



La pintura mural de Quito en los siglos XVII y XVIII

Estudio de las percepciones

Damián Gavilánez

edi
PUCE

PUBLICALO
y genera conocimiento que transforma





La pintura mural de Quito
en los siglos XVII y XVIII
Estudio de las percepciones

**La pintura mural de Quito en los siglos XVII y XVIII:
Estudio de las percepciones**

Autor: Damián Gaviláñez

Primera edición: PUCE, 2025

© 2025 Damián Gaviláñez

© 2025 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Centro de Publicaciones PUCE

EdiPUCE

www.edipuce.edu.ec

Quito, Av. 12 de Octubre y Roca

Apartado n.º 17-01-2184

Telf.: (5932) 2991 700 ext. 2060

e-mail: publicaciones@puce.edu.ec

Diseño de portada, diagramación
e impresión: Freddy Coello

ISBN: 978-9978-77-747-3

Quito, enero de 2025.

Impreso en Ecuador. Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier medio, sin la previa autorización por escrito de los propietarios del Copyright. Esta publicación ha sido posible gracias al fondo Publícalo de la Dirección de Investigación que busca favorecer la transferencia del conocimiento y la publicación de resultados de investigación de los estudiantes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

La pintura mural de Quito en los siglos XVII y XVIII

Estudio de las percepciones

Damián Gavilánez

edi
PUCE

PUBLÍCALO
y genera conocimiento que transforma

A mis padres
Christian y Jenny

Agradecimientos

A mis padres, familia y seres amados, imprescindible compañía en este viaje y en los que siguen.

Agradezco a Adriana Pacheco, quien me transfirió parte de sus inclinaciones académicas y una bella visión del mundo. A Andrea Moreno, por compartir conmigo un modo especial de sensibilizarse con el arte. A Verónica García, que, gracias a su orientación en el campo de la psicología, debo parte de esta propuesta interpretativa que más adelante presentaré con mucho orgullo.

También expreso mi gratitud a Noralma Suárez y al Museo del Carmen Alto por ser parte de la génesis de mi investigación. Al INPC y a Rita Díaz, que confiaron en mi asistencia y permitieron el desarrollo del tercer capítulo. Varias de las fotografías incluidas en el texto son tomadas de informes técnicos ubicados en el archivo del INPC, otras fueron generadas durante el desarrollo del libro, y agradezco a Carlos Vásquez, miembro de la institución, por proveérmelas.

En mi vida he ido en busca de una montaña especial y su cima, desde donde mirarlo todo. Esta montaña, con menos prominencias físicas, está en el suelo por el que todos los días camino y en las personas con quienes me cruzo.

Índice

Introducción	13
1. Hacia la psicología del arte	19
2. Percepciones en el tiempo: Aproximación a los rasgos psicológicos de la sociedad quiteña virreinal.....	39
3. La pintura mural de Quito en los Siglos XVII y XVIII	71
Los informes técnicos como fuentes para la historia	73
Un género único en la historia del arte	75
Autorías	87
Frutas, flores y paisajes	101
Imágenes vivientes y otros relatos milagrosos	125
Técnicas y materiales	146
Cuarenta años de intervenciones oficiales	153
4. Ventanas a la mente: La serie de Santa Teresa del convento del Carmen Alto	169
Historia y estado actual de las pinturas	172

El color	188
El color pasional	189
El color de la luz	195
El color de la santidad	200
El color de la sombra	202
El color del equilibrio	203
El color del recogimiento	205
El gesto	207
Rostros expresivos	209
La felicidad	211
La tristeza	214
La sorpresa	219
Manos que hablan	220
La segunda piel	230
Motivos ornamentales	239
El marco	243
Flores sobre lienzos	245
Consideraciones finales y sugerencias	251
Bibliografía	259
Informes técnicos – Centro documental INPC	261
Bibliografía secundaria	265

Introducción

Las obras artísticas que el presente trabajo expone recogen diversas cualidades que obligan a la investigación a expandir su campo de estudio y ratificar que el objetivo del arte va más allá del objeto artístico, y que las particularidades esenciales de cualquier obra radican también por fuera de sus contornos formales, como lo es el ambiente físico y cultural que lo exhibe; en el conocimiento de que existe un diálogo con el resto de obras que la circundan, y, sobre todo, en la experiencia que los espectadores viven por estimulación de ellas. Para comprender mejor los efectos que el arte tiene en las personas, se puede optar por un análisis que atienda directamente al ser humano, sus percepciones y las respuestas psicológicas generadas por él.

El libro expone sobre las pinturas murales de Quito en los siglos XVII y XVIII, sus características internas y su relación con el ámbito externo, especialmente con el de las percepciones. Este último concepto refiere al modo en que las personas comprenden y reaccionan ante el mundo que les rodea. Está en nuestro interés la iconografía del arte, el estudio de los estilos, las técnicas y la función de la pintura en la religiosidad. Pero a diferencia de estudios previos, se desea comprender fundamentalmente cómo las imágenes

revelan las características psicológicas de creadores y espectadores, y consecuentemente, cuáles y cómo son.

Mediante el estudio de las obras, y el contexto en el que están insertas, se espera conocer cómo se percibía antes las pinturas murales, lo que a la vez esclarece, por qué algunas imágenes se eliminaron de las paredes, o cubrieron con pintura blanca o con nuevas pinturas que representan otras escenas. También nos interesa conocer por qué se preferían determinados estilos, composiciones, formas de retratar a un determinado santo o narrativas frente a otras. ¿Se debía solo a un método de persuasión hacia modelos de conducta de interés para el catolicismo, o también respondía a decisiones de gusto e inclinación particular? Según datos referentes a la relación de los fieles con las pinturas, como el cuidado que estos le ofrecen o el interés que se tiene en mantenerlas cerca del espacio íntimo, se estudiará las emociones que despiertan como son la culpa, la empatía, la devoción, el placer, el miedo, etc.

De manera amplia se tratarán varios ejemplos de pinturas murales, aspectos de su historia y elementos que refieran a la psicología del espectador. La información proviene de la interpretación y análisis que se ha realizado de fuentes primarias y secundarias, con especial atención, a los informes técnicos de intervención al patrimonio. De esta manera, se rescata y da valor de fuentes históricas a documentación de archivo importante y poco consultada, lo que a su vez, permite una nueva contribución a la historiografía de las pinturas murales en el caso quiteño. Aunque se procurará una visión panorámica, el caso que con mayor hondura se estudiará será el de las pinturas murales de la serie de Santa Teresa en el Convento del Carmen Alto.

A fin de sustentar la metodología elegida y conocer sus alcances, se expondrá en el primer capítulo el marco teórico en el que se aclaran conceptos con frecuencia relacionados con la psicología del Arte. Se trata de un universo teórico amplio, y por ello, se especificarán los autores y teorías puntuales que se han elegido. No existe un único camino de análisis desde la psicología del Arte. Tal y como se presentará, es el resultado de conjugar variados postulados que no suelen tratarse en conjunto ni a la presente finalidad. El marco teórico es también condicionado por las características del objeto de estudio y los aspectos que se desean explorar. Será debidamente explicado a fin de que pueda servir de apoyo y recurso a posteriores investigaciones. Del capítulo se concluye la necesidad de presentar el objeto de estudio en conjunto con su contexto y entorno físico, para con ello, exponer juicios y conclusiones coherentes con su periodo histórico y situación particular.

El segundo capítulo es destinado a aproximarnos a una comprensión general de la sociedad quiteña en los periodos tratados en cuanto a sus formas de entender el mundo y leer las imágenes. En un recorrido histórico de acontecimientos, tradiciones, costumbres, hábitos y religiosidad se espera acercar a los lectores a las personas del pasado, sus conductas, intereses y conocimientos. Comprender cómo la sociedad del pasado percibe el mundo, permite obtener claves sobre cómo se experimenta el arte en determinadas épocas. Por ello nos concentraremos en información relativa a la psicología de la sociedad quiteña, con especial atención a la sociedad monacal tanto masculina como femenina, con el fin de poder dar soporte, correlación y contraste a las futuras interpretaciones mediadas por el marco teórico elegido.

Nos referiremos principalmente a aspectos generales de los siglos XVII y XVIII, porque es el periodo en que se realizan las obras citadas, y debido a que conviene abarcar procesos de larga duración, cuando se desea comprender los efectos que la cultura, la religión o la política generan en los rasgos psicológicos de las personas. Estos estarán en continua transformación; sin embargo, proponemos señalar aquellas características recurrentes y que se dan de forma continua desde el siglo XVI hasta los albores del siglo XIX.

En el capítulo tercero se presenta un recorrido amplio por la pintura mural quiteña del periodo virreinal, principalmente de los siglos XVII y XVIII, en el que se expondrán numerosos casos ubicados en varios de los templos y conventos principales de la ciudad. Se expondrán ideas claves referentes a formas, colores, materiales, contenidos, tendencias, patrones, estilos y funciones. La metodología utilizada en esta parte de la investigación consistió en la consulta y estudio de informes técnicos inéditos redactados en el periodo que comprende de 1988 a 2016 como resultado de las intervenciones a pintura mural del periodo virreinal proporcionados por entidades oficiales como: la Agencia Española de Cooperación Internacional, el Museo del Banco Central, el Fondo de Salvamento de Patrimonio Cultural (FONSAL) y, principalmente, del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). Esta documentación muestra fundamentalmente los resultados de análisis químicos y detalles del proceso de intervención, sin embargo, contienen también datos sugerentes que pueden interpretarse y aprovecharse para un estudio histórico. Se complementa la investigación además, con la revisión de estudios previos, que aunque no han sido

numerosos, permiten establecer comparaciones y conexiones. Cabe reiterar que los comentarios realizados sobre las variadas obras en este capítulo tendrán en cuenta el marco teórico en la medida que sea posible hacerlo, al tiempo que ayudarán a comprender mejor el caso de estudio de los murales de Santa Teresa.

Finalmente, en el capítulo cuatro se aplicarán los recursos teóricos referidos de modo más esquemático. Se eligió para el análisis las pinturas de la serie de Santa Teresa ubicadas en el claustro alto del Convento del Carmen Alto de Quito por especial motivo a circunstancias históricas, estéticas y psicológicas de gran relevancia. El estudio realizado atiende a tres componentes de la pintura, en cuya configuración la proyección psicológica de los sujetos resulta más idónea de captar. Estos componentes son tres: los de carácter formal, emotivo y ornamental.

El componente formal de la pintura radica en los valores connotativos y perceptuales que tiene el color para las personas según la disposición que hagan de éste. Con el componente emotivo, se hará un análisis de la gestualidad en la pintura. Consideramos al gesto, un importante eje expresivo y comunicativo del arte. El tercer componente es el ornamental, el cual sugiere, a partir de su configuración, características del gusto y la creatividad del creador y del espectador. De los tres componentes, se pueden extraer datos individuales, pero es conveniente, a su vez, establecer un diálogo sostenido entre todos, a fin de obtener un resultado totalizador.

El objetivo de este libro es comprender a profundidad, y desde nuevos ángulos, los testimonios artísticos y las imágenes del contexto quiteño en la época virreinal, superar el

conocimiento que tradicionalmente se obtiene de una obra y adentrarse a nuevos escenarios, en donde el artista y los espectadores, cobran protagonismo. El objeto de arte es también el sujeto que crea y lo aprecia. El objeto, a la vez que arte, es un modo de pensar y también una proyección externa de lo más interno del ser. Aspiro con la investigación, que las pinturas murales sean consideradas testimonio vivo y un medio para dialogar con las personas del pasado.

1

Hacia la psicología del arte

Debido al poco uso en investigaciones de historia de recursos teóricos y conceptuales provenientes de la psicología, se emplea este primer capítulo para revisar algunos puntos sobre la psicología con atención al arte y las posibilidades y beneficios de su asistencia durante la interpretación de objetos y hechos históricos. Los enfoques psicológicos suelen aplicarse a casos de estudio próximos en tiempo y espacio a los especialistas, por esta razón, me permito dar algunas recomendaciones y aclaraciones sobre su utilización en tiempos y espacios remotos. El objetivo es ampliar lecturas tradicionales sobre hechos y objetos que pueden, por sus cualidades, ser sometidos a una revisión de este estilo, a fin de expandir el conocimiento hacia nuevos descubrimientos.

La psicología del arte o psicología de la estética podemos definirla como una rama de la psicología interesada en entender dinámicamente los procesos y estados mentales relacionados con la experiencia que despiertan las manifestaciones artísticas o algún aspecto característico del arte (Marty, 2000). El arte, en razón a su considerable carga de estímulos, activará, en quien lo experimente, complejos estados mentales requeridos para el caso, hasta dar respuestas perceptuales que pueden ser compartidas por un número considerable de espectadores. Por su amplitud, en cuanto a las áreas en que puede hallar cabida, la psicología del arte es un término o ciencia paraguas, que incluye el estudio del

gusto, la creatividad, el genio artístico, las percepciones, sentidos, cogniciones, el lenguaje, la neurociencia, el innatismo, los estudios de género, el psicoanálisis, entre otros, siempre que puedan establecerse relaciones entre psicología y arte.

A su vez, puede clasificar múltiples elementos de estudio como, por ejemplo, el artista, la obra de arte¹ y el espectador; es decir, quien lo hace, el objeto hecho y quien aprecia dicho objeto respectivamente. Según cuál sea el elemento de interés, se podrán elegir y discriminar teorías y seguimientos de análisis. Para el presente caso, nuestras unidades analíticas o el conjunto de categorías, objetos y hechos a analizar, dependerán del objetivo de la investigación.

Consideramos el objetivo principal el análisis documental de los fenómenos psicológicos presentes en los espectadores de las pinturas murales del periodo virreinal de Quito, con particular énfasis en las que se encuentran en el Convento del Carmen Alto². Los documentos a los que vamos a referir son las pinturas murales, en las cuales existe información relativa a la psicología de la sociedad colonial. El análisis de los fenómenos psicológicos se realizará a partir del estudio

-
- 1 La obra de arte se considera evidencia material de un proceso mental. Esto se ejemplifica claramente con los test de dibujo para el psicodiagnóstico (Cattaneo, 2017). Los ejercicios también ponen a prueba la proyección de nuestra personalidad escondida, aunque ciertamente cualquier estilo y gesto artístico puede prestarse para un análisis similar.
 - 2 El estudio de los aspectos psicológicos en historia, cabe resaltar, es una corriente de las mentalidades y terceros *Annales*, inspirados en la recomendación de Febvre (2022) para el estudio de objetivos de naturaleza inexacta, como es la vida afectiva, que ha tenido continuidad en lo que se conoce como “historia de las sensibilidades”, sin embargo, tienden más a apoyarse en otros principios teóricos propios de la historia, sociología o filosofía antes que en la psicología.

de dos ámbitos interconectados: el contexto de la época y las evidencias proyectivas (pinturas murales), de las cuales obtendremos conclusiones e información complementaria y nueva sobre los espectadores y creadores de dichas obras. En general, la información requerida sobre la psicología de la sociedad colonial la seguiremos encontrando en las fuentes históricas: pinturas, crónicas, bibliografía histórica publicada, etc., y en la interpretación que hacemos de ellas.

Dicho esto, el análisis documental del tema propuesto se conseguirá mediante la observación a los espectadores, sin embargo, las circunstancias nos obligan a recurrir a la observación de tipo externa directa e indirecta³. Externa, porque observamos con distancia temporal, y directa, debido a que el análisis recae en los hechos psíquicos en sí mismos, al considerar sus manifestaciones inmediatas, como son los testimonios escritos u orales sobre un tipo de impresión, o las obras de arte en las que se observa de forma clara un tipo de conducta o gesto. La observación externa indirecta, por otro lado, implica estudiar las causas y efectos, antes que el hecho en sí mismo, y por este doble camino llegar al propio hecho psicológico (Mankeliunas, 1957). Las causas y efectos

3 El método lo sugiere Mankeliunas (1957) al proponer una vía de observación hacia la psicología de la religión. Refiere con observación externa, el análisis de la mentalidad ajena a uno. En este caso, se considera la observación externa como aquella en la que el analista observa con distancia y no participa de un dialogo directo con el sujeto estudiado (Campos y Martínez, 2012), situación en la que indefectiblemente se encuentran la mayoría de historiadores y estudiosos del pasado. En cuanto a la observación externa directa e indirecta, acepta la posibilidad de observar un hecho psicológico, atendiendo a otros objetos de estudio antes que a las mismas personas.

pueden ser las políticas y normas de la sociedad, así como las particulares características formales de una pintura, antes que su contenido narrativo. Observamos desde otro espacio y tiempo, a partir del estudio de las fuentes, las cuales proveen de información útil a nuestros objetivos. Nuestras fuentes primordiales, las obras de arte, y el contexto en el que se insertan, son las vías por las cuales podemos comprender mejor a las personas, dicho de otra manera, el contexto y el arte son nuestro lente, y las personas, lo que se quiere focalizar. La observación externa directa e indirecta es una forma posible de observar el pasado y sus actores, y es la más conveniente para este estudio.

