la escultura policromada se aproxima a la pintura por su afán cromático, puesto que no se conforma, exclusivamente, con el trabajo volumétrico. Utiliza el color para pintar trajes, objetos, rostros y manos, teniendo cuidado de establecer la coloración que corresponde, según se trate del mundo sobrenatural o terrenal.



Imaginería
Colonial

Es, quizás, la escultura, especialmente la de bulto, la que permitió una proyección psicológica más directa en el creyente: la presencia, casi real, de la Virgen, el Niño y San José en el pesebre de Belén le mostraban, en toda su policromía, la dulzura y el encanto de la Navidad, con el acompañamiento de los Reyes Magos, pastores y animales, concebidos éstos de acuerdo a la fauna americana autóctona. En otros casos, la presencia de Cristo crucificado, mostrando el sufrimiento y el dolor.

La imaginería, en el transcurso del período colonial, se adecuó a las distintas necesidades del culto como, igualmente, a la situación de los estamentos sociales que la utilizaban. Así, la talla escultórica, de gran volumen, encerrada, muchas veces, en urnas minuciosamente labradas, correspondía a funciones del culto en las iglesias. En cambio, para el uso privado de las familias, se empleó, de preferencia, el bajorrelieve y el retablo tallado y policromado, de pequeño formato. En conventos y capillas, las piezas escultóricas se adaptan, también, a la función del recinto y a las devociones particulares del clero. Por último, las grandes solemnidades religiosas exigían a los imagineros particular destreza artesanal y ornamental en la ejecución de

⁹ La simetría se entiende, corrientemente, como la concordancia entre las partes que concurren a integrar un todo. En el caso al cual se alude, su sentido es más bien restringido y debe entenderse como una simetría bilateral; es decir, formas iguales a igual distancia a ambos lados de un eje central. Esta relación fue concebida en la mentalidad intuitiva del artista como una permanente ley de regularidad.



obras destinadas a las procesiones, donde la comunidad religiosa exteriorizaba su fe. En este aspecto, los famosos pasos de Salcillo, en España, se prolongaban en América. Numerosas cofradías competían en estas ceremonias, demostrando su ingenio y expresando su fervor.

La talla policromada no fue el fruto de un trabajo exclusivamente individual, sino que en ella, además del tallador, intervenía el encarnador, a quien le correspondía pintar la imagen tallada, y el broslador, quien completaba la obra, vistiéndola con telas apropiadas a la dignidad y santidad del personaje que representaba.

Son numerosos los ejemplos en que se observa –salvo algunas variaciones formales–

GASPAR
MIGUEL DE
BERRÍOS
*Patronato de
San José*
Museo Nacional
de Bellas Artes



Escuela Colonial
Americana
*Virgen con el niño
a devoción de D.
Manuel Salzes y
Doña Francisca
Infante, 1767*
Museo Nacional
de Bellas Artes

una constante común en la concepción del volumen, que emana de la visión compartida, que se tiene del personaje religioso. En muchas crucifixiones, Cristo es representado en una actitud de profundo dolor, sugerida no sólo por el volumen y su postura en la cruz, sino que, el sufrimiento y la agonía se intensifican mediante una particular coloración del cuerpo y el empleo del rojo para sugerir la sangre que brota de su costado o que se escurre por su rostro. El color asume una función referencial, a semejanza de lo que se vio en la pintura.

La imaginería colonial hunde, también, sus raíces en la tradición artística española. Conviene recordar algunos nombres por la influencia directa o indirecta que ejercieron

en el Nuevo Mundo. Es el caso de Juan de Juni (+ 1577) con sus obras policromadas y doradas. Al parecer, fue Gaspar Becerra –ya mencionado– quien inauguró la escuela que pronto se haría famosa: la estatuaria policromada española, que tanto arraigo tendría en el pueblo español –en Sevilla especialmente– aficionado a las grandes ceremonias del culto y a las procesiones al aire libre. Otros escultores importantes son: Gregorio Hernández (1566-1636), Juan Martínez Montañez (1546-1649), Alonso Cano (1601-1677) y su discípulo Pedro de Mena (1628-1693).