Las obras de arte son una ruta tanto directa como indirecta para aproximarse a la interioridad de las personas del pasado. Cuando las analizamos con la intencionalidad de comprender su significado en la psicología de las personas, podemos obtener conclusiones interesantes referentes a las percepciones, los sentidos o las conductas relacionadas con la obra. El arte es la prueba de que un tipo de pensamiento se estaba dando. El entendimiento de su configuración puede a su vez explicar el entorno que lo desarrolló, quién lo hizo y para quién. Si una obra de arte, o lo que conforma la cultura visual, funciona y se da en un tiempo y espacio determinados, es porque contiene significados, discursos, lecturas y un lenguaje apropiado para ese entorno. Las obras de arte son la prueba objetiva de un hecho subjetivo como lo es el estado psicológico de sus espectadores. Las personas que nos interesan no pueden ser aisladas y sometidas a estudios porque no existe manera *stricto sensu* de observar seres del pasado, pero sí se pueden estudiar las obras de arte y

otras fuentes documentales, ya que son la expresión objetiva y analizable del hecho subjetivo anteriormente mencionado, como son las percepciones.

En la obra de arte se proyectan variables de la personalidad. Recordemos que el primer psicoanálisis concebía la proyección como “una operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso objetos, que no reconoce o que rechaza en sí mismo” (Cattaneo, 2017, pp. 25-26). Otra acepción la define en “los procesos afectivos e intelectuales, como las percepciones sensoriales, proyectadas de dentro afuera y utilizadas para la conformación del mundo exterior en lugar de permanecer localizadas en nuestro mundo interior” (Cattaneo, 2017, p. 26). Freud suele considerar la proyección como un mecanismo de defensa y como un síntoma patológico, sin embargo, nosotros preferimos quedarnos con la esencia del término, como lo hace David Rapaport, considerando proyectiva la personalidad cuando “se torna palpable en sus acciones, reacciones, elecciones, producciones, etc.” (Cattaneo, 2017, p. 29).

Debido a que en la proyección estaría dándose un proceso inconsciente, según el cual el artista o espectador asocia ideas sin el conocimiento pleno del significado de esta asociación, ha sido un terreno fundamentado en sus inicios por el psicoanálisis. En adelante, fue aceptado por otros enfoques debido a la ventaja que implica aceptar que la personalidad pueda transferirse a otros soportes, de mayor legibilidad, en ciertos casos, para el analista. En este trabajo histórico, también nos servimos de esta consideración.

La manera en cómo se identifica la personalidad y la mentalidad de la época a través de una pintura es mediante la comprensión del significado que su configuración delata. Para ello, tendremos en cuenta dos aspectos de la pintura mural que configuran su percepción⁴: forma y contenido. La pintura no es solo la expresión artística de una forma de entender el mundo, es también un objeto comunicativo que influye en otros sujetos para que este modo de comprensión se propague y mantenga.

El contenido de una pintura se basa en lo explícito o denotativo de ella, es decir, su soporte narrativo, como puede ser un paisaje o la imagen de Cristo crucificado. Sin embargo, puede contener elementos de mayor complejidad comprensiva de carácter connotativo, como símbolos y valores que hoy se comprenden de diferente manera. Para que la personalidad observable (o el elemento psicológico) en una pintura sea comprendida correctamente, debemos conocer el contexto y el tipo de percepción sobre los elementos del contenido de la pintura que tenían los sujetos del periodo virreinal. Existen contenidos que suscitan respuestas comunes. A su vez, la realización de un tipo característico de contenido puede deberse a la predisposición de las personas a captar el mensaje como se esperaba que sucediera.

4 La percepción no se ocupa nada más del registro de las impresiones, también hace la interpretación que hacemos sobre ellas. De aquí la justificación de que diferentes personas puedan tener una imagen distinta del mismo objeto (Wolff, 2005). Con esta definición evitamos el uso de otros términos inexactos, como el de *sensación*, que solo se limita al registro de un estímulo, es decir, es preliminar a la percepción.

Con el aspecto formal se espera conocer el significado e implicaciones que una determinada disposición de componentes formales en la pintura tenía en la sociedad. La forma remite a la configuración de los elementos en una pintura: color, línea, volumen o soporte. La forma también puede poner de manifiesto variables psicológicas pertinentes, por ejemplo, la manera en cómo se presenta un color en la obra; su tono, cantidad y expresividad pueden revelar constantes de una psicología asociada al color, como la alegría ante los tonos claros o la inquietud ante los oscuros. Al mismo tiempo, la percepción se verá condicionada por los aspectos formales, pues estos son muy sugerentes. Forma y contenido pueden tratarse en momentos por separado, sin embargo, son dependientes entre sí, la forma presenta al contenido tal y como éste lo amerita, mientras que la naturaleza del contenido puede dotar de fuerza o debilidad a la forma. Una escena del descendimiento de la cruz de Cristo puede volverse la viva imagen del dolor, si es que el rostro doliente de María es capaz formalmente de transmitir el dolor. La forma del rostro, por la calidad sagrada de su contenido, resaltaría por sobre todos los otros elementos y formas de la misma pintura.

La forma correctamente representada no tiene solo su génesis y absoluto desarrollo en la mente humana, algunas teorías de la Gestalt⁵ sugieren que también “las cosas nos

5 La Teoría de la Gestalt, nacida en Alemania a principios del siglo XX, estudia las formas que están a nuestro alrededor y cómo tendemos a percibir las. Uno de sus principios se fundamenta en la idea de que el campo visual de las personas se debe comprender como una totalidad, la cual no se entiende por el análisis separado de cada una de sus partes, sino como un todo configurado de tal forma que puede prescindir de una de sus partes o, por el contrario, alterarse completamente si esta parte tiene las propiedades

inducen a percibir las de determinada forma, y por eso hay un acuerdo mutuo en la percepción del mundo” (Wolf, 2005, p. 55). Según esto, el análisis pormenorizado de la obra de arte y su entorno puede arrojar datos sobre las características de los modos de percibir las imágenes. Al analizar la disposición y organización de la forma en el objeto-imagen, podemos anticipar la organización y respuesta psíquica en las personas. Considerar la imagen como gestáltica nos permite, además, tomar en consideración la totalidad del campo visual en que se presenta la obra, donde la iluminación o el espacio del fondo pueden adquirir un valor muy alto durante la percepción. Es necesario considerar el espacio físico en el que se insertan las obras y sus espectadores, y la relación dialéctica que hay entre todos los elementos, ya que siempre se percibe inevitablemente un fondo capaz de condicionar en mayor o menor medida la imagen principal. Este fondo sería aquel fragmento del campo visual al que decidimos dar preferencia, dado que se destaca por su silueta y características específicas que la perfilan sobre el fondo (Vilchez et al., 2018), y que en este caso son las pinturas.

suficientes para hacerlo. Los psicólogos de la imagen gestáltica comprenden a la figura con su fondo, describen lo que radica en ella, sus estructuras perceptivas globales y su organización interna. Dentro de esta área han aparecido distintas posturas, como la de los monistas, que aceptan que las estructuras no existen solo en el pensamiento, sino también en el mundo biológico y físico (Mueller, 1980). Un sector de la Teoría de la Gestalt afirma también que se da una tendencia a asociar lo que se está captando en el momento de la observación con los conocimientos previos del sujeto. Así, la respuesta psicológica estaría condicionada por elementos no existentes en el entorno inmediato, pero sí en la experiencia interna del sujeto.

El arte en el convento no solo dialoga con el espacio, sino también con otros fenómenos sociales y psicológicos, como la dimensión espiritual, el gusto, la corte, el pasado civil o la influencia externa. La fenomenología de Husserl, que a su vez influyó en la Gestalt, nos recomienda algo más. El fenómeno envuelve en la experiencia todo aquel estimulante que actúa en ella (Husserl, 2015). Por ello, es válido recoger información de lo que provenga del ambiente donde se insertan las obras artísticas, como la iluminación, la arquitectura o el mobiliario, pero también lo que proviene del conocimiento que las personas tienen sobre su mundo. Este conocimiento experiencial, también está “dándose” en cualquier situación vivida. “Mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador” (Arnheim, 1979, p. 20). Si la percepción es síntesis de lo que se experimenta en el presente con lo que ya se ha experimentado, es necesario informar sobre las particularidades de dicha experiencia previa. La experiencia, influyente y condicionante en la percepción, puede conocerse desde el contexto.

Todas las interpretaciones y análisis tendrán siempre en cuenta la condición histórica de las obras, a fin de no caer en interpretaciones erróneas generadas desde la cosmovisión del presente. El uso de instrumentos teóricos desarrollados en el campo psicológico solo puede aprovecharse en el hecho histórico cuando el hecho es presentado de un modo claro y objetivo. El contexto y el arte son pruebas objetivas que podemos aprehender y usarlas para atestiguar al hecho subjetivo, es decir, los rasgos psicológicos. Es válido aprovechar lo tangible para extraer de ello lo intangible.

Vygotsky establece que el conocimiento psicológico de un colectivo es un hecho subjetivo al que no se suele prestar atención por la misma naturaleza y complejidad de acceder a él (González, 2008). Sin embargo, el hecho subjetivo es generado por uno objetivo. Cuando examina la psicología del ciudadano en la Unión Soviética, establece que el hecho objetivo es la represión del gobierno ruso expresada en acciones políticas (las cuales están afirmadas en legislaciones perfectamente analizables). Lo subjetivo es el estado de represión individual y colectivo. Lo objetivo vuelve cuando dicha subjetividad transforma el panorama y permite una nueva objetividad expresada, por ejemplo, en el arte o en la política. Recordemos además que las expresiones artísticas, por más intuitivas que parezcan, están siempre orientadas por un nivel variable de racionalidad. Si abordamos las obras, analizando forma y contenido, podemos justificar nuestras conclusiones sobre lo psicológico que hay en ellas.

Para nuestro caso, el hecho objetivo es la religiosidad puesta en práctica por la sociedad quiteña y su relación con las imágenes. También lo es la legislación Real de una España contrarreformista, insistente en el perfeccionamiento moral de la población. Es también la participación de los jesuitas y otras órdenes religiosas en dicho programa. Su concepción de la doctrina, el arte y la espiritualidad. Gracias a ello, tenemos la conformación de un tipo de iglesia y convento, así como un tipo de ornamentación y arte en ella. Racionalizando los procesos inconscientes para la persona, se permite comprender las emociones estéticas (Carlotti, 2018) que se generan dentro del espacio objetivo, como son los conventos o iglesias. Si el empeño de los jesuitas fue exagerar los

sentimientos relacionados con la devoción, el drama y lo que implica la religiosidad externa (Mestre, 1991), podemos prever que la subjetividad por parte de los espectadores experimentaría aquellos sentimientos pronosticados. Los hechos objetivos se encuentran registrados en las fuentes primarias que los investigadores consultan.

La subjetividad se explica al estudiar todo aquello que la está moldeando. Las percepciones se aclaran acercándose al ámbito material y sensorial que las estimulan. Los resultados del análisis de las pinturas finalmente se relacionan nuevamente con la objetividad, que puede manifestarse en las diferencias estilísticas con otros espacios geográficos, las funciones del arte, los materiales de uso o la preferencia por particulares aspectos de la vida o la moral imperante.

El arte religioso en la época virreinal tuvo muy presente los recursos psicológicos, y por medio de pautas iconográficas y formales, entendemos que debió prevenir conseguir efectos que favorecieran la credibilidad hacia los misterios divinos, que tenga función pedagógica, y de manera general, que estimulen aquellos hechos sensitivos, volitivos e intelectuales con carácter religioso como los sentimientos de piedad, devoción, penitencia, contemplación, éxtasis, etc. (Mankeliunas, 1957). El arte siempre fue contemplado como un campo de dominio psicológico.

Conocer los modos de percepción de una comunidad lleva a anticipar su tipo de respuestas psicológicas. Con ello podemos establecer un correlato entre las obras y sus antiguos espectadores, y salvar la significativa carencia de otro tipo de fuentes, como cartas o documentos testimoniales que describan estas impresiones. Una vez que la imagen es

captada por el espectador, éste la procesa y la integra a los conocimientos previos que tiene. Con ello genera un nuevo conocimiento. Los conocimientos previos de un grupo, en este caso, la sociedad quiteña atravesada por su cultura, o una concreta comunidad de mujeres dedicadas a la vida religiosa, suelen ser compartidos, y a pesar de que cada una posea experiencias únicas, el hecho de pertenecer al mismo contexto, que maneja y procesa los mismos códigos y símbolos, hace que las percepciones sean muy similares entre sí⁶.

Acercándonos a la religiosidad de la época, y al microambiente particular, el conventual, podríamos establecer buenos resultados, pues conocemos cuáles son los hábitos psicológicos y las predisposiciones ante el arte que se dan. La investigación se sustenta, en principio, con la recreación del ambiente virreinal, en el conocimiento de que existen particulares tipos de concepciones y connotaciones del arte, de los colores, las narraciones iconográficas y de los estilos.

Los murales de la serie de Santa Teresa de Jesús del Carmen Alto en Quito, y todos los citados en el capítulo tres, son una ventana hacia grandes descubrimientos de la sociedad virreinal. Un correcto manejo de apropiados recursos interpretativos, como los expuestos, espera conseguir una imagen fiel del ambiente que se estudia y de su arte. Incluso podríamos establecer un diálogo con el presente y lo que se ha heredado. Quizá esto no es perceptible en nuestros hábitos o conductas diarias, sino en aspectos más profundos y arraigados en nuestro inconsciente, como son el gusto, la

6 “Cualquier forma de arte engloba elementos simbólicos concretos que impactan la experiencia del espectador” (Segal, 1991 citado por González y Nahoul, 2008, p. 3).

superstición o aquello que suele asignarse bajo el título de “cultura barroca” (Escandón, 2006).

Al estudiar una experiencia psicológica, debemos identificar el objeto central de estudio, que pueden ser el creador, la obra o el receptor. En el presente estudio se atenderá sobre todo al segundo y tercero, entendiendo al receptor como aquel sujeto (espectador) que se estimula a partir de un objeto artístico, y a la obra, entendiéndola como testimonio material de la persona, en la cual podemos hallar tanto la proyección psicológica de un entorno colectivo en condiciones psicológicas de crearlo y asimilarlo, como las características formales de las cuales podemos inferir y comprobar un tipo de reacción perceptiva (que será, para ciertos casos, comparada con el contexto psicológico obtenido de las fuentes históricas). Sin embargo, la idea de la psicología del arte no consiste en comprobar un hecho ya presentado por la historiografía, sino en ampliarlo, completarlo e incluso contradecirlo.

Se suele suponer, de forma directa o indirecta, para el caso de la historia, la clase de psicología colectiva que identifica a sujetos del pasado en determinados y específicos contextos. Lo concluimos mediante la observación externa directa e indirecta, ya que no siempre contamos con pruebas de primera mano de las personas analizadas. El estudio profundo de un ámbito de mejor observación, como es el contexto (volcado en los documentos y en el estado del arte), nos ayuda a suponer un estatus psicológico.

Es importante entender que el ámbito al que acceden los quiteños y quiteñas enclaustradas tiene su propio contexto, son otras reglas y apreciaciones las que se presentan, al menos durante el hecho religioso, como lo es el rito, la fraternidad,

la devoción o la relación mística. El convento femenino en esta época, es, sin embargo, un espacio para convivencias de diverso orden, en el que se replican varias conductas externas. El convento carmelita se distingue por su obediencia estricta a las reglas, fue reputada en su época por ello, y, sin embargo, el arte nos puede llevar a comprender cierta libertad, decisión propia y apreciación particular, según la cual se elige un determinado tipo de religiosidad y convivencia. Podemos, desde ahora, advertir que el arte mural del Carmen Alto se basa en tratamientos que son, en cierta medida, libres, subjetivos, de intenciones apacibles y alegres, diferenciados de la fuente en grabado original, así como de los lienzos que representan la misma serie de Santa Teresa, los cuales la desarrollan con mayor pesadumbre mediante claroscuros y personajes con actitud doliente, solemne y de seriedad. En el caso del resto de conventos e iglesias citados en el capítulo tres, las conclusiones conseguidas pueden fácilmente parangonarse al medio civil, por la similitud de acciones que se daban en el espacio sacro y pagano (González, 1965).

En la historia como disciplina, a veces la fuente presenta los indicios para construir toda la hipótesis. Con la psicología del arte, la fuente, antes de formular una hipótesis, puede mirarse desde nuevos y difíciles ángulos, frecuentemente obnubilados. La fuente es, finalmente, la evidencia, es el rasgo cualitativo de la personalidad del ser humano. En un testimonio, obra de arte e incluso en un decreto legislativo, hay humanidad y psicología.

La psicología del arte nos brinda amplios puntos de vista y caminos teóricos e interpretativos para esclarecer y descubrir las particularidades de la época, su cultura visual y sus

espectadores⁷. En conjunto con la psicología del arte, nos servimos también de puntos de referencia de la psicología de la religión o la psicología con atención a la religiosidad⁸, que puede brindarnos apreciaciones convenientes para obtener mayor comprensión del contexto y saber determinar mejor los tipos de efectos que el arte religioso consigue en sus espectadores, en este caso, feligreses y hombres y mujeres consagradas a la vida conventual. Para complementar el enfoque de la psicología del arte, añadimos otros de la psicología en general, como lo es el que va dirigido a comprender los procesos comunicacionales. Importa mucho para los resultados que se esperan obtener, descifrar y comprender tales vínculos de las obras con las personas⁹. Por ello, aten-

-
- 7 Es ciertamente distinto y controvertido aplicar el análisis psicológico a sujetos del pasado, debido a los principios de observación y experimentación necesarios de la psicología. Con el fin de usar el método psicológico en la historia, se ha desarrollado la psicohistoria, con aportaciones de Freud, Erikson, Miller y deMause, entre otros, los cuales dan cuenta que la raíz de las condiciones presentes de una persona está anclada en su historia, tanto personal como colectiva. Alice Miller hace énfasis en la propia historia individual y la determinación con que algunas vivencias y formas de desarrollo llegan a pervertir lo que se hace o deja de hacer (Miller, 2011). Freud, por su parte, retrocede hasta las culturas más antiguas para justificar ciertas conductas heredadas por la tradición (Freud, 2011).
- 8 La psicología de la religión atiende a aquellos fenómenos psíquicos que tienen relación con Dios, al igual que la psicología del arte, tratamos con un sector de la psicología en plena formación, en el cual pueden ser parte diversos ámbitos, como la interpretación de las prácticas religiosas, ritos, supersticiones, arte religioso, testimonios de carácter místico (como los trabajos escritos por Santa Teresa o San Agustín), la liturgia, patologías, entre otros campos que relacionen religión o religiosidad con psicología (Mankeliunas, 1957).
- 9 La comunicación es tanto verbal o no verbal, la primera refiere al lenguaje ya sea de forma oral o escrita mientras que la segunda a los gestos, posturas, inflexiones, silencios, contacto visual, expresión facial, etc.

deremos a la gestualidad de los personajes representados, dividiendo de esta forma el análisis según la coherencia interna de la obra (la comunicación entre los personajes representados), así como, según el mensaje que la obra transmite al espectador.

La investigación propone tomar un ámbito de gran potencialidad en la historia del arte en cuanto a su contenido y forma, como lo es la pintura mural virreinal. Para este caso, se tomarán en cuenta tres categorías de análisis que corresponden a tres componentes de la pintura respectivamente: los formales, emotivos y ornamentales, los cuales pueden revelar, debido a sus propiedades proyectivas, aspectos característicos de la psicología de la sociedad quiteña en el periodo virreinal.

Para el caso de los componentes formales de la pintura, elegimos el color y sus efectos perceptuales. El color tiene valores determinantes en la percepción; enfatiza y crea significados. Lo abordamos con la conciencia de que el valor del color depende de su contexto, que puede ser externo e interno a la obra. Externo, según el tiempo, espacio y cultura en que se encuentre, e interno, según el significado que tiene en la configuración total de la obra.

Los componentes emotivos (asociados con el contenido) de la pintura están presentes principalmente en los gestos faciales y corporales que expresan los personajes representados (también existen elementos que pueden favorecer o interrumpir la asimilación de un gesto, y, por ello, serán comentados cuando haga falta). Partimos del principio de la teoría de la empatía, según la cual, el observador o experimentador de una obra, tiende a proyectarse en el objeto, sea a través de una identificación con la obra o un “sentirse

dentro de” ella misma, como así lo definía Titchener con el término *einfihlung* (Pinto, López y Márquez, 2008), que suele traducirse al castellano como endopatía o simpatía estética.

Finalmente, los componentes ornamentales (asociados tanto con el contenido como con la forma) permiten conocer más sobre el gusto y la creatividad de creadores y apreciadores de las imágenes. El ornamento, por estar generalmente exento de iconografías, puede entenderse como un campo de libre descarga, relativamente inconsciente por parte de su autor, de significados psicológicos interesantes de explorar. Parte de esta concepción fue habitualmente desarrollada por Gombrich, quien considera lo ornamental como destinatario de diversas cargas psicológicas, tales como el sentido del orden, el gusto, el juego o la expresividad (Gombrich, 1999). Bajo la premisa gestáltica, los tres componentes serán puestos a dialogo y de ellos se obtendrán conclusiones novedosas sobre las funciones y efectos perceptivos del arte mural en los espacios religiosos del Quito virreinal.

Percepciones en el tiempo:
Aproximación a los rasgos psicológicos
de la sociedad quiteña virreinal

Si el objetivo de la investigación es comprender los efectos perceptivos del arte mural en los espectadores, conviene tener claros los rasgos psicológicos colectivos que predominan o se tornan comunes en la sociedad quiteña en la época en que fue realizado. Este capítulo desea exponer al lector, a través de datos históricos, la idea que las personas tenían sobre ellos y su mundo a fin de aproximarnos psicológicamente.

El cambio se da por la fuerza con que desde siempre se dinamizan las cosas, y el tiempo es efecto de dicho movimiento sempiterno. Al traer a colación los dinamismos de antaño y siguiendo un hilo cronológico, observamos la historia de Quito y comprendemos cómo algunas fuerzas de cambio alteran la conciencia y la relación del ser con su entorno. También reconoceremos elementos mejor asentados y resistentes al cambio drástico que aún perduran en las dinámicas actuales.

Las pinturas murales que se expondrán fueron realizadas entre 1630 y la segunda mitad del siglo XVIII (en algunos casos se hará mención a repintes y alteraciones posteriores del siglo XIX que conviene conocer). En este periodo, las paredes se ilustran asiduamente. Los testimonios pictóricos anteriores al periodo señalado son difíciles de rastrear debido a que han desaparecido o han sido enormemente modificados. Por otro lado, ejemplos del siglo XIX y XX no

serán parte de esta exposición, porque su estilo y contexto son diferentes e implicaría un estudio alterno.

En los siglos XVII y XVIII se vivieron notables cambios que obligaría a exponer, según cada obra o conjunto de obras, un contexto particular acorde a su tiempo diferenciado. Sin embargo, este largo periodo tiene también características generales. La época virreinal mantuvo también aspectos culturales y formas de percibir el mundo más resistentes a las fluctuaciones del tiempo.

Estos aspectos reciben su vitalidad principalmente por su carácter religioso. La religión mantuvo un orden de las cosas incomparable en la actualidad. El cristianismo en América erigió instituciones de control sobre la sociedad y configuró su forma de percibir el mundo a partir de una compleja red de conceptos y entendimientos que limitaron en ocasiones la expansión intelectual, al tiempo que generaban quietud en la invención y exploración del mundo. Existió un fuerte dominio eclesiástico sobre lo cultura, la ciencia y la educación, y contribuyó a la unificación de costumbres españolas e indígenas (Chimborazo, 2021). Al ofrecer explicaciones para todo, la religión conseguía detener las aspiraciones de descubrimiento, que hasta finales de siglo XVIII estimularían las ideas importadas de Francia y Alemania.

Es así como la religión puede llegar a ralentizar los cambios de una sociedad. Al ser sagrada, sus alteraciones podrían ser un mal que no conviene intentar (Gombrich, 1999). Si la religión, por su carácter conservador e inalterable, adhiere a su ritmo a la sociedad, ésta última pronto la imitará en este aspecto. Incluso es normal que ciertos actos profanos y acciones diferentes a las religiosas imiten su ritmo.

No quiero decir con lo anterior que la sociedad quiteña se haya mantenido a lo largo de dos siglos siempre igual, eso sería ser contradictorio con la esencia de la historia misma. Lo que se trata de conseguir al reparar en la existencia de un manto de religión sobre el tiempo y las fuerzas dinámicas, es que esta permite que los periodos conserven similitudes entre sí. Solo así es que resulta fácil establecer comparaciones entre una escultura, pintura o celebración religiosa de finales del siglo XVII con una del siglo XVIII. Podemos claro, con conocimientos suficientes, diferenciar las épocas, personajes u obras artísticas, pero quiero reiterar en la posibilidad que existe de pensar rasgos de continuidad.

Para entender la conciencia del pasado no solo basta conocer los momentos cúlmines: guerras, decretos o un número limitado de personajes clave, y a partir de ellos prever cuál debió ser la reacción y efecto de los quiteños ante las imágenes. Recurrimos también a hechos de los que se haya también tomado registro de este aspecto referente a la psicología, como lo son las tradiciones y costumbres, apreciadas en la cotidianidad y la vida común. Aquí es donde se expresan mejor los conocimientos, gustos o tendencias, y esto permite prever y concluir el tipo de características psicológicas de la sociedad del pasado. Se comprende también que la Iglesia católica anticipa la respuesta psicológica por medio de una lectura de la realidad representada después en el arte, el cual se ofrece con características formales y elementos comunicacionales que permitan que la realidad sea interpretada por el espectador del modo más idóneo para

su evangelización. El arte, y en general la cultura visual¹⁰, construyen el pensamiento colectivo y se establecen desde el grupo dirigente (Bermúdez, 2010). De un Cristo herido o una bóveda pintada con elementos divinos, anticipaban los religiosos una reacción específica basada en la comprensión que la sociedad hacía sobre las imágenes. Por ello, es también necesario conocer el pensamiento de la época en torno al arte y los objetos que podemos englobar de forma más extensa en la cultura visual virreinal.

Como lo hizo el grupo dominante en este período, nosotros también anticiparemos una respuesta psicológica. Conociendo el contexto y el pensamiento sobre el arte y las imágenes, se pueden realizar importantes análisis. Un último aviso. Si bien un sector social con gran presencia en este trabajo es el monacal, conviene exponer a la sociedad quiteña en general, tanto por ser testigos de algunos ejemplos de pintura mural en iglesias, como por la obvia condición de civil o vasallo del Rey en sí, que los eclesiásticos tienen antes de ingresar al claustro, y que a la vez condiciona las futuras experiencias. Realizada ya la justificación del presente capítulo, podemos iniciar.

10 La mayoría de obras tratadas no eran consideradas únicamente arte o fueron valoradas en el nivel de hoy por sus cualidades estéticas, significaban principalmente un modelo comunicacional basado en las imágenes y el contenido sagrado que subyace en ellas. Hay investigadores que prefieren este término porque engloba más objetos que actualmente pueden ser desvalorizados como arte. Al mismo tiempo, se enfatiza en sus cualidades comunicativas (Bermúdez, 2010). Sin embargo, no se excluye en este trabajo el factor estético en la época tratada, especialmente en pinturas murales, debido a una intención o voluntad estética que también se puede comprobar.

Cuando en el siglo XVI España funda Quito y comienza a colonizarla, vivía un periodo de intensa producción artística, inspirada profundamente por el catolicismo contrarreformista que se profesaba. El Renacimiento español permitió que el mensaje transmitido por la obra de arte no se guardara de austeridades. En un primer momento, se presenta con pureza formal, pero se va recargando conforme el tiempo (García, 2016). La obra debía estar a la altura del mensaje, y en estos años, estar a la altura, significaba incluir cuantiosas decoraciones, que en América se prolongarían de forma fastuosa durante el posterior estilo barroco, que es también el que define, y coincide temporalmente, con la edificación y decoración de los principales templos y conventos quiteños. En el caso de los templos, estas debían verse recubiertas con lo mejor de la orfebrería, carpintería, herrería, ebanistería, pintura y escultura.

Generalmente, se asocia el término *barroco* con lo exuberante, también puede considerarse un concepto de época que explica la psicología social producto de la contrarreforma, la crisis económica europea, y la crisis social derivada de ello, fechada en la primera mitad del siglo XVII (Maravall, 1975). La sociedad en el Barroco suele estar asociada a un estado de pesadumbre y a los mecanismos que aplica para revertir su situación real a través de las expresiones artísticas. Sin embargo, el caso quiteño, a pesar de que hereda en parte características psicológicas de la sociedad española, también crea su propio carácter, generado por distintas razones.

Una interpretación del arte racional, como el neoclásico, o el de algunos estilos vanguardistas, como el minimalismo o la abstracción, sostiene que son orientados desde el *ego*,

es decir, que la idea se gesta en la rigurosidad y precisión, economizando los medios y con un mínimo de esfuerzo, por lo que el resultado es concreto a lo que se quiere expresar (Waelder, 1965). El estilo barroco, no funciona realmente así; la idea puede ser expresada con menos detalles y, sin embargo, se prefiere la exuberancia y la libertad ornamental y pasional, manifiesta por quien realiza la obra y por quien la aprecia, desplazando así al *ego* o yo (parte racional inclinada a la sofisticación racionalizada de las formas) por el *id* o ello (parte pulsional basada en la búsqueda de placeres, observada en la búsqueda de nuevos obstáculos pictóricos que generen nuevas tensiones y consecuentes satisfacciones, así en tándem) (Waelder, 1965).

No quiere decir esto que el barroco no sea racional, pero sí es una interesante interpretación clasificarlo como un arte intuitivo, desarrollado en (y para) un ambiente social deseoso de hallar un espacio donde pueda buscar y satisfacer placeres vitales. La sociedad colonial la encontramos normada por el derecho indiano y las formas eclesiásticas, donde el arte y la fiesta popular son el mejor lugar para desinhibirse y hallar libertad perceptiva y creativa. Pero es, a su vez, esta misma contricción del Gobierno o la Iglesia hacia el devenir del hombre y la mujer lo que estimula su carácter barroco. Debido a que la persona no puede dirigirse conductualmente como quisiera, su psiquis sufre y lo lleva a la represión de sus deseos y, posteriormente a sus síntomas, ya que, “Siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión” (Maravall, 1975, p. 91). Los contenidos que se reprimen

(como los impulsos sexuales o agresivos), en lugar de ser eliminados, pueden regresar en síntomas neuróticos (Gomila, 2007), como se refiere en la cita textual, y también encuentran escape en los sueños o se subliman en las expresiones artísticas¹¹. De alguna manera, la represión produce cultura (Rodríguez, 2004). El arte, además, puede estar representando el instinto de muerte, que, para Hernán Rodríguez (1984), tiene su máxima expresión lírica en el poeta jesuita Juan Bautista Aguirre y se relaciona con el miedo constante a la muerte que sentía la sociedad virreinal, un trauma visible en la poesía y la prédica.

Esta situación deformante, con la que se caracteriza a las sociedades virreinales en el contexto barroco, no tiene que significar necesariamente excluir la racionalidad. Más bien se debe a un momento de la historia y la conciencia humana en la que no hay aún una firmeza de la racionalidad por sobre todo el pensamiento y accionar. La Ilustración tampoco es una situación de conciencia racional plena, incluye también contradicciones, sin embargo, instauro impulsos liberadores y fomenta la autocrítica y renovación (Espinosa, 2017). El periodo virreinal barroco, como manifestación cultural y de estilo de época, de la misma manera, no es totalmente pleno en cuanto a la presencia de sus rasgos más comunes: exuberancia, esplendor o deformidad. En él, la psicología humana también encuentra límites y una estructuración del cosmos a

11 La sublimación refiere al desplazamiento de las pulsiones y deseos, que no pueden ser manifiestos de forma directa, hacia otras actividades mejor estimadas para la sociedad, como la ciencia o la cultura (Palacios, 2007). En el arte, los sujetos pueden expresar sus deseos en lenguajes simbólicos y que estimulan su creatividad.

que acometerse; de esta manera, las formas siguen parámetros geométricos y limítrofes, lo mismo que la conducta se encarrila en gestos devocionales vinculados a la moralidad. Cualquier recurso para asegurar el orden en el periodo barroco podríamos comprenderlo bajo el término de lo “prudente” (Maravall, 1975) o el del “decoro”, que formal y teóricamente, tiene precedente en los postulados renacentistas.

Lo que se conoce como etapa barroca, además, se expresa en distintas esferas de la realidad, con particularidades, pero también con generalidades, puesto que todos los ámbitos de la sociedad, la política, el arte o la religiosidad se dan en la misma situación, por factores similares y en reciproco efecto (Maravall, 1975). Las manifestaciones visuales se desarrollan a su vez en la intimidad y el espacio público. El catolicismo hispánico que se implantó en América tenía una fuerte carga devocional y de ritualismo: “los españoles llevaron a extremos inéditos las expresiones de la devoción a la Virgen y los santos y la práctica de ciertos y ritos y costumbres: novenas, triduos, procesiones, pertenecía a cofradías y otros” (Freile, 2010, p. 11). Que se sume el ritualismo religioso español, con tintes islámicos, a los ritualismos autóctonos, y se obtendrá una unión que camina sola en América, en un medio fundamental y pagano (Dussel, 1997).