En la estatuaria española se advierte la renovación religiosa que surgió con la nueva mística de la Contrarreforma y su vivencia renovada de lo sobrenatural.

Esta herencia la recoge el imaginero colonial, intensificando su espíritu y modificando, muchas veces, el volumen en sus proporciones. A igual que en la pintura, se observa una ingenuidad de ejecución, que no tiene detrás de sí el peso de una tradición.

En su afán por lograr la máxima sugerencia de realismo, se esfuerza en conseguir el movimiento en las imágenes. Con razón Gabriel Guarda afirma que “no están ausentes en esta producción artística, artificios más complicados, como piezas articuladas, ingenios y mecanismos, que permiten dar a estos conjuntos la suprema sensación de vida: el movimiento”¹⁰.

El espíritu del nuevo siglo

El siglo XVIII será para América hispana y para este lejano territorio de las Indias Occidentales, un período más acelerado en su evolución histórica, preparando a los territorios americanos para su desenlace como naciones independientes.

Chile, comunidad esencialmente rural durante los dos primeros siglos coloniales, comienza a acrecentar su desarrollo urbano, gracias a la influencia de la Ilustración, con su énfasis en la importancia de la ciudad, centro civilizador por excelencia.

La monarquía española, representada, a partir del siglo XVIII, por la dinastía de los Borbones, se adhiere a ese ideal. Propicia una política fundacional que, en Chile, tendrá incalculable importancia. La orden real de 1703 dispuso que “los españoles en Chile, que habitaban en ranchos, haciendas y chacras, se agruparan en ciudades administrativas y eclesiásticas”. Se deseaba acelerar “el proceso civilizador de los pobladores, infundir en ellos prácticas de convivencia social, posibilitar el desarrollo de la instrucción y la mejor administración de la justicia”¹¹.

Los nombres de algunos gobernadores, como José Antonio Manso de Velasco, Antonio Guill y Gonzaga y Ambrosio O’Higgins se destacan, justamente, por su labor como fundadores de centros urbanos. El primero, que gobernó el Reino de Chile entre los años 1737 y 1745, renovó la era legendaria de las fundaciones, mereciendo el título cívico de Marqués de Poblaciones; su esfuerzo hizo posible la fundación de Copiapó, San Felipe,

¹⁰ Guarda Gabriel, op. cit. Véase también: Estellé Patricio, *Imaginería Colonial*. Gabriela Mistral. Santiago 1974.

¹¹ Eyzaguirre Jaime, *Historia de Chile*, Zig-Zag, Santiago.

esfuerzo personal en la producción de bienes no había sido la tónica dominante en los siglos anteriores. El fenómeno hispano del hidalguismo había contribuido a desdeñar tal actividad. Ahora, en cambio, el comercio y la industria recibieron considerable estímulo; en Chile, esta situación, se vio favorecida por la llegada de elementos vascos, que no tenían mayores prejuicios para estimular, con su trabajo personal, el desarrollo de las actividades económicas. Su statu social se tonificará gracias a su fusión con la nobleza lugareña, originando la aristocracia castellano-vasca, que se ubicará en un lugar de privilegio dentro de la jerarquía social de Chile.

Uno de los acontecimientos más impactantes de la influencia del pensamiento ilustrado en España fue el decreto de expulsión de los jesuitas de todos los dominios de la Corona, firmado por el rey Carlos III, en 1767.

Esta medida afectó, entre otras, a la actividad artística que, con tanto celo, desplegaba la Compañía. Chile se vio privado de insustituibles talleres artesanales dirigidos por esta Orden, que provocaron una verdadera detención del desarrollo artístico. El extrañamiento de los jesuitas sería un vacío difícil de llenar, igualmente, en relación con la mantención y renovación de la fe. El arte se resintió en sus motivaciones religiosas al faltarle el maestro orientador, lo que contribuiría a su progresiva desacralización en un terreno abonado por el espíritu del nuevo siglo.