La cultura autóctona no se unió a la cultura instaurada en justa equivalencia, más bien, ajustó algunas de sus características a la conciencia dominante. Sea por el mestizaje o por estrategias pedagógicas de las órdenes religiosas, los indígenas aportaron a la conciencia católica un componente extra al arte que es difícil identificar, ya que la mayor parte de elementos nuevos son voluntades sincréticas de los propios

religiosos, como es el caso de los belenes o en la iconografía de la Inmaculada Concepción (Escudero, 1992), pero en otros ámbitos, como las fiestas tradicionales y religiosas, es patente. En España, fue difícil en varios territorios que los judíos, gitanos o musulmanes fueran aceptados, incluso hasta se procuraba ocultar toda suerte de herencia o ascendencia (Blasco, 2005), sin embargo, con la población indígena de América (que no se desprendía completamente de sus creencias propias), sucedió algo distinto en cuanto a establecer comunión.

La Corona, desde el inicio, proclamó la defensa del indígena o nativo, que en territorio americano, se transigía con toda clase de atropellos, aun así, fueron necesitados en múltiples trabajos al interior de la ciudad, y algunos hasta pudieron tener renombre, como es el caso de varios artistas de pintura mural, como Antonio Gualoto, de procedencia indígena, y quien llegó a ser maestro. La Iglesia también defendió de terratenientes y hacendados tiranos, formó a los nativos (a sus intereses) y otorgó una base intelectual occidental para que hubiese una suerte de homogeneidad de percepción del mundo.

La religiosidad de la época está orientada más por lo patético que por lo ético (Phelan, 2005). La apariencia por sobre la esencia. A pesar que los principios esenciales del cristianismo tiendan hacia un bien supremo y puro, sus prácticas no siempre serán, según el periodo que se elija, coincidentes. La religiosidad se inclinó hacia la exageración y exaltación, un estilo exteriorizado de la fe promovido por jesuitas y franciscanos principalmente.

La religión pronto había impregnado todos los ámbitos de la sociedad. La ciudad de Quito sobresalía para el siglo XVII,

ya que ostentaba, como hoy, lujosos e inmensos conventos y templos. Se ha llegado a identificar en este periodo la ciudad con el título de “Claustro de América”. Así “la deslumbrante arquitectura eclesiástica de Quito ofrecía el entorno apropiado para el catolicismo teatral del siglo XVII” (Phelan, 2005, p. 271). Este despegue teatral se ilustra mejor en las procesiones o fiestas, las cuales podían deberse a razones cívicas, como el aniversario de la fundación o el nacimiento de un miembro de la realeza, o por motivos religiosos, obedeciendo al calendario litúrgico o festejando y rogando a un santo, entre otras.

No siempre hay grandes diferencias según el tipo de celebración; era común, en una procesión o en el natalicio de la realeza, los disfraces, corridas de toro, juegos de caña, coloquios, teatros y ferias. Con la festividad, se podía agitar la monotonía diaria, también se lograba que el sentimiento de devoción espiritual y honra a la monarquía se ratifique colectivamente. Este estado psicológico, diseñado en gran medida por la Iglesia, supo aprovechar la Corona, sirviéndose de la celebración y varios recursos propagandísticos para reafirmar también su autoridad, que, en el caso de América, debía lidiar con la distancia (Salazar, 2011).

El tipo de poder que los Trastámara en el siglo XVI y los Austrias en el siglo XVII ostentaban era distinto al de otras monarquías europeas. Existía la sentencia de que el poder espiritual superaba al político terrenal, lo que, en teoría, hacía a la Iglesia colocarse por encima del rey o emperador. Sin embargo, el poder se debía al sostén que entre ambos se hacían. En el caso de España, las dos espadas se unieron en un solo individuo, consolidando aspectos del cesaropapismo

medieval, según el cual el poder eclesial y terrenal se alojan en un rey¹² (Orella, 2019).

A inicios del siglo XVI, el Papa Julio II concedió privilegios a la Corona española con respecto a América en la figura del Patronato Regio o Real¹³, mediante la cual los reyes de España tenían control administrativo de las obligaciones eclesiásticas, como, por ejemplo, en la presentación de obispos, arzobispos, abadías, vigilancia de diezmos, etc. (de Bethencourt, 2004). Al decidir la Corona sobre el cuerpo clerical, realizaba en parte lo que correspondía al clero, convirtiéndose así en un vicario más.

El rey fungía como intermediario en un plan divino mucho más complejo, según el cual Dios daba las Indias a España, y España se las devolvía a través de la evangelización (Guerra, 1989). La población esta, además, en un estado psicológico propicio a representarse la idea del vicariato de la Corona, que se pugnaba con la de obispos y Papas. Pero, a razón del Patronato Regio, la Corona podía suplantar legítimamente el poder eclesial. La única fuerza que no podía suplantar, que necesitó, y también repudió, fue el de las órdenes religiosas, que no obedecían plenamente al obispado, sino directamente a Roma, y que en los jesuitas estuvo más marcado debido a su obediencia al Papa como cuarto voto.

El poder real aprovechó recursos que se ajustan a la conciencia de la cultura barroca virreinal. Las celebraciones

12 Este capítulo de la historia pudo ser causa del actual semi Estado confesional que mantiene España, o de la constante relación que sigue dándose entre gobierno e Iglesia en los actuales países constitucionalmente laicos de Latinoamérica.

13 Ya en 1486, el Papa Inocencio VIII concedió el derecho de patronato a los Reyes de España sobre Canarias, Puerto Real y Granada.

cívicas y religiosas servían como ratificación de lealtad hacia el rey, pues, de alguna forma, la corte se personificaba, sea con retratos o alusiones poéticas. Los Austrias se presentaban ante sus súbditos como líderes carismáticos, es decir, dominan a partir de la gracia, que les provee de misterio y atributos sagrados que se señalan mediante el culto y en rituales rigurosos y barrocos (Talego, 2014). Los beneficios obtenidos por la monarquía solían tratarse como gracias y mercedes. La respuesta les era devuelta en lisonjas y adulaciones que, como rasgo psicológico, se replicaba en distintos estratos: los criollos hacia la nobleza o los indígenas y mestizos hacia los criollos.

El siglo XVII es el siglo del absolutismo, en el cual los estados principales van centralizando el poder hacia el rey, disminuyendo con ello el valor de la nobleza. A mediados del siglo XVII, Francia adquirió mayor fuerza en época de Luis XIV, quien promovió un modelo monárquico absoluto y administrativo, el cual logró, de modo ilegítimo, retener el poder legislativo (Ruiz, 2000), y como potencia, irradiaría su influjo al resto de Europa y sus propiedades de ultramar. España sufrió económicamente el siglo XVII de varias formas. Las arcas de oro y plata no ayudaron a que el reino sostenga su riqueza y dominio, en su lugar, ayudó a sufragar gastos, lejos de propiciar inversiones. El despilfarro en bienes suntuarios siempre fue un vicio del poder real. Además, las campañas militares generaron gastos desmedidos, las deudas crecían, cada vez la creciente burocracia exigía su pago, y la devaluación generó improductividad en el agro y en la incipiente industria. La regencia de los Austrias, principalmente de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, resultó perjudicial

al sostenimiento de España. En lugar de evidenciar lo cualificados que los monarcas estaban, se eligió delegar responsabilidades de gobierno en la aristocracia, que no siempre mostró el mejor desempeño en sus funciones (Pólit, 1989). Durante este periodo, España perdió influencia en Europa, perdió el poder territorial en Países Bajos y Portugal, y empezó a perderlo en América.

Visto desde América, las contracciones que sufría y distraían a España permitían que se alcanzase cierto nivel de libertad en los virreinos. A pesar de todo, el rey gozaba del amor y respeto de sus súbditos. El rey preservaba en el imaginario la ley divina y natural, y la obediencia hacia él venía por tradición, de forma nata e incuestionable. Al ser la sociedad quiteña dependiente de los favores reales, su capacidad de superación individual se limitaba a la creencia de que debía esperar el beneplácito divino, y la realeza, era portadora de “dones específicos del cuerpo y del espíritu estimados como sobrenaturales” (Weber, 1994, p. 252).

La Iglesia y la Corona irradiaban esta naturaleza sagrada, que se mantenía fulgurante por los esfuerzos de conservar la ilusión mediante símbolos y ceremoniales (Talego, 2014). El sentir religioso actuó con gran fuerza en todos los sectores y se percibía como milagroso, mágico y misterioso (Bravo, 2007). Religión y realeza continuamente elaboraron mitos a fin de elevarse por sobre lo terrenal. La confianza en ambos radica muchas veces en consideraciones heroicas y narrativas míticas antes que en logros objetivos, sin embargo, la naturaleza de la dominación carismática es inestable, puesto que el poder no viene por su autoridad sino por una gracia divina que no le es propia (Weber, 1994). Esta también se

ajustará conforme el estado psicológico general se altere. Por ello, el cambio de dinastía pudo mermar el fervor que sobre los monarcas se tenía. Con la dinastía Borbón, su intención de autoafirmarse no venía dada ya por sus cualidades divinas, sino por la fuerza de querer imponerse y por intentar menguar el dominio ejercido por el clero regular. El poder pasa, entonces, al intento de ser ejercido racionalmente, con la aplicación de múltiples reformas.

Las órdenes religiosas hacen un intento de combatir el poder monárquico aprovechando la orientación psicológica de la sociedad quiteña. Su dominio puede sostenerse y ser superior al instaurado por la fuerza de los Borbones desde mitad del siglo XVIII, porque hay una sociedad que reconoce el dominio carismático en varios sujetos, como los santos y el clero. Recordemos que este reconocimiento es ilegítimo, en el sentido que no es racional. Pueden aceptarlo por costumbre y razones afectivas.

La dominación ilegítima crea una multitud de individuos religiosos que actúan bajo sugestión, sin espíritu crítico (Deusdad, 2001). Al no haber suficiente pensamiento crítico, la población es impresionada por cualquier signo de rápida comprensión, como pueden serlo las imágenes (Deusdad, 2001). El arte, y los procesos cognitivos que despierta, tienen siempre usos y funciones de control: “El que conozca el arte de impresionar la imaginación de las muchedumbres, conoce también el arte de gobernarlas” (Le Bon, 1963, p. 59).

Lo maravilloso e inverosímil es lo que impresiona antes que lo complejo y objetivo. La insistencia posterior de los Borbones durante las reformas de Carlos III por controlar nociones irracionales, fraguó las ideas individualistas que,

a finales de siglo, encarnarían mentes deslumbrantes como la de Eugenio Espejo o Miguel de Jijón. Pero hasta eso, la colectividad es tratable con mensajes similares entre sí que el catolicismo desarrolla. El siglo XVII, al no contar con un control de una norma moral debidamente obedecida, ni la correcta vigilancia, se debilitaron los frenos morales y crecía el libertinaje sensual (Phelan, 2005). Los quiteños se entregaban a placeres que, irónicamente, sucedían durante un esfuerzo religioso que abogaba por combatirlos. Promiscuidad y adulterio fueron cometidos por muchos y eran prácticas que, además, escapaban fácilmente del control de las instituciones virreinales (Plata y Mendieta, 2019).

En el siglo XVII, la Real Audiencia de Quito creció rápido demográficamente, los diversos tipos de obrajes se multiplicaban, y los resultados obtenidos de la exportación de textiles la hacía gozar de cierta prosperidad. Por otro lado, la sociedad soportó levantamientos, corrupción gubernamental, enfermedades (viruela, sarampión e infecciones), graves desastres provocados por terremotos, fuertes períodos de lluvias (destrozo en las cosechas) y erupciones volcánicas. La sociedad quiteña, fuertemente influenciada por la religión cristiana, degeneraba en una afectación psicológica que es posible comprobar en las actitudes que tomaba cada vez que el clima variaba en Quito: rogativas encadenadas, procesiones y otras celebraciones colectivas a fin de calmar sequías o lluvias (García, 2021). Esta turbulenta situación dejaba, sin embargo, en las conciencias quiteñas el sentir de lo transitorio. Fue común en la América virreinal los brotes de histeria colectiva ante las inclemencias del tiempo (Bravo, 2007).

La sociedad quiteña era relativamente consciente que el mal podía ser merecido. La sociedad asumía un *mea culpa*, aunque no debieron ser los únicos, pues la institución católica también nos lega testimonios cuestionables. La clerecía fue protagonista de muchos litigios que generaban espectáculos bochornosos. En el caso de hogares conventuales femeninos, había desunión y, a veces, pésimos vínculos con sus directores masculinos, como así se dio con las monjas clarisas y los dominicos, quienes llegaron hasta agredirse físicamente debido a que las monjas más jóvenes, cansadas de los abusos, intromisiones y crueldades de los monjes, solicitaron el cambio de dirección por el del obispado. La solicitud no gustó a los monjes dominicos y pronto se armó un pleito colectivo donde intervino hasta la ciudadanía; se dieron insultos, golpes y hasta excomuniones (González, 1965). Por el mismo período las catalinas eran acusadas de relajar su regla, aunque solo hubiera transcurrido un par de décadas de la fundación del convento (González, 1965). Entre las clarisas, Sor Juana de Jesús presenciaba visiones en las que se la invitaba a ser ejemplo de su comunidad, que atravesaba por períodos también de relajación (Peña, 2018).

Muchos religiosos fueron acusados de derrochadores y libertinos. Durante las visitas de oidores e inquisidores, se llegaba a mandar espías para corroborar rumores que resultaban ciertos: monjes que acudían a fiestas o que se citaban en contubernio con mujeres. Los impases en los conventos masculinos se debían, en ocasiones, a diferencias regionales o de lugar de nacimiento, como criollos contra españoles (Guerra, 1989). En los femeninos fue menor, pero también degeneró en enfrentamientos entre criollas y españolas, al

menos durante el siglo XVII (Paniagua, 2020). La vida de las monjas estaba contaminada de envidias y enemistades, muchas ni siquiera salían de sus celdas. Desde inicios del siglo XVII, se constata en documentación infracciones a los votos de obediencia, falta de decoro en la vestimenta o cantos y danzas profanas (Peña, 2018). Los conventos femeninos no siempre fueron lo que debieron ser, su desprestigiado modo de vida pudo ser el motivo por el que santas del virreinato, como Mariana de Jesús y Teresa de Lima, evitaran enclaustrarse. Con pocas excepciones, los conventos no siempre fueron el mejor espacio para dedicarse a la vida contemplativa *stricto sensu*, por ello, los religiosos controlaron el cumplimiento de reglas y regularon la implantación de recordatorios en el interior, como lo son las imágenes.

Fuera del claustro, la situación fue más compleja. Todos los visitantes y oidores que evaluaron a las instituciones virreinales dejaron testimonio de los crímenes a nivel gubernamental que se daban: malversación de fondos, trabajos ilícitos, abuso de poder, etc. La ciudad, además, estaba poblada de exconvictos que jamás se rehabilitaban, pues bastaba con pagar fianzas, o enviarlos a prestar servicios temporales de soldados para absolverlos (Herzog, 1995). La pena de muerte por otro lado, no se aplicó tan rigurosamente en el periodo virreinal, puesto que en ocasiones, la Iglesia podía intervenir a último minuto a fin de persuadir al perdón. Las penas de muerte y castigos severos podían aplicarse cuando se cometía herejía, sin embargo, el Tribunal de la Inquisición no tuvo en la América española fuertes repercusiones como en Europa. Cuando la Iglesia perdió fuerza, la muerte como pena casi desapareció. Puede deberse esta costumbre de

evadir la muerte como castigo estatal en los virreinos, que al día de hoy, en los países de América con herencia hispana, sea casi inexistente.

Como se mencionó antes, los desastres que atrofiaron el devenir de la sociedad quiteña siempre tenían significados sobrenaturales que podían ser superadas por conductas también de carácter metafísico. Gran parte del siglo XVII, la región se halló en un estado de actividad volcánica continua, con erupciones y temblores constantes (González, 1965). Los días eran oscuros por las cenizas, y las iglesias abrían sus puertas como refugio. El polvo en las calles y techos acentuaban la atmosfera lúgubre que cubría a Quito de vez en cuando. Los religiosos se ocupaban paternalmente en recibir a los amilanados fieles. Ellos podían dirigir los combates ante el mal de las formas más inusuales. La erupción del volcán Pichincha, por ejemplo, llevó a los sacerdotes a rezar y exorcizar a poca distancia del volcán, a fin de aplacar su ira (González, 1965). Los actos de realizar conjuras por parte de los sacerdotes a las nubes para que lloviera, por citar un ejemplo, son muy documentados en distintas partes del continente americano, incluso hasta entrado el siglo XVIII, cuando ya el desarrollo científico comenzaba a explicar dichos fenómenos desde las leyes físicas (Bravo, 2007).

Se rezaba casi todos los días de manera pública el rosario. Las visiones colectivas fueron comunes, y los que no eran realmente testigos, las creían. Un ejemplo sucedió en 1696, cuando, a fin de sanar la enfermedad del obispo Figueroa, varios fieles salieron en procesión y atestiguarían en el firmamento, transportada en una nube, la imagen de la Virgen. Pronto se haría un proceso con declaraciones

juradas, el obispo sanaría, y en honor a tal suceso, se levantaría un altar en la Catedral a Nuestra Señora de la Nube (González, 1965).