La pintura y la imaginería del siglo XVIII

En el transcurso del siglo XVIII, la pintura no quedó al margen de los nuevos valores que iban transformando el mundo colonial.

Junto a la temática religiosa –siempre abundante y prioritaria– el retrato adquirió particular relieve, síntoma inequívoco del individualismo creciente que se conjugaba con la pérdida gradual de un estilo de vida colectivo. Aún, en la escena religiosa, se incorpora al donante que, si bien no actúa todavía como protagonista, interviene, al menos, como partícipe de la temática. Por supuesto que esto no era una novedad en la pintura europea, pero no había sido usual en la pintura colonial.

La pérdida del privilegio temático religioso quedó en evidencia en el retrato propiamente tal. Aunque no deja de ser sintomático que, en diversas obras, el retratado aparezca con una mano puesta sobre el corazón, actitud muy sugerente, desde el punto de vista de la simbología tradicional, que revela una actitud de sumisión y devoción. En otros retratos, en cambio, se aprecia una desvinculación con cualquier indicio de carácter religioso: el retratado, se muestra en su dimensión puramente terrena y mundana, rodeado de objetos que hablan de su prestigio en el seno de la sociedad.

No debe haber sido tarea fácil para el pintor colonial, este tránsito de una temática religiosa a otra retratística. Su visión, largamente acomodada al despliegue de recursos imaginarios, a la elaboración de formas plásticas más libres y espontáneas, tuvo que modificarse al pasar al retrato, que lo obligaba a adecuarse al modelo concreto, imponiéndole una búsqueda de mayor fidelidad. Esta orientación se advierte también en algunas pinturas



Arriba:
Cristo Policromado
Calera de Tango
Orden Jesuita
S. XVIII

Abajo:
Imaginería colonial
Calera de Tango

netamente religiosas: en la Cena Dominica, por ejemplo llama la atención el minucioso análisis de los rostros de los frailes comensales, absortos en sus súplicas o contemplando a los ángeles que han venido a repartir el pan. Hay aquí una interesante aproximación al retrato colectivo.

Los signos externos que asumía el nuevo siglo, a través de la moda y del gusto, también son asimilados por la sociedad colonial, que se compeetra de las nuevas convenciones sociales y modifica comportamientos, vestuario, ceremonias, hábitos, etc. El retrato es, en este sentido, un excelente testimonio, con graves y solemnes personajes lujosamente ataviados y damas de la alta sociedad, que lucen elegantes trajes. Ni siquiera la escena religiosa, más ascética, depurada de contingencias mundanas, escapó a estos imperativos: la elegante actitud del personaje religioso y el vestuario, a la última moda, demuestran la pérdida paulatina de los intereses comunes, que la religión se había encargado de guiar hacia un mismo fin: la vida extra-terrena.

Si en la arquitectura de la Capitanía General de Chile, durante el siglo XVIII, no se encuentra un diseño barroco pronunciado, lo mismo ocurre en la pintura, donde tampoco existe una factura netamente barroca. Se trata, más bien, de un eclecticismo plástico, pero no de un barroco pleno. Por otra parte, así como el siglo XVIII señala, en arquitectura, el paso del barroco a las severas normas estéticas del neoclasicismo, algo similar ocurre con la pintura, pero sus resultados serán más tardíos y sólo se apreciarán en el transcurso del siglo.

La imaginería fue menos permeable al nuevo espíritu, manteniendo las formas propias y tradicionales del trabajo artesanal. La labor de los jesuitas fue innegable al respecto porque la enseñanza que impartieron en sus talleres permitió que se conservara la tradición. Desde fines del siglo XVII funcionó en Calera de Tango un importantísimo taller-escuela dirigido por maestros bávaros que subsistió hasta el decreto de expulsión de la Compañía.

El predominio del trabajo manual que suponía la ejecución de las imágenes no se mantuvo, sin embargo, inalterado. Se desvalorizó por el peso incontrarrestable de la concepción racionalista, que valoraba al intelecto como la suprema medida del universo. La actividad manual del imaginero quedó menospreciada y sus obras pasaron a la categoría de un "arte menor", divorciada de la *elite* intelectual e integrada a estratos sociales más modestos como patrimonio popular. Habrá que esperar que transcurra gran parte del siglo XIX para que la actividad escultórica se sitúe dentro del campo de las "bellas artes" y, para lograrlo, tendrá que renunciar al espíritu y a las soluciones plásticas emanadas del mundo colonial¹³.

¹³ En los últimos años del período colonial es posible identificar a algunos artistas que cierran la imaginería en Chile: José Santos Niño de Figueroa, conocido como el tallador de Petorca; Ambrosio de Santelices e Ignacio de Andía y Varela.

En las postrimerías del siglo XVIII, la pintura y la imaginería van perdiendo su razón de ser, porque ya no responden a los anhelos e inquietudes de la época; su vigencia será cada vez menor y su confinamiento en los recintos conventuales será definitivo.

El arte que surge de los cambios analizados presentará, al iniciarse el siglo XIX, un panorama completamente diferente. El nuevo arte tendrá una apertura limitada, tanto por el hecho de que quedará a disposición de un grupo social restringido, como por el hecho de no tener exhibición pública; normalmente adornará el salón señorial y sólo los que tenían la posibilidad de frecuentarlo estaban en condiciones de conocerlo. El arte pierde el carácter de patrimonio común, para transformarse en patrimonio personal o familiar.

Conjuntamente con todas estas transformaciones, el siglo XIX irrumpe con un acontecimiento histórico que no se puede soslayar: la emancipación política. La separación respecto a la Metrópolis marca un nuevo hito en la historia de Chile. El país comienza a buscar su propio destino y el arte no podía estar ajeno a esa búsqueda.

Tradición y renovación

La lenta evolución histórica que había caracterizado al país sufre, a partir de 1810, un vuelco inesperado que trastorna el devenir inmediato. Los sucesos se desarrollan con rapidez vertiginosa y es preciso repensar y modificar las tradicionales estructuras jurídicas, políticas, económicas y culturales que había tenido el mundo colonial,

La emancipación se plantea como una revolución política que obliga a los nuevos dirigentes a adecuar los ideales que encarna la independencia, a formas concretas de acción. Sin embargo, el tránsito del país, desde una estructura colonial rígida y conservadora, arraigada en una tradición de siglos, hacia una nueva estructura provocada por la ruptura definitiva de los vínculos jurídicos y políticos con la Madre Patria significó un período de titubeos, de ensayos, de controversias entre los propios dirigentes del nuevo Estado que nacía a la vida independiente. Algunos pretendían avanzar, sin miramientos con la tradición y el pasado, y otros consideraban el pasado como un patrimonio que era preciso respetar y adecuar a los nuevos ideales que habían surgido.

Las primeras décadas del siglo XIX constituyen, de hecho, un período de gestación de la nueva institucionalidad para la naciente república. Es, en estricto rigor, un período de transición entre la larga tradición colonial, marcada con el sello imborrable de España, y un futuro que era preciso construir con el aporte directo de quienes iniciaban la formación de una nacionalidad autónoma.

Los hechos inherentes a la independencia del país obligaron a concentrar todos los esfuerzos en torno a la finalidad última que se perseguía: la ruptura definitiva con España. Por esta razón, los hechos bélicos, primero; y la búsqueda de una institucionalidad, más tarde, fueron relevantes en los primeros decenios del siglo XIX. Obviamente, las demás actividades propias del quehacer humano quedaron subordinadas o pospuestas, a la espera de tiempos mejores para desarrollarse de manera positiva y sistemática. Esta es la razón fundamental que explica el escaso desenvolvimiento artístico del país en sus primeros años de independencia.