La devoción quiteña anduvo a la caza de hechos impresionantes que confundían, lamentablemente, la piedad con vicios de superstición. Cualquier coincidencia se hacía excusa para una manifestación divina, hasta la marca de aceite dejada por una empanada se le llegó a dedicar misa bajo el título de “Nuestra Señora de la Empanada” (González, 1965), debido a que algunos fanáticos asiduos tenían visiones hasta en la comida. “Era época de milagros y visiones celestiales, en que los vecinos se mantenían asombrados entre el misticismo exagerado y la supersticiosa aceptación de señales misteriosas” (Benavides, 1989, p. 116).

En un intento de recuperar el control que España cedió con los Austrias, se planifica centralizar el poder en el rey y estrechar necesariamente lazos con Francia, quien la superó en la guerra, y lo seguiría haciendo si no firmara en 1659 el Tratado de los Pirineos. Esto no solamente significó el término de las guerras franco-españolas, sino también el matrimonio entre María Teresa, hija del rey de turno en España Felipe IV, y Luis XIV, rey de Francia. Con el pacto de la casa de Borbón con la de Austria, España pasó a depender más de Francia. Al terminar el siglo XVII, España se sumía en una crisis innegable, que se intensificó en la Guerra de Sucesión y las que había con otros reinos. A fin de salvar la nación, Carlos II delegó el puesto a quien por derechos pudiera recaer el poder, es decir Felipe V de Borbón, bisnieto de María teresa de Austria y Luis XIV. El nuevo poder es de la Casa de Borbón.

En un intento por reavivar la producción minera, la Corona decreta prohibir el uso de mano de obra indígena en los obrajes, lo que, sumado a otros factores, se extingue el periodo de gloria de Quito en este sector. En el siglo XVIII, la economía local empieza a menguar, al tiempo que el cabildo y la Audiencia se fortalecen. En el siglo anterior, los cargos importantes en el gobierno, incluido el de la presidencia de la Audiencia, se podían comprar, esto ayudaba a las arcas reales, pero limitaba el control desde España. Este tipo de prácticas empezaron a cambiar mediante un plan de reformas.

El XVIII se presentó como un siglo de crisis, donde los abusos fueron comunes y la pobreza también. Las imágenes volvían a tener una función de recordatorio sobre la fe y la moralidad. Como ya era costumbre, el arte para el que mejor estaba preparada la sociedad era el visual. Debido al uso desmedido de imagerías visuales, y el soporte narrativo que se exigía, las demás artes no hallaron la misma proliferación. Aunque en el periodo virreinal se enseñaba música en seminarios, colegios o conventos, y se conocían las grandes composiciones españolas e italianas, su innovación local fue menor, afectaba a esto también, el hecho de que los maestros eran europeos (Barriga, 2006). La pintura también se contrajo temáticamente, siendo la religiosa prevalente. El género costumbrista, retratos¹⁴, bodegones o los temas con mitológica greco latina fueron escasos, a diferencia de lo que sucedía en Europa, especialmente en Italia.

14 La retratística existía en el terreno de la pintura religiosa, cuando los donantes se solían representar al costado de una pintura de vírgenes o santos.

Las universidades y colegios, durante buena parte del siglo XVII, se consiguieron a la enseñanza religiosa, jurídica, teológica y filosófica antes que técnica (aunque al finalizar el siglo XVIII, se abrían nuevas cátedras hacia la formación de médicos y científicos). Las instituciones de mejor calidad tenían reservas con los mestizos e indígenas, guardándose, por lo general, las plazas para los criollos o blancos. La educación para las clases populares era de carácter religioso, aunque se incluía la aritmética y el aprendizaje de un oficio, lo que suponía mejoras en su condición social y calidad de vida (Ponce, 2002). Estos se basaban en seguir técnicas y modelos teóricos fijos. De esta forma, los indígenas y mestizos pensaban, pero no construían su realidad, en su lugar, imitaban el pensamiento producido por una conciencia española y eclesiástica (Guerra, 1989). Las artes y oficios, en particular, se daban en talleres o centros educativos como el Colegio San Andrés, fundado en 1555. Algunos maestros de Quito provenían de España, como Diego Robles, Luis de Ribera o Juan de Illescas, otros, como Pedro de Vargas o Fray Pedro Bedón, recibieron influencia italiana en sus respectivas enseñanzas.

Si los siglos XVII y XVIII significaron el ocaso hispánico, para Holanda, Inglaterra y Francia fueron el despertar. Estos reinos habían pasado ya del sistema mercantil al de la acumulación de capitales por la industria y el libre comercio, que España trató de imitar tarde e insensiblemente con sus territorios de América. Estos últimos se dedicaron a exportar materias primas que la península necesitaba y comercializar los productos españoles importados (Fisher, 1992). Obstaculizó el crecimiento de Quito, que se legalizara el contrabando y entrasen mayor cantidad de flotas con numerosos bienes a la

Audiencia. Esto provocó una pequeña caída de las autonomías económicas quiteñas. Sin embargo, también ayudó a alternativos ingresos de la cultura francesa e inglesa.

Para organizar el nuevo modelo de control y defensa de los territorios de los virreinos, se suprimió en el siglo XVIII el Tribunal de la Audiencia, se crearon las Intendencias y departamentos menores para mejorar el control estatal, y se adjuntó el territorio al recientemente creado Virreinato de Nueva Granada, a fin de que los ingresos de Quito sostengan los gastos de protección que el territorio actual de Colombia y Panamá necesitaban. Para estos momentos, si la aceptación Real y estatal tambaleaban, la Iglesia se mantenía en mejor posición. Para esta época, las órdenes religiosas albergaban gran parte de la riqueza de la ciudad. Al no pagar tributos, podían acopiar un capital, que solo después de mediados del siglo XVIII comenzaría a ser mermado por decretos reales.

La mayor fuerza que poseía la Iglesia fue la fe, su creencia, y a partir de ella, configuraba el mundo y cada decisión individual. Implementaba parroquias en cada villa fundada, establecía asociaciones de seglares, diseñaba la imaginaria por medio de la palabra y la imagen, irradiaba y esparcía sus propios relatos, establecía un determinado tipo de conciencia moral, protegía y castigaba, en fin, envolvía a todo ser y hacía de él un individuo y una colectividad que percibía con perspectiva cristiana la realidad.

La Iglesia estaba a cargo de la educación, la salud y las normas del buen vivir, “Como consecuencia los laicos vivían una vida de menores de edad en el seno de la Iglesia, sin ninguna capacidad para tomar decisiones sin la tutoría

de los eclesiásticos” (Freile, 2010, p. 33). Para el siglo XVIII, la Real Audiencia de Quito contaba con más de 40 conventos y más de mil frailes. El apostolado no era solo labor de los religiosos, también existían las cofradías, congregaciones y órdenes terceras, de manera que los ciudadanos comunes podían ejercer misiones seglares.

La Iglesia ofreció un sinfín de temas que debían ser tratados con suma entrega, en razón a la fe y devoción que los artistas profesaban. Debido a que los blancos, criollos o españoles, de mejor posición socioeconómica, no se dedicaban al oficio artístico, como la pintura o la escultura, aunque podían tener interés genuino devocional, fueron mestizos e indígenas cristianos quienes fabricarían las obras. Estos dos grupos asumieron un conocimiento impuesto, pero lo moldean más tarde a partir de su experiencia propia, hasta lograr así una representación integradora (García Joaquín, 2018). El arte virreinal es el modo en cómo lo local comprendió la imaginaria europea. Entendido a profundidad, es un medio que comprende el mundo, el misterio cristiano a la cabeza, pero sin evitar una lectura total del contexto: la justicia, la feminidad, el gusto, los valores de una nación, entre otros. El mestizaje no está solamente en la cultura visual, sino en la experiencia y ambiente en que surte sus efectos la obra. La denominada “Escuela Quiteña” fue producto del mestizaje y el modo en que las teorías artísticas europeas trasplantadas cobraron forma en lo local y se visibilizan en las obras de Miguel de Santiago, Goribar, Caspicara, Samaniego o Legarda.

La experiencia se daba en el plano de las verdades cristianas. La religión, en la época que referimos, constituía un sol en el que gravita inmediatamente cualquier aprendizaje que se

obtuviera. Para el siglo XVIII, en la península, los modelos de religiosidad se confrontaban en debate. Desde el inicio de la colonización, el contingente de órdenes religiosas: agustinos, franciscanos, dominicos, mercedarios y jesuitas, fue mayor al del clero secular. Pronto, franciscanos y jesuitas ganaron predominio en la sociedad, por lo que el tipo de religiosidad común tendía a ir acorde con el concepto que ambos se figuraban.

De las reformas eclesiásticas de segunda mitad del siglo XVIII se derivan la expulsión de la Compañía de Jesús (1767), la secularización de las doctrinas, fiscalizar las cofradías y la condena de las prácticas religiosas comunes a favor de un modelo de prédica ilustrada diferente a la promovida por jesuitas y franciscanos (Barral, 2013). El objetivo estaba en que el Estado, por medio de políticas que fortalecían al clero del obispado, fomentara la nueva religiosidad y tuviera control directo del resto de órdenes.

El clero ilustrado en España, crítico con la modalidad de religiosidad exteriorizada implantada por los jesuitas, esperaba que se considerara la Iglesia como dueña del poder espiritual y no estatal. Ésta debía desentenderse de funciones que no le correspondían y superar así el laxismo en que había caído. En Quito, como hemos revisado, ésta dominaba distintos ámbitos, fuesen estos religiosos o civiles. La religiosidad podía dividirse en dos: la popular basada en supersticiones, cultos a reliquias, exteriorización de la fe y de la devoción (procesiones exhibicionistas y teatrales, confesiones diarias, sermones altisonantes, arte dramático), y una segunda forma, recomendada por la ilustración clerical de la época, que se enfocaba en la superación de supersticiones y un

cambio hacia la interiorización de la fe, basada en oraciones íntimas y austeridades, promovidas por el sector rigorista de la Iglesia (Mestre, 1991). Está claro que la expulsión de jesuitas, los principales promotores de la religiosidad exteriorizada, debió significar un cambio que puede rastrearse a finales del siglo XVIII, y que ilustrados locales, como Eugenio Espejo que la combatían, son un síntoma de ello.

La religión católica da importancia casi por igual a las conductas externas e internas de la religiosidad. Sin embargo, ha habido grupos dentro de la misma que se han inclinado más hacia una que a otra. La religiosidad exteriorizada es la fiel expresión del catolicismo contrarreformista, una forma barroca de vivir la experiencia religiosa. Existía un pensamiento inspirado en los Ejercicios de Ignacio de Loyola en torno a las impresiones de objetos externos que se perciben desde los sentidos corporales y que propician una mejor experiencia interna (provocada por y en conjugación con lo externo)¹⁵. Con esta interpretación, la Compañía de Jesús fue atenta en perfeccionar la experiencia religiosa por

15 Tiene de base los principios de Pseudo Dionisio Areopagita y los del abad Suger en el siglo XII, que entendían que la verdad solo se recepta por los sentidos al ser estimulados por materialidades. Para Pseudo Dionisio, el hombre y el universo son irradiación de luz de Dios, cada ser refleja la divinidad según la jerarquía que ocupa en el mundo. Los objetos sacros, desde los instrumentos eucarísticos, hasta el templo con sus imágenes, poseedores de esta cualidad reflexiva a un nivel mayor, reflejan a Dios con mayor proximidad, y las personas, al contemplar dichos objetos, se elevan en sentido anagógico y conocen las verdades cristianas (Duby, 1993). El Abad Suger recuperó estos postulados y definió la luz como espacio donde se manifiesta Dios, y los objetos que se iluminan revelan la divinidad. En España, muchos planteamientos del gótico sobrevivieron durante el periodo renacentista en adelante y frente a las críticas que insistían en un tipo de religiosidad interior, sin estimulantes externos.

medio de la exterioridad, que encontraban fundamental en la evangelización (al contrario de los reformistas, ilustrados o rigoristas, que veían lo externo como algo corrupto), y por ello se preocupó de difundir la idea del arte visual a niveles insuperables.

La escolástica enseñada en Quito tuvo su declive a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, gracias al método experimental y los nuevos planteamientos que demostraron las misiones francesas, así como por la reducción del poderío clerical, que termina acrecentándose con la expulsión de los jesuitas en 1767 durante las reformas carlistas. Para este momento, se entreveían atisbos de una nueva racionalidad.

A manera de epílogo, mencionaremos algunas pautas del contexto femenino. En general, el estilo de vida que las mujeres llevaban dentro y fuera del convento dependía principalmente de su procedencia étnica. Las mujeres blancas usualmente poseían privilegios por sobre el resto de mujeres de otras etnias, sin embargo, su libertad individual era muy restringida, determinada en la edad núbil a elegir obligatoriamente entre el matrimonio o el convento. Pocas mujeres podían evadir alguna de las dos alternativas, que implicaban, a su vez, estar sujetas a una jurisdicción masculina, sea del padre, el marido, el hermano, el cuñado, el confesor o el director espiritual. Pocas mujeres españolas o criollas pudieron desenvolverse en la vida económica, artística o política al nivel del hombre.

En la metrópolis sucedía algo similar, las mujeres no podían desempeñar cargos de funcionarios, y el ejemplo venía desde la realeza con la promulgación en el siglo XVIII de la ley de Agnación Rigorosa, la cual prohibía la sucesión

directa de las primogénitas al cargo de reinas, favoreciendo de esta forma el puesto a los varones por casi un siglo e imposibilitando la existencia de una regente absoluta para España hasta Isabel II.

Aunque hay casos de mujeres encomenderas, matronas, propietarias y arrendatarias, lo cierto es que no era lo común. En diferente situación estaban las mujeres de estratos menores, es decir, mestizas, indígenas o negras. Este grupo tenía mayor libertad, al menos en lo que a trabajo o sujeción al hombre refiere. Las mujeres de este grupo podían dedicarse a la enfermería, servicio doméstico o comercio.

Los conventos femeninos tenían la doble función de espacio para el recogimiento y de protección a la mujer viuda, soltera o divorciada, algunos de ellos funcionaron como hogar para huérfanas, expósitas o delincuentes (Londoño, 2009). Varios conventos femeninos serían fundados por mujeres acomodadas, al tiempo que se enclaustraban ellas mismas, práctica que, por cierto, se remonta a los siglos alto-medievales por parte de las damas nobles (Valdivieso, 1997).

Muchas conductas de la vida externa no consiguieron eliminarse en la vida interna del convento. Varias novicias traían consigo a sus siervas, en ocasiones a más de una, quienes dormían en celdas más amplias, la cual estaba equipada con su propia cocina y estudio. Esto ocasionaba que las monjas con mayores recursos pudieran vivir sin necesidad de establecer comunidad, es decir gozar de soledad (Paniagua, 2022). Si sumamos, al número de monjas, las siervas, las mujeres donadas que hacían también de criadas, las que eran abandonadas de niñas, las presas, prostitutas y adúlteras recluidas, el número de mujeres al interior era

increíblemente mayor al debido. Se estima que a inicios del siglo XVIII, todos los conventos de Quito, con excepción de las carmelitas, sobrepasaban las doscientas profesas (Paniagua, 2022) sin contar al resto de mujeres. Por esta razón, sus imágenes ejercen efectos en una porción significativa de la población femenina.

El convento es un cosmos interesante de explorar, donde las mujeres se adherían a unos hábitos particulares, pero sin despojarse de las conductas cortesanas y civiles que tenían prescritas en su personalidad desde la niñez. Si bien las monjas aceptaban convertirse en nuevas mujeres, a través de ritos y sacramentos, difícilmente algunas conductas, no necesariamente condenables, desaparecían, más bien, estas se disolvían en la vocación religiosa. La experiencia y conocimiento pasado se revelaban en el gusto, la manera de vestir o de amar. En cierta medida, la vida exterior se reproduce en un ambiente distinto y sagrado. Como sucedía con el entorno civil, los conventos femeninos se supeditaban al control masculino, y con rapidez, puesto que se encontraban en el corazón urbano de Quito.

Los problemas disciplinarios fueron por largos periodos comunes. Hasta inicios del siglo XVIII, las jóvenes solían recibir altas pensiones, mantenían comunicación constante con amigos y familiares, y se vestían ostentosamente (Londoño, 2009). El principio de clausura se rompía, no porque salieran, sino porque las monjas estaban acostumbradas a recibir visitas directamente a la celda. Fueron pocos los conventos, como el Carmen Alto y Bajo, los que realmente cumplían con los votos. Gracias a las reformas eclesiásticas de Carlos III, a mitad de siglo XVIII, el panorama religioso

cambió en los territorios españoles mediante supresiones y regulaciones de conventos y monasterios, el control de fiestas de carácter civil y del de número de sacerdotes en la asistencia espiritual, y en lo que respecta a reglamentos de la liturgia (Rodríguez, 1999).