Pero, si bien este hecho es esencial para comprender la exigua producción artística, se produjo, además, un fenómeno concomitante: sus antecedentes se encuentran en los cambios que presagiaba el siglo XVIII y que en Chile aún no se habían manifestado en toda su intensidad. Esos cambios irrumpen con los acontecimientos de la emancipación y se revelan profundamente en el arte: la temática y la técnica que habían caracterizado la pintura colonial, adecuadas a su concepción del mundo y de la vida, dejan de tener vigencia para expresar los nuevos ideales y anhelos de una sociedad que se ha ido apartando de una valoración basada en ideales sobrenaturales. Por eso la pintura que seguirán realizando algunos artistas, solidarios con la tradición, no tendrá el mismo peso que había tenido durante la historia de Chile colonial.

Las primeras décadas del siglo XIX significaron la búsqueda de una nueva orientación y de una nueva misión para la pintura, basada en dos requerimientos: los intereses individuales del artista dirigidos hacia una expresión intensamente personal y las exigencias derivadas de un público que entiende ahora el arte como una satisfacción de necesidades puramente individuales. En estas circunstancias era imposible pretender que el artista nacional afrontara súbitamente las exigencias de las nuevas temáticas: el retrato, el cuadro histórico, el tema mitológico. Es en este marco donde la influencia de la pintura europea y particularmente de la francesa tendrán un papel prioritario.

Una obra de transición

Este período de transición está representado en la pintura nacional por **JOSÉ GIL DE CASTRO** (1785-1841)¹⁴, retratista limeño que vivió en Chile durante los años de mayor efervescencia de los acontecimientos de la emancipación¹⁵.

Su vida y su pintura transcurren entre dos épocas: sin romper con el pasado, asimila y adapta las nuevas motivaciones de un futuro que comienza a perfilarse. Este artista encontró en el retrato un camino expedito que le permitió conciliar ambas actitudes.

El presente inmediato lo encarnó en personajes protagónicos de la independencia americana: Bernardo O'Higgins, José de San Martín, Simón Bolívar, Juan Gregorio Las Heras y muchos otros. Constituyen el único testimonio visual de los héroes de la gesta emancipadora. Gil de Castro, haciendo gala de gran sobriedad, no muestra a personajes en actitudes grandilocuentes; centra su atención en los rostros, para describir sus rasgos peculiares;

¹⁴ Alvarez, Luis; *El Artista Pintor José Gil de Castro*, El Imparcial, Santiago 1934. Eyzaguirre, Jaime; *José Gil de Castro, Pintor de la Independencia Americana*, Sociedad de Bibliófilos de Chile, Santiago 1950. Romera, Antonio; *Historia de la Pintura Chilena*, Zig-Zag, Santiago 1968.

¹⁵ La biografía de este artista presenta lagunas importantes que han impedido un conocimiento exhaustivo de su vida y de su formación artística. Aún hoy, hay discrepancias en cuanto a la fecha de su muerte como, igualmente, respecto a la fecha de su llegada a Chile. Según E. Pereira, Gil de Castro habría muerto en 1843 y según A. Romera, su muerte se produjo en 1841 (La Pintura Chilena, Rev. *Atenea* N° 428, Santiago 1974). Este último considera que las fechas de nacimiento y muerte del pintor ya no ofrecen dudas y que se ha establecido documentalmente hace pocos años, en la publicación de Francisco Stasny, *Breve Historia del Arte en el Perú*, 1967 (Romera, Antonio; José Gil de Castro, *El Mercurio*, Santiago 1.9.1974). En cuanto a la llegada a Chile del mulato Gil, E. Pereira afirma que llegó alrededor de 1807 y regresó al Perú en 1820; por su parte, A. Romera sostiene que la permanencia en Chile es entre los años 1808 y 1822; J. Eyzaguirre coincide con A. Romera en la fecha de llegada (*Historia de Chile*, op, cit).

busca la semejanza entre el retrato y el retratado. El carácter representativo de la pintura como nexos con la realidad sensible comienza a adquirir innegable importancia. También en la pintura colonial se apreciaba este hecho, pero en cierto sentido solamente, es decir, el énfasis representativo se daba sobre todo en el mundo de las cosas. En cambio, ahora el cuadro en su totalidad va a participar de esa intención: comienza el dominio del mundo conocido opuesto a un mundo imaginado o sugerido. El pintor presta toda su atención al modelo, analizándolo en profundidad, compenetrándose de su personalidad, de sus rasgos específicos y característicos. Pero más allá de la apariencia física, José Gil de Castro logra una penetración psicológica que revela más integralmente al personaje.

Frente a estas características, que pueden considerarse innovadoras, el pintor no rompe totalmente con la tradición, porque emplea soluciones plásticas que ha recibido como patrimonio de su formación artística. Sus innovaciones están sustentadas en procedimientos desarrollados por la pintura colonial: el precario dominio de la perspectiva, la manifiesta desproporción de las figuras, la actitud hierática de sus personajes. Estos procedimientos, que en la pintura colonial tenían su razón de ser, pues obedecían a una interpretación legítima de la realidad, en la obra de Gil de Castro no tienen la misma función y son más bien resabios, secuelas, herencia de un pasado que no se niega del todo.

Quienes se sienten atraídos por la historia comparada del arte, podrían afirmar que la obra del mulato Gil es ingenua, casi rudimentaria en relación con la pintura que se realizaba en Europa y especialmente en Francia. El Neo-clasicismo, arte de la Revolución Francesa, sustentado en una concepción racionalista de la realidad y subordinado a los principios estéticos de la Antigüedad clásica, había logrado triunfar a fines del siglo XVIII, transformándose en el estilo dominante. Desde este ángulo podría aceptarse la afirmación respecto a la obra del retratista limeño; pero queda invalidada por el peso de la realidad histórica americana, puesto que si bien la Ilustración se encargó de introducir el predominio de la razón, no logró romper de inmediato una concepción de vida sólidamente cimentada por tres siglos de historia colonial. Por otra parte, la Antigüedad clásica, de tan fuerte impacto en la vida artística europea de ese tiempo, no tuvo en Chile, en los primeros decenios del siglo XIX, significación importante, ni desde el punto de vista técnico ni desde el punto de vista estético.

El carácter representativo que señalábamos en la obra de Gil de Castro se intensifica con la utilización del color: tiende a reproducir la cualidad colórica de los objetos, es decir, su color local, que



JOSÉ GIL DE CASTRO
Retrato



JOSÉ GIL DE CASTRO
Retrato



JOSÉ GIL DE CASTRO
Retrato de Bernardo O'Higgins

permite la identificación del objeto por el color que les corresponde en la naturaleza¹⁶. Empero, la fidelidad al color local no significa la imitación servil, sino que hay una búsqueda por lograr una atmósfera pictórica que, de alguna manera, cree su propio mundo, organizando formas plásticas que comienzan a independizarse del mundo real concreto.

La línea es la gran armazón del cuadro. Delimita y configura las partes e imprime al cuadro su sello más personal. En este sentido, Gil de Castro se revela como un gran dibujante¹⁷. Lo notable es que no sólo dibuja el primer acercamiento al modelo mediante el boceto, el que normalmente desaparece al colocar el color, sino que reitera la línea con el mismo color: es línea-color. Ella se encarga de poner de manifiesto los detalles tan minuciosamente, que se transforma en miniaturista. Es imposible desconocer la ejecución artesanal, rigurosa y paciente de Gil de Castro y que lo relaciona directamente con la tradición colonial, con aquellos artesanos-pintores que se aproximaban con interés inusitado al mundo de las cosas (encajes, bordados, utensilios domésticos, alimentos, etc.), como queriendo redescubrir sus cualidades para perpetuarlas en el cuadro.

La composición no está condicionada desde el exterior por exigencias a priori: quienes encargan los cuadros todavía no coaccionan al pintor ni lo someten a determinadas normas estéticas. No se ha producido aún un gusto institucionalizado. Por lo tanto, el artista conserva espontaneidad tanto en la creación como en la ejecución; tiene una impronta que emana de sus propias fuerzas creativas. El mulato Gil posee estilo, entendiendo este término en el sentido de manifestar de manera inconfundible su propia expresión creadora.

Mediante la composición sugiere un espacio plástico, donde la línea y el color se integran en una unidad que origina un espacio peculiar. Ciertos elementos son predominantes: el eje de simetría que divide el cuadro en dos partes iguales, propone un orden visual, un rigor plástico que recuerda la cercanía del artista con la pintura colonial. Este orden y rigor sugieren un marcado equilibrio espacial que contribuye a crear una atmósfera de reposo, de quietud, en la que participan los personajes retratados. Por otra parte, la profundidad está apenas insinuada mediante una degradación sutil del color, donde el empleo de la perspectiva tradicional no está presente. La distribución de los personajes y de los objetos que lo acompañan en el espacio plástico está realizado de tal manera, que obliga al ojo a un doble trabajo: exige recorrido global y, al mismo tiempo, su detención; obliga a la vista a un escudriñamiento analítico de cada componente, porque la línea delimita las figuras acentuadamente, confiriéndoles gran autonomía, independizándola en cierto

¹⁶ El color local debe entenderse como el color propio del objeto representado, exceptuando las variaciones de la luminosidad. Para la psicología de la percepción, el color local es la sensación que provoca el estímulo (color) en un campo o contexto normal, vale decir, el color aislado colocado sobre un fondo blanco o gris medio, con una iluminación de intensidad normal de luz blanca. Una completa terminología técnica puede encontrarse en: Crespi I. Ferrario J., *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Eudeba 1971.

¹⁷ El dibujo está ejecutado técnicamente con un tipo de grafito duro y acabado, con el cual traza las líneas sobre la tela ya preparada. Según Jorge Basaure, restaurador y conservador de arte, el mulato Gil usa en la capa de preparación bol de Armenia en lugar de tiza o creta; se trata de una tierra bastante dura que no sólo le sirve para fijar y preservar el color, sino que, además la utiliza con fines pictóricos. El aglutinante que emplea en la preparación de los colores es aceite de linaza y el diluyente es aguarrás.

Sobre técnicas pictóricas puede consultarse: Bazzi María, *Enciclopedia de la Técnicas Pictóricas*, Barcelona, Noguer 1965; Doener Max, *Los Materiales de Pintura y su empleo en el Arte*, Reverté, Zaragoza 1965.



JOSÉ GIL DE CASTRO
Bernardo O'Higgins, Director Supremo
Museo Nacional de Bellas Artes



JOSÉ GIL DE CASTRO
Retrato

sentido de las demás figuras del cuadro. De ahí que el ojo goza y se deleita en el análisis pormenorizado del objeto, en cada uno de sus detalles, como si estuviera frente a la presencia del objeto real que ahora se ha hecho pintura.

José Gil de Castro es, legítimamente, el nexo entre dos épocas; su pintura representa la transición entre un mundo que termina y otro que se inicia. En una situación histórica como ésta se corre el peligro de radicalizar las actitudes: refugiarse en el pasado sin asimilar las nuevas perspectivas, o bien, volcarse hacia horizontes futuros y condenar la tradición, que implica un compromiso con valores caducos.

Este artista entendió que entre ambas épocas no había ruptura sino encuentro; y que era perfectamente posible conciliar una técnica cuyo aprendizaje había realizado en los marcos del espíritu colonial, con una temática que reflejaba los deseos e inquietudes de un público que, de manera incipiente, comenzaba a orientar sus preferencias hacia corrientes estéticas que lo alejaban de la concepción antigua. El logró mantenerse dentro del espíritu americano.

El problema se planteará desde el momento mismo en que el legado colonial se ponga en tela de juicio, al enfrentarse con un vasto mundo cultural que se desplegó, casi bruscamente, en el Nuevo Mundo.

Ruptura con el pasado para ingresar a un presente insuficientemente asimilado. Apertura a un mundo y a una escala de valores que difería de la que, con tanto esfuerzo, había elaborado la Península en su encuentro con América nativa.



JOSÉ GIL DE CASTRO
Don Ramón Martínez de Luco y su hijo Fabián
Museo Nacional de Bellas Artes