Por otro lado, el convento, a pesar de regirse a una regla y normas establecidas, se convertía irónicamente en un lugar de despliegue intelectual, laboral y creativo que no siempre se alcanzaba al exterior. Las mujeres podían dedicarse al desarrollo de habilidades artísticas, como la poesía y la pintura, solían realizar actividades manuales, como tejido, cocina, fabricación y preparación de velas, dulces o badulaques, que servían para ellas mismas y la venta. La música y el canto tuvieron gran atención en las horas del culto divino, las conceptas, por ejemplo, aprendían el órgano y a tañer (Carmona, 2020). También se aprendían idiomas como el latín.

El convento femenino y el masculino, capillas y templos sacros del Quito de los siglos XVII y XVIII son nuestras paradas de visita en adelante, con lo escrito, se espera que la imagen que nos figuremos sea lo más cercana a la realidad pasada y facilite la comprensión de las pinturas murales. El estilo del arte virreinal se sigue practicando a nuestros días en los pesebres o en la escultura, pero también en la festividad, el vocabulario, las malas y buenas costumbres, o en las supersticiones. El presente, y algunos patrones psicológicos en la personalidad y percepción contemporánea, son parte de un entramado de rasgos psicológicos hondamente enraizados al periodo virreinal.

La pintura mural de Quito
en los Siglos XVII y XVIII

Los informes técnicos como fuentes para la historia

Este apartado presenta un sumario de puntos esenciales sobre la pintura mural realizada en conventos e iglesias de Quito durante los siglos XVII y XVIII, aunque también se incluyen datos específicos ubicados en periodos previos y posteriores. Con el siguiente análisis se ha podido identificar tendencias, estilos, técnicas e historias compartidas entre templos, conventos y comunidades religiosas.

Reunir una cantidad considerable de muestras de pintura mural e información sobre ellas para el estudio fue una tarea esmerada. El trabajo consistió en revisar fuentes primarias y secundarias, informes técnicos e inspeccionar los lugares donde se encuentran las pinturas, a fin de contrastar o actualizar la información recopilada. En cuanto al primer paso, se revisó la modesta bibliografía dedicada al tema. Las menciones e investigaciones son muy limitadas en comparación a otros géneros como pintura, escultura, retablos, púlpitos o arquitectura. Esto se debe a varias razones, como el desconocimiento por parte de importantes historiadores del arte de la existencia de varias pinturas murales (hasta antes de 1980, muchas permanecieron ocultas por décadas o cientos de años bajo varias capas de cal, pigmentos u otras

obras como caballetes y retablos), la poca documentación existente sobre la historia de las obras (por lo general, los contratos no mencionan el encargo de forma detallada, como sí se hace en ciertos casos cuando se trata de lienzos o escultura, en lugar de ello, la solicitud es incluida como parte total del encargo de la decoración de algún sector en particular del edificio), y, por último, la infravaloración que sufren¹⁶, hasta el punto de relegárselas a un arte menor, como en ese sentido son también consideradas la platería, el mobiliario o lo textiles¹⁷.

La bibliografía existente ha servido para el conocimiento de importantes ejemplos de pintura mural, como son las escenas de la pasión en la Recoleta de San Diego, las pinturas del muro testero y el techo del presbiterio en la Iglesia de Santo Domingo, la Virgen de la Escalera originaria de la Recoleta de la Virgen de la Peña de Francia, o la serie de la vida de Santa Teresa del Carmen de San José. Estos conjuntos han sido estudiados mejor que otros y constituyen una valiosa guía. Además de breves lecturas a la obra mural, el resto suelen ser menciones y descripciones rápidas.

Las fuentes primarias y de mayor sustentación para la presente investigación provienen de informes técnicos inéditos que diversas instituciones con objetivos de preservación patrimonial llevaron a cabo entre 1988 y 2016 para pintura mural virreinal. El contenido de esta documentación

16 No sucede lo mismo en Europa, donde la pintura mural tiene mayor consideración, sobre todo a partir del Románico, tanto por las personas del pasado como por los investigadores.

17 La escasa valía viene dada por menosprecio a su calidad artística. Deseo en este capítulo se reconsidere esta opinión.

expone los procesos de intervención realizados en claustros y templos: mantenimiento de pinturas murales, calas de prospección y descubrimiento de pintura, análisis estratigráficos, descripción de la construcción, entre otros datos propios de un análisis técnico antes que histórico. Su consulta rescató información escasamente consultada que permite construir un amplio relato histórico sobre este género.

Debo añadir que estos documentos cuentan con información que no se podría conocer por cuenta propia, como es el registro de pinturas de difícil acceso, o las menciones por parte del redactor del informe sobre el estado de conservación de la obra antes de su intervención; características del espacio, elementos adyacentes, o información complementaria por parte de la comunidad de religiosos que se encontraban cerca durante el proyecto. Un porcentaje significativo de los informes no suele incluir contextualización histórica ni valoración artística, razón por la que pueden tomarse decisiones erradas. Con este estudio, espero también complementar vacíos históricos sobre el tema a futuros proyectos de restauración.

Un género único en la historia del arte

La pintura mural es una técnica o forma de representación pictórica que tiene como soporte una superficie no móvil (Venegas y Barrainkua, 2021)¹⁸. Se puede encontrar en

18 Mediante técnicas de desprendimiento, las pinturas pueden moverse a otros sitios, sin embargo, esto no es contemplado al momento de su realización, y en el caso de Quito, son pocas las ocasiones en que se ha realizado.

las paredes internas y externas de un edificio, en el suelo, la cubierta de una bóveda, en las paredes de un salón privado, en un convento, templo o capilla votiva. Refiere, por lo general, a paredes debidamente preparadas (Falcón, 1995), sin embargo, esto no siempre ocurre, como es el caso de las pinturas prehistóricas descubiertas en cuevas, o en expresiones más cercanas en el tiempo como el grafiti. Existen ejemplos que datan desde el periodo minoico, y ha tenido continuidad durante el periodo romano, bizantino, románico, gótico, hasta cuando confiere autoridad y define sus más altos valores cualitativos en el Renacimiento. Los grandes pintores ya consagrados a las fechas que nos corresponden, como Giotto, Masaccio, Ghirlandaio, Botticelli, Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, entre muchos más, se ocuparon en esta técnica y nos han legado grandes obras como los imponentes frescos de la Capilla Scrovegni, la Capilla Sixtina o la Basílica de Santa Croce. La técnica renacentista pronto migró y se adaptó en España, y, tiempo después, se trasladó a América, en donde se presenta también bajo distintas características.

Su aparición en América fue tan temprana como la de la escultura y el caballete, y los edificios en que se realiza son principalmente de carácter religioso. Su presencia se justifica como recurso funcional de adoctrinamiento por parte de la Iglesia. Cabe recalcar que no todas las sociedades aborígenes desconocían la pintura sobre superficies sólidas; en Nueva España, por ejemplo, existía antes de la conquista, una larga tradición de pintura sobre superficies rocosas que sería bien aprovechada por la Iglesia (Soustelle y Bernal, 1958). En otros territorios, como la región andina, las técnicas serían rápidamente aprendidas por la población indígena, quienes

no solo alcanzaron destreza en este oficio, sino también en todos los que se requieren para dar majestuosidad y belleza a un templo.

Es importante comentar sobre la participación de mano de obra indígena porque con ello podemos proponer la existencia de una forma de expresión particularmente quiteña. Probablemente los motivos e ideas pictóricas principales no son invenciones autóctonas, pero ya en el siglo XVIII la creación de pinturas murales se da con la suficiente normalidad y asimilación, que permite considerar que el ideario estético y católico europeo se ha afirmado enteramente en nuestro territorio, se ha mezclado con los que existían previamente, y con los tipos de sociedad que caracterizan nuestra historia virreinal, hasta dar origen a una expresividad original y diferenciada de Europa.

En los periodos que nos situamos, la pintura mural tenía principalmente funciones pedagógicas, muy eficientes ante una sociedad no siempre letrada. Debido a las propiedades únicas que tiene frente a otros géneros, se concebía como un estimulante capaz de generar grandes impresiones al momento de comunicar las verdades cristianas. La pintura mural quiteña, como la europea, tiende a la monumentalidad y difusión por el soporte, a la apreciación compartida, y al efecto de ilusión y simbolismo que alcanza, según el espacio en el que se ubica.

Como primera generalización de este estudio, se estima que todos los edificios religiosos, como las iglesias ubicadas en el corazón de Quito, recoletas, conventos masculinos y femeninos, o capillas, exhibían pintura mural. Esta pintura, al día de hoy, y gracias a las prospecciones y desencalados

que se han llevado a cabo, o a una regular conservación que ha tenido con el tiempo, es aún observable, aunque de ningún modo de forma íntegra. Se debe principalmente a que la técnica más difundida en territorio quiteño fue la del temple y al óleo, es decir, mediante componentes orgánicos, lo que provocó deterioros por microorganismos, mala recepción con el ambiente, o el desprendimiento de la capa pictórica durante la limpieza y los procesos de restauración. La técnica del *buen fresco* suele evitar estos problemas, pero se propagó menos en España, donde se mantuvo con mayor resistencia, la tradicional técnica medieval del temple (Herrero-Cortell, 2018).

Actualmente, la mayoría de estos sitios ostentan tanto imágenes de alta destreza como motivos ornamentales de manufactura simple, pero siempre habrá poco o mucho de pintura en los muros. Para el caso de las iglesias, las pinturas serán menos frecuentes que en conventos. Se debe principalmente al ocultamiento de las primeras pinturas por obras de valía superior, como son los retablos¹⁹. Los altos costos que implican erigir un templo católico podrían haber dejado, durante una primera etapa de construcción, escasos fondos

19 La dignidad que dio Vasari a las pinturas murales, refiriendo particularmente a la entrega en cuerpo y alma de Miguel Ángel durante la realización de los frescos de la Capilla Sixtina, inclinó al resto de artistas y comitentes a valorar mucho más la pintura mural, al punto que se invertían y propiciaban grandes fortunas, decenas de trabajadores y prolongados lapsos de tiempo en su realización (Roettgen, 1998). Como también, se destinó amplio espacio de soporte, el cual, en España fue compartido con otro tipo de géneros. En España, la prevalencia en el periodo renacentista y barroco de pintura mural fue menor en comparación con la atención a la pintura en tabla y caballete o los retablos.

para al ornato que se deseara: molduras en la madera de las paredes, retablos, pinturas a lienzo o esculturas. La pintura mural en este caso es menos costosa (y por ende de menor destreza) en comparación con lo que se pagaba en Europa.

La capacidad que tiene la pintura de engañar hace que ésta pueda aparentar ser todo lo que no es, y gracias a esto, podemos comprobar la presencia de pintura sobre las pilastras a manera de bajo relieves dorados, pinturas en el espacio que ocupan las capillas laterales a manera de columnas y retablos, falsos zócalos marmóreos de estilo renacentista, trampantojos de escaleras (como el del nártex de la Compañía de Jesús), y presencia de aquellas que desean asemejarse a cuadros de lienzo. La presencia de pintura de espacios y arquitecturas falsas fue muy popular en América entre los siglos XVI y XVII (Gisbert, 1992). En Europa, las ilusiones de mármol veteado abundan en muchos zócalos debido al alto coste de este material. Sin embargo, no fueron posteriormente reemplazados por los materiales auténticos debido a la gran calidad técnica que esta pintura ostenta.

Estos usos son efectivos e interesantes ya que la pintura mural se relaciona con el espacio arquitectónico de manera que altera o modifica la concepción de este. Como su nombre indica, esta necesita del espacio arquitectónico para nacer y existir (Roettgen, 1998). Espacio y pintura se articulan simbólicamente y definen mutuamente sus conceptos (Mardones, 2016). Dicha conjunción no sucede con otros soportes artísticos como la tabla o el lienzo, debido a que el soporte por sí solo no tiene más función que la de soporte, a diferencia de la pared de un espacio del templo, que crea con su sola existencia la naturaleza sagrada. En ocasiones,

la pintura mural realza atributos del espacio, enfatiza y rememora, mediante la representación de narrativas adecuadas, la santidad de un refectorio, un baptisterio o un oratorio. Pero también se puede afirmar que la pintura se aprovecha de la cualidad espacial que le provee la superficie para intensificar sus potencias ilusionistas y simbólicas.

El espacio sacro guarda el dominio de su santidad, mientras que la pintura dota de riqueza visual los símbolos que el espacio preserva. Ninguna escultura o cuadro podrá figurar el manto celestial de forma tan genuina como lo hace un fresco con ángeles y santos en medio de nubes pululando por el cielo de una bóveda, como en la Iglesia del Sagrario, o en los arcos de la Iglesia de San Francisco (simbolizando con ello ser el sostén del templo, función que cumplen los arcos, los cuales transportan estas iconografías), ni evocar el jardín de la vida como las flores y vasos pintados a lo largo de las paredes del Convento de San Francisco. Las imágenes y objetos cristianos evocan a los prototipos que le dan autoridad (Kessler, 2022).

Sobre la eliminación de pinturas murales por géneros considerados de mejor calidad, podemos comprobar detrás de uno de los retablos de la Capilla de Cantuña, lugar donde fue descubierta hace pocos años una pintura mural a manera de retablo, con sus columnas, pisos y similares dimensiones, que representa la crucifixión con María Magdalena arrojada al pie de la cruz. Esta pintura, en colores vivos, que representa una escena sagrada, es, sin embargo, concebida desde su elaboración como una obra temporal, debido a que sus razones de existir responden a una carencia monetaria y no a una decisión plenamente satisfactoria. Tarde o temprano, el

pintor y la comunidad prevendrían que el retablo falso sería, algún momento, reemplazado, o más bien dicho, cubierto (como así sucedió), con uno auténtico, digno de lo que se creía una capilla completa.

En las columnas y paredes de la Iglesia de Guápulo, podemos atestiguar la presencia de pinturas de cenefas y motivos florales a manera de zócalo y molduras, similares a las que otras iglesias tendrían con madera y láminas de oro en las paredes internas de las columnas. Algunas decoraciones, luego repintadas, pueden hoy ser apreciadas mediante lagunas y desprendimientos de las nuevas imprimaciones y capas de pintura que muestran tiempos anteriores de la pared como sucede en el interior de la Iglesia de Guápulo. Notamos en este caso un uso continuo de pintura amarilla dorada que simula lámina de oro.

En la Iglesia de San Francisco, encontramos en el intradós de los arcos formeros, pintura sobre piedra a manera de caballete (debido a sus dimensiones rectangulares y el marco dorado) con escenas de santos. Podemos afirmar que se configuran como imitaciones si consideramos que, en este espacio del templo, se disponen generalmente de cuadros al lienzo. Otras señales que identifican que la pintura mural es sucedánea de una “mejor” pieza es cuando, posteriormente, son reemplazados con otro género o soporte que exhibe la misma iconografía. Aunque hay casos en que se eliminan debido al deterioro inminente de la pintura mural de carácter hispanoamericano, la cual usa continuamente aglutinantes orgánicos, y donde no se tiene suficiente conocimiento de las mezclas y reacciones de los materiales con diversos factores que desarrollaban los italianos (donde las obras

a pesar de ser más antiguos han durado más tiempo). Es normal también que no se practiquen restauraciones, sino que inmediatamente se cubran, sea con cal o con cuadros con la misma escena, como así sucedió con las pinturas de la pasión de la Recoleta de San Diego.

No siempre la pintura mural se debe a la imposibilidad de costear un retablo o una escultura. Existen espacios en los que no podría exhibirse una escena a menos que fuera parte inherente de la pared. En la curvatura cóncava de las bóvedas y su plementería, o los arcos, es notorio esto. En cada bóveda vaída (sur, norte, este y oeste) del claustro de San Francisco quedan aún vestigios de la decoración profusa de las esquinas de los corredores (Figs. 1, 2 y 3). Podemos, en primera instancia, considerar que si hubiera mayores recursos se configuraría el interior de las bóvedas, como el de algunas cúpulas, con cuadros en marco ovoide y bajo relieves, sin embargo, el tipo de decoración, que no imita finalmente al de las cúpulas, nos lleva a concluir que las paredes superiores de las bóvedas son pensadas para decorarse directamente con pintura y no con otras piezas (no se han colocado accesorios movibles ni intentado reemplazar la pintura mural con algo más). En los paramentos encontramos cuadros o urnas, pero en lo que respecta al intradós del arco o sus pechinas, presenciemos pinturas acordes al espacio. En este caso, se trata de frondosos paisajes, alimentos, casas y ángeles.



Fig. 1. *Pies de ángel*. Bóveda vaída en el claustro principal del Convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 2. *Pintura ornamental*. Bóveda váida en el claustro principal del Convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII.

Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 3. *Pintura con motivos florales y frutales*. Bóveda váida en el claustro principal del Convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 4. Anónimo. *San Cristóbal*. Escalera del Convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

En el mismo edificio, sobre el paramento superior de la escalera nororiental que comunica la planta baja con la superior, encontramos dos pinturas de San Cristóbal con el niño Dios a los hombros, una del siglo XVIII y otra del XIX. La del siglo XIX se encuentra ubicada en la

inclinación de la pared superior que se continúa con el techo. La pintura del XVIII (Fig. 4) fue probablemente, luego de que se pintó el segundo San Cristóbal, cubierta hasta por cinco capas de cal y pintada encima una cartela en latín (INPC, 1992. Informes DCS-INF-04190 y 04111). El hecho de haber reemplazado la pintura vieja por una nueva con la misma técnica e iconografía en el área de la escalera, permite afirmar la preferencia de asentar sobre las paredes, cuando así el espacio lo exige, pintura mural en lugar de recurrir al lienzo.

Autorías

El universo de pintura mural podría ser clasificado en distintas formas: por sus materiales, técnica, capacidad didáctica, según el objeto que desea imitar o por su ubicación. Si se lo hiciera desde el enfoque de la psicología del arte, podría considerarse según la reunión de patrones similares por obra capaces de producir efectos comunes. La división de pintura mural ornamental y la que representa escenas complejas (generalmente, la que protagonizan personajes) es la más acorde para este caso, aunque la división se rompe cuando ambas poseen cualidades de la otra, y esto sucede con frecuencia. Es mejor, entonces, no hacer polarizaciones marcadas y pensar en el cosmos de pintura mural siempre como una unidad, a la que naturalmente podemos proponer grupos, sin olvidar el principio gestáltico de valorizar la totalidad.

Vale la pena esbozar parte de esta división a fin de no perder el orden. Primero, mencionaremos algunos datos sobre la pintura mural de escenas complejas, en las que, además,

contamos, para ciertos ejemplos, un poco más de información debido a que han llamado la atención de investigadores. Varias de estas pinturas lo han hecho por su calidad e historia particular, pues, a pesar de ser grandes proyectos artísticos, muchos fueron cubiertos con nueva pintura con el tiempo.

Con respecto a la autoría de estas obras murales de nivel complejo, solo son pocos a quienes podemos identificar, debido a la falta de firmas o documentación que lo revele, sin embargo, de los nombres que se han encontrado, contamos con apellidos de origen español y otros de origen quechua y autóctono (Webster, 2012). No hay que olvidar tampoco que ya en el siglo XVII y XVIII existían maestros y oficiales indígenas con apellidos españoles y otros castellanizados. Entre los autores más citados, es usual iniciar con el padre Pedro Bedón (1551-1621), a quien suele considerarse el primer y principal representante de pintura mural (Vargas, 1960). Se le atribuye, entre varias, *La Virgen de la escalera* de la Recoleta de la Peña de Francia y la “borradora” ubicada en la Iglesia de San Roque. Su escuela también merece atribuciones, como en el caso de la pintura de la Virgen del Rosario en el cimborrio de la Iglesia de Santo Domingo.

Manuel de Samaniego (1767-1824) aparece en los trabajos de la Catedral con las escenas de la pasión (bajo su dirección, sirvió al proyecto Bernardo Rodríguez). Francisco Albán (1725) realiza las pinturas de la cúpula del Sagrario, trabajo por el cual se le daría 100 pesos (Navarro, 2007). La media naranja que citamos muestra ángeles y santos ricamente vestidos insertos en marcos lobulados, la pintura, sin lugar a duda, es de gran calidad (Webster, 2002).

Uno de los ejemplos más notorios son los ángeles y monjas en medallones sobre fondo azul que recubren los arcos torales del crucero de la Iglesia de San Francisco (Fig. 5), realizados por Antonio Gualoto en 1654 (quien también se encargaría del dorado y pintura de los retablos) (Webster, 2012). Rememora este ejemplo a los *putti* renacentistas que realizaban Rafael o Andrea Mantegna sobre espacios elevados, a fin de enfatizar la idea de elevación con ayuda de las divinidades. El mismo artista aparece en la nómina para decoración de la Iglesia de San Agustín, la Merced (pinturas del presbiterio) y Guápulo (Webster, 2012). En este último santuario podría haber realizado las pinturas en piedra del ingreso, y posteriormente, Francisco de Albán, las pintadas sobre piedra del interior y exterior del nártex. Otras escenas murales de Guápulo son de menor calidad e incluso pensadas como efímeras y de manufactura sencilla, ya que serían tapadas por los retablos laterales, y por ello no consideramos a Gualoto su autor. Como en el caso italiano, lo más probable es que existiera un maestro y artesanos a su servicio, que podían encargarse de los motivos ornamentales o en la preparación de las paredes.

La lujuriante decoración floral que recubre el camarín de la Virgen de la Capilla del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo fue realizada probablemente bajo la dirección de Bernardo de Legarda, quien, perteneciente a la Hermandad de los Veinticuatro (cofradía que solicita el espacio de la nueva Capilla del Rosario al cabildo), estuvo a cargo de la construcción de la sala a mediados del siglo XVIII (Vargas, 2005).

No profundizaremos más con las autorías, con lo dicho, se puede reflexionar. Los documentos en los que son mencionados los artistas citados corresponden al trabajo de iglesias y no de conventos. Los artistas de renombre, sin embargo, debieron también haber participado en alguno de los ejemplos murales al interior de hogares conventuales, aunque con menos frecuencia y así lo prueban las fuentes. De hecho, la pintura mural de iglesia, cuando de personajes se trata, es generalmente bien tratada, resultan pinturas de buen manejo de luz, volumen, anatomía y color, como sucede con los ángeles y santos de Gualoto de San Francisco o los de Guápulo.

La mayor propuesta de murales en iglesias es la decorativa, y por ello tampoco podemos citar demasiados ejemplos de escenas complejas, pero los que existen prueban la participación de mano de obra mejor cualificada. En las capillas también resalta la técnica, como sucede con la *Virgen del Rosario* de la Capilla del Consuelo. En los conventos, los personajes no siempre tendrán el mejor tratamiento, aunque hay excepciones, como en el caso de algunos rostros de la serie de Santa Teresa del Convento Carmen Alto o las dos pinturas de la Virgen de Guadalupe del Convento de San Francisco, ubicadas estas últimas, en el área del museo y en una de las escaleras. Con respecto a la pintura particularmente decorativa, su autoría podría ser variada: el equipo de trabajo del maestro, y a futuro, en los repintes o retoques, los propios religiosos con conocimientos pictóricos. No obstante, hay escenas decorativas que ameritan un buen nivel de conocimiento geométrico y matemático.



Fig. 5. Antonio Gualoto. *Santas y ángeles*. Intradós de arcos torales de la Iglesia de San Francisco. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Sobre la pintura de la cual no existe documento para iniciar la historia constructiva, tratándose sobre todo de los conventos, no es necesario orientarse por la autoría de la misma comunidad religiosa siempre, aunque es inevitable si consideramos las circunstancias. La calidad de mano de obra, inferior a los grandes maestros, aunque no por ello pobre, puede llevarnos a pensar sobre su posible autoría. Conocemos también que en el Convento del Carmen Alto, por ejemplo, el ingreso de personas externas podía ser difícil, rompía con la tranquilidad, y varias de las obras murales que hoy encontramos debieron tardar varios días y hasta semanas en terminarse.

Todo esto nos lleva a inferir sobre la posible participación de la propia comunidad de religiosos y religiosas en la realización artística. Pero también debemos considerar que la pintura mural en territorio quiteño no fue dominada por gran número de maestros, como sucedió en Europa. Esta técnica amerita unos conocimientos químicos, matemáticos y estilísticos que no tuvieron gran profusión y relevancia como en Italia, por lo que las obras se realizaban generalmente en una calidad regular. La pintura mural, tanto en el caso quiteño como americano, es obra colectiva, aunque en ocasiones puedan identificarse individuos en concreto (Gisbert, 2008). Existen también lugares donde no podría haberse permitido el ingreso fácilmente, a no ser que fuese durante la construcción. En la sacristía de la Recoleta de San Diego, encontramos una pintura mural de San Francisco acostado en el suelo casi desvestido (Fig. 6), simbolizando la precariedad

de sus posesiones²⁰. Durante el siglo XVII existía una preocupación por la sociedad de enmendar los principios de solidaridad y modestia, así que la pintura va acorde al fundamento de una recoleta. Su composición es muy imperfecta, el cuerpo es desproporcionado y se aprecian varias correcciones. Es difícil creer que un artista realmente experto la realizara.

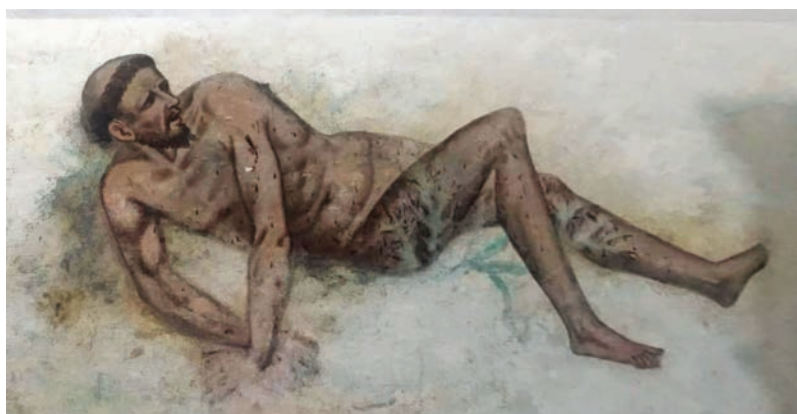


Fig. 6. Anónimo. *San Francisco de Asís*. Sacristía de la Recoleta de San Diego. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

20 Este tipo de iconografía estuvo presente en otros conventos europeos, ejemplificando la vida también de otros santos, como, por ejemplo, San Benito de Nurcia. Así como el representado San Francisco de la recoleta quiteña, que parece haber sido alterado con el tiempo en el área pélvica, en la Badia Fiorentina de Florencia podemos encontrar una imagen similar de San Benito desnudo, revolcado en una zarza a fin de vencer las tentaciones. Durante las reformas savonarolianas que combatieron el paganismo y los vicios de la Iglesia, este San Benito fue cubierto con un paño en el área pélvica a fin de corregir su desnudez (Tera, 2015). Podemos comprobar más de una vez en Occidente cómo determinados recursos iconográficos dejan de ser idóneos según el estilo doctrinal de cada momento.

También referimos a la percepción colectiva, y este aspecto diferencia a la pintura mural del caballete, la cual puede ser poseída y percibida solo por un individuo, mientras que el mural está pensado para ser apreciado por varios, y posteriormente, por las generaciones venideras. Estos grupos pueden estar restringidos al clero, o ser de mayor visibilidad al común, según el lugar en que están localizadas, pero por lo general, tendrá aquella diferenciación del caballete, que posee en numerosos casos, un carácter de apreciación privado.

La pintura mural tiene además la cualidad de servir como blanco de descarga de las tensiones por creatividad que puede tener la comunidad. Al vivir los religiosos en un entorno letrado de enseñanzas teológicas y artes, puede derivarse en sofocamiento y frustración el tener que repetir lo aprendido sin posibilidad de exponer por cuenta propia una nueva interpretación de los principios y normas ya asimilados. La teología y dogmática no pueden reinterpretarse siempre, aunque ha habido doctos de la materia, como Santa Teresa, que, a partir de una base de conocimientos, pudo ejercitar su creatividad, según una fuerza interna le incitaba a establecer otro orbe de conceptos. El arte religioso también seguía reglas tajantes, sin embargo, la pintura mural al ser para sus habitantes, y ser en ocasiones hecha por los mismos, podía darle a los autores un momento de descargar la tensión que la imposibilidad de ser creativo, en un ambiente que estimulaba a ello, les confería.

Según Freud, la tensión genera desagrado, mientras que su descarga placer (Waelder, 1965). Por otro lado, el placer preliminar obtenido mientras se imagina la futura apariencia que tendrá la obra, puede convertirse en un juego habitual

en los religiosos, quienes prolongan esta tensión, mientras ejercitan el dibujo, teniendo grabados como inspiración, o a través de propuestas iconográficas y compositivas ingeniosas. Mientras más se prolongue la tensión, y se sepa cómo hacerlo, con mayor agrado puede sentirse la descarga.

La sociedad colonial parece vivir una dualidad entre ambientes que favorecen en la personalidad introvertida y la extravertida el desarrollo de la creatividad. La religiosidad externa, y el estilo de vida saturado de impresiones (fiestas, tertulias o procesiones), permitiría la apertura del individuo a la búsqueda de nuevas experiencias gracias al entorno expresivo que le rodea, mientras que el claustro favorecería el encuentro con el pensamiento y la autocrítica (contemplación, silencio). La sociedad colonial genera las circunstancias duales necesarias para la creatividad. Todo ser necesita relacionarse y acceder a un medio rico en estímulos, pero también momento para la soledad y la introspección (López y Navarro, 2010). No sería entonces, como constataba Raymond Cattell, que solo la personalidad introspectiva es la que favorece la creatividad (Sánchez, 2008). Es un equilibrio de ambas.

La sociedad quiteña, aún en el claustro, difícilmente podía ofrecer a la personalidad introspectiva un ambiente *ad hoc*. Forzadamente las experiencias, propias de la extroversión, afectarían, aunque para bien, al habitante introvertido. Por el otro lado, sucedería lo mismo con el extrovertido, la creatividad encuentra momento de introspección ineludible, en las horas de liturgia, misa y oración a las que todos debían acudir.

Retornando al punto inicial, las pinturas podrían haberse realizado durante la construcción del mismo edificio o en sus reparaciones, que se necesitan, por ejemplo, cuando un terremoto o erupción volcánica hubiera obligado a desocupar temporalmente la parte del edificio afectada. Mientras se reconstruye techos y paredes, se pinta de paso. Sin embargo, no pudo ser siempre así, debido a que hay mayor cantidad de pinturas, repintes y número de veces en que se repite esto, que cantidad de reparaciones que ameriten desocupar el lugar.

En cuanto al repinte, con certeza fue una práctica común, todos los análisis estratigráficos demuestran que las pinturas, sean ornamentales o de escenas complejas, tienen repintes en diferentes momentos. Este trabajo podría ser sencillamente realizado por una mano inexperta, y de hecho, las pruebas evidencian que así fue. También, desde su inicio, varias de las pinturas murales evidencian una completa autoría medianamente diestra, es decir, realizada por artesanos que no tenían gran dominio de las técnicas para pintar en muro. La incorporación de elementos propios de la comunidad, como alimentos que pertenecen a la dieta del convento o animales que parece que deambulaban por los corredores, demuestra ser obra de personas con un imaginario compartido y propio del estilo de vida conventual. La comunidad diseña, y elige así, en un camino ya determinado, formas de religiosidad.

Otra hipótesis que salta a la vista, y el ejemplo de la Serie de Santa Teresa nos lo expone, es una autoría tanto experta como inexperta. En las escenas más importantes, sobre todo aquellas en que importa el gesto expresivo de Santa Teresa, la Virgen María o José, el tratamiento es de gran calidad si comparamos con otras escenas de menor relevancia gestual o de fragmentos de menor importancia jerárquica, como paisajes y vestimentas.

El rostro de la virgen María en la pintura de *Imposición del collar por María y José* (Fig. 7), el de María Magdalena en la escena del *Santo Cristo del Socorro* o *Trono de gloria* (Fig. 8) y el de los demonios en *Sacerdote celebra la misa en pecado* (Fig. 44) no tiene comparación con el resto de rostros genéricos que se miran a lo largo de toda la serie (Figs. 9 y 10). Estas escenas en específico, tenían sin duda un valor más importante, y su realización ameritaba de la participación rápida y concreta de un verdadero artista, el resto podía ser terminado por los religiosos y religiosas habitantes. Estos rostros, además, dejan apreciar posturas ladeadas del rostro, mientras que los personajes secundarios, se presentan de perfil, algo propio del *Quattrocento* cuando los artistas renacentistas aún no perfeccionaban la profundidad y perspectiva de la anatomía.

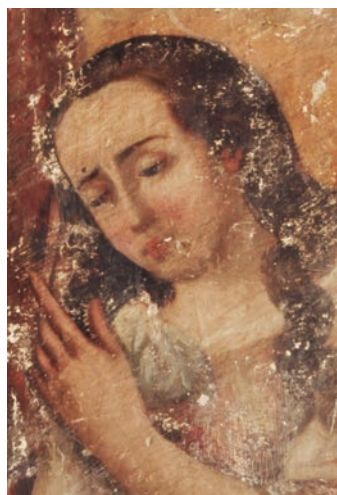


Fig. 7. Anónimo. *Imposición del collar y el manto por María y José* (fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro.

Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Fig. 8. Anónimo. *Cristo del Socorro* o *Trono de gloria* (fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX.

Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 9. Anónimo. *Coronación* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Fig. 10. Anónimo. *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro.

Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Las escenas con mayor mimetismo gestual tienen también un efecto perceptual más remarcado, pero según nuestras consideraciones, una de menor naturalismo también podría afectar a los sentidos con un nivel similar. Que un gesto no bien logrado afecte, como uno que sí lo está, conlleva tiempo y costumbre, además de conocimiento del contexto iconográfico y narrativo en que se inserta. En cierta medida podemos decir que un gesto mejor logrado tiene ventaja, ya que puede, incluso, aparentemente independizarse de su fondo. Pensemos en la visión rápida, aquella que observa de reojo o de manera poco concentrada la pintura completa. No siempre habría tiempo o motivación de quedarse contemplando la pintura, y, sin embargo, la imagen de rasgos

miméticos podía ser asimilada con total efectividad, ya que el recuerdo del complemento se daría en la memoria hasta conformar una imagen mental que no solo abarque el rostro.

El gesto mejor realizado podría a su vez desempeñar otras tareas en la mente, como mejorar los gestos y apariencias físicas de otros personajes pintados con menor calidad, en el momento que el recuerdo del primero, se superpone al del nuevo, al cual falta detalle. Así, el rostro de Santa Teresa, María y María Magdalena en las pinturas mencionadas, podría reemplazar el rostro de otras Marías o Teresas menos perfectas, incluso de otros personajes femeninos. Ciertos casos de la pintura mural alcanzan un nivel de expresividad completo, que es capaz de generar endopatía (sentirse parte de la pintura y reconocer sensibilidades) instantáneamente (Fig. 11). Otros ejemplos requieren más esfuerzo, pero terminan comprendiéndose, y por ello, no dejan de hacerse, ya que su efectividad no merma. Tal es el caso de rostros definidos con escasas líneas y tonalidades. Pero esto tiene la efectividad similar al de la caricatura; existen trazos sugerentes que pueden comunicar gestos emotivos e identidades sin apelar al naturalismo. Además, recordemos una de las convenciones de la pintura mural: la monumentalidad y la perspectiva. Debido a que muchas obras están dispuestas para ser miradas de lejos, no es necesario definir mucho en detalles de difuminado y con veladuras, como se recomienda en el lienzo o la tabla, hechos para ser mirados de cerca.

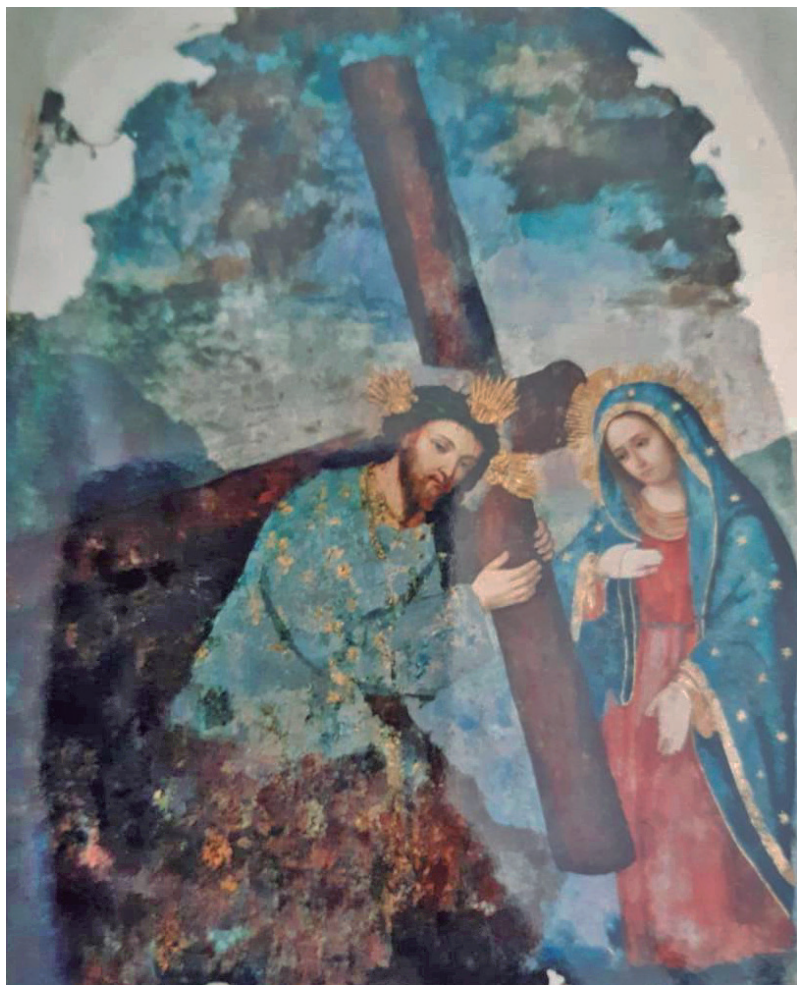


Fig. 11 Anónimo. *Encuentro de la Virgen con Cristo*. Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148).

Frutas, flores y paisajes

La preferencia de pintura mural se observa en varios casos, y como se ha comentado ya, por ahorro económico, pues se necesitan menos ingredientes, y al no haber suficientes conocedores de la técnica, su costo de realización tampoco podía ser cuantioso. Al contar con menos cantidad de pigmentos, la paleta se reducía a unos pocos matices. La mayoría de pinturas murales, si las comparamos con los lienzos, son de técnica inferior en cuanto al naturalismo, por lo general, se tratan de pinturas, en ocasiones, planas, con menor aplicación de perspectiva, falta de sombras, y volúmenes imprecisos. Se tiende también a dejar a la vista el delineado, omitiendo por ello la difuminación y otros efectos comunes en el lienzo. Las escenas con personajes representados tampoco suelen ser tan prolijas en detalle, y por ello, notamos ausencia de paisajes o fondos bien trabajados. Aunque también es cierto que algunas añadiduras de detalle en temple podrían haberse perdido en el tiempo. Insistimos en que la pintura mural, en general, evita detalles que no importan durante su apreciación a distancia. Sus valores están en el significado que tiene en el espacio arquitectónico y la capacidad de impresionar e ilusionar al espectador. Otro aspecto que lo distingue del caballete es el de la continuidad. Debido a los marcos, las pinturas en cuadro no solo se divorcian del paramento del que cuelgan, sino también se separan entre sí. Son individualidades, mientras que los murales son programas en continuo contacto entre sí, unidos por un mismo soporte.

Existen casos que pueden observarse a la altura en que se observaría un cuadro, y presentan grandes acabados, como son las pinturas en piedra de los arcos laterales de la Iglesia de San Francisco. Este tipo de presentación no es común ni en Europa ni en el resto de virreinos ya que lo acostumbrado es pintar sobre las capas múltiples de *arriccio* e *intonaco*. A pesar de ciertas carencias, la pintura mural produce el efecto deseado a la mirada de la época. No hace falta alcanzar un nivel mimético de la anatomía del cuerpo humano o de un bosque para que el espectador identifique significados y despierte emociones. El rostro feliz de un ángel sobre fondo floreado puede ser suficiente para generar una emoción positiva, lo mismo que una escena costumbrista de una mujer recogiendo frutos puede provocar familiaridad o ternura en quien la percibe. El arte mural propone claves de reconocimiento válidas.

Algunos casos de escenas costumbristas donde no existe perspectiva, en lugar de provocar confusión en el espectador, le otorga un lenguaje codificado que puede, por habituación, ser aprendido. De esta forma, el arte mural puede recuperar parte de la percepción medieval, sin significar esto de ninguna manera una involución, puesto que el naturalismo sigue presente en otros géneros²¹. La necesidad de iconos y formas simples fue relevante como recurso hacia las culturas indígenas que se enfrentaban por primera vez a la imaginaria europea. Posteriormente seguirían existiendo las formas simples, por una cuestión de falta de experticia de los autores, que, a pesar de ello, conseguían transmitir un mensaje claro.

21 Las imágenes medievales lograron métodos de síntesis de ideas complejas por medio de fórmulas y recursos muy brillantes que perduraron, incluso, con la introducción de los avances característicos del Renacimiento.

La falta de naturalismo puede generar ambigüedad, aunque esta se esclarece gracias a elementos complementarios, es decir, un rostro que no consigue mostrar de manera nítida un sentimiento de pena, puede entenderse como tal por el contexto en que se encuentra. Una mujer campesina de gesto facial impreciso es proclive a irradiar felicidad en el espectador, debido a las connotaciones y valores de los colores elegidos para el fondo. Con la pintura mural, las ambigüedades son recurrentes, pero son momentáneas, a no ser que el espectador sea trasladado de una cultura absolutamente distinta, donde los elementos complementarios impliquen significados totalmente distintos. Partiendo de la teoría de la Gestalt, lo adyacente funge siempre en el eje de nuestra percepción completa, aunque en distintos grados dependiendo del caso.

Escenas costumbristas de muy limitada destreza encontramos en varios conventos como el Carmen Alto (donde se observa lo que podría ser alguna hermana durante el cuidado del jardín y la cosecha), Santa Clara y Santo Domingo, también hay importantes ejemplos en el Carmen de Asunción en Cuenca. En iglesias no existen ejemplos, al menos en las realizadas durante el periodo virreinal. Este tipo de pintura fue muy difundido en el siglo XVIII, en parte, debido a cierta secularización que empezaba a vivir la sociedad (Gisbert, 1992).

Estas imágenes, que por su trabajo no siempre experto podrían hallar autoría en los mismos monjes y monjas, resultan a primera vista decorativas, asemejan compositivamente a las ilustraciones de los códices medievales, como por ejemplo, las Cantigas de Santa María. Por lo general,

en los murales quiteños con esta variedad de escenas, los personajes no muestran aflicción ni emociones intensas, tampoco pareciera que se trate de pintura con función adoc-trinadora, al no tratarse de escenas elocuentes en cuanto a obediencia o penitencia.

Se diferencian de otras pinturas murales de santos o personajes bíblicos por su carácter lúdico, relativamente decorativo e inocente, donde el efecto comunicacional no puede ser más que un estímulo de sosiego; los personajes lucen apaciguados y felices, por lo general desempeñando algún trabajo manual (Fig. 12), o, en otros casos, sin personaje alguno, solo una pequeña ciudad (que en principio simboliza a Jerusalén o a la ciudad divina) o un paisaje agreste con animales y frutos. Sin embargo, en un par de escenas costumbristas de conventos quiteños (Santo Domingo y el Carmen Alto), se comunica un discurso, para nosotros probablemente desapercibido, pero, para los espectadores de otrora, comprensible.

Bastantes comunidades religiosas disponían de terrenos para labores agrícolas en las afueras de la ciudad y en los huertos y jardines del interior. Fuera normal, entonces, que el recuerdo de un terreno silvestre, iluminado y fructífero, se impregnara en la memoria como un ideal de disciplina, productividad y comunión. No notamos presencia de una enseñanza en específico que remita a los más esenciales de la vida contemplativa, pero sí encontramos incitación donde se reúnen principios históricos que el catolicismo y las comunidades monásticas han aprovechado a sus objetivos. Me refiero al trabajo manual.

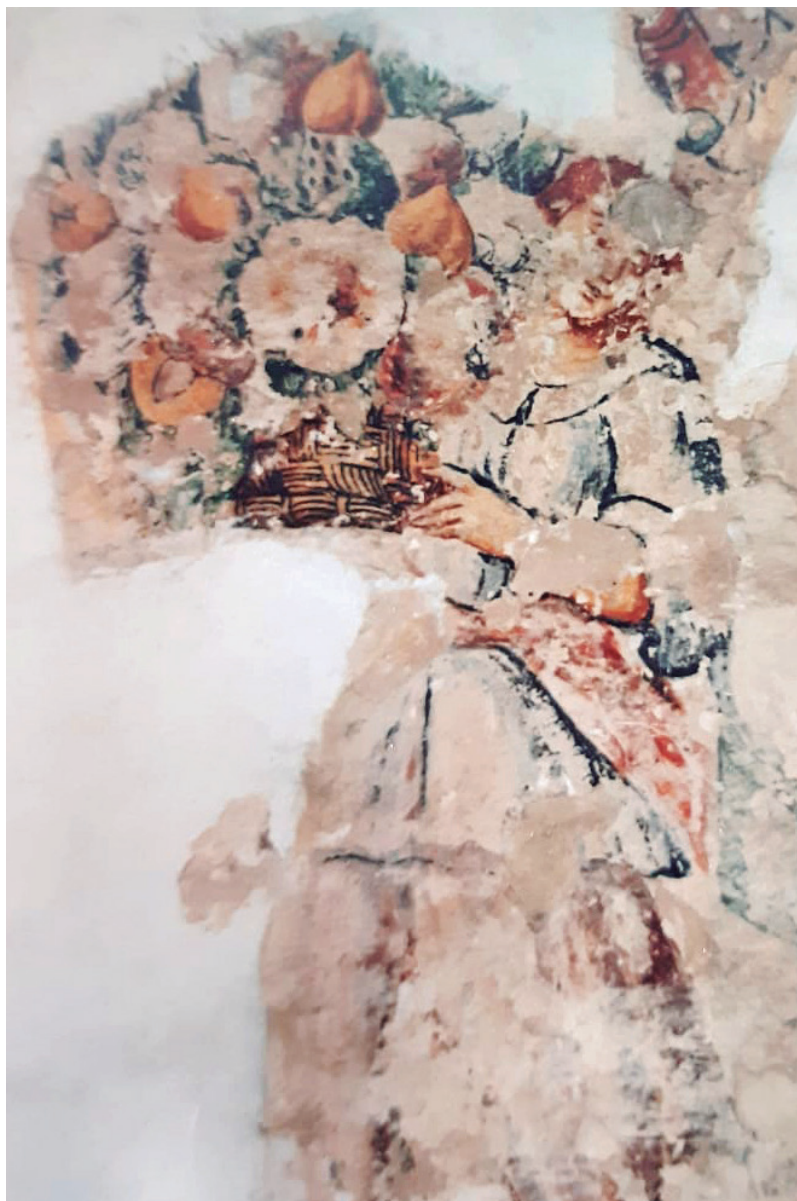


Fig. 12. Anónimo. *Escena costumbrista*. Claustro alto, flanco derecho de la puerta de la celda 9 del Convento de Santo Domingo. Tomado de (INPC y Proyecto Ecu-Bel, 1989. Informe DCS-INF-09078).

El tipo de trabajo que más nos incumbe ahora es el agrícola, largamente asociado a la humanidad, y a la Iglesia y sus congregaciones. Valioso por sus resultados y por el lazo que se anuda con la naturaleza, nunca fue objeto de condena, incluso, Constantino cuando llegó a prohibir el trabajo en domingo, exceptuó al agrícola (Johnson, 2010). A pesar de la prevalencia que tiene el trabajo agrícola, existen otros que también son honorables por su calidad servicial.

El hombre, desde su origen, ha sido destinado al agro, ya en el Edén se encargó al hombre cultivar y cuidar de sus jardines, y posteriormente, en la Tierra, continuar la labor, y así se escribe en la Biblia: “Miren que les he dado toda vegetación que da semilla que está sobre la superficie de la tierra y todo árbol en el cual hay fruto de árbol que da semilla. Que les sirva a ustedes de alimento” (Génesis 1:29 Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras). El trabajo es, sin embargo, aparentemente corrompido por el pecado original, se corrompe cuando avienen fatiga o ambición (Hermans, 1962). Estas actitudes se pueden vencer, y haciéndolo, se eleva el trabajo a la gracia que le es connatural, puesto que ya existía en el paraíso, y jamás podría haber sido pecado ni ofensa aplicarlo en la Tierra. Solo una mala interpretación de la historia lo condenaría desde sus inicios. Es una obra preexistente que, como cualquier otra, al reaparecer en la tierra es imperfecta, y hay que dotarla de honra.

El trabajo manual, y en específico el agrícola, constata las virtudes cristianas; regar la planta es reconocerse cuando se alimenta al espíritu, al escardar se comprueban los pecados, y mientras se prueba el fruto, se reconocen las bendiciones. En el periodo virreinal, el trabajo manual era un mal que pesaba sobre quienes no tenían riquezas, no obstante, su

práctica estimula principios cristianos, y las comunidades religiosas, lo afirmaban en su estilo de vida, dividido entre la vida contemplativa y un variado número de tareas manuales destinadas al comercio, autosustento y caridad²². Sobre la importancia del trabajo como doctrina para la vida cristiana, Hermans (1962) escribe:

El trabajo es, para la masa de la humanidad, bien comprendido, comedido y realizado lucidamente, lo que puede elevar al hombre hasta la verdadera mística [...] La grandeza del trabajo consiste en que permite, por su necesaria dureza el liberarnos de nuestra esclavitud interior de las pasiones, y también el plegarnos a la buena ley fraterna de la ayuda comunitaria. (p. 293).

La defensa del trabajo se da también por desprecio a su contrario: la ociosidad. San Pablo ya había dicho: “si alguien no quiere trabajar, que tampoco coma” (2 Tesalonicenses 3:10), por ello, los trabajos en la vida religiosa son numerosos: carpintería, platería, preparación de alimentos, escritura de textos, además de las labores intelectuales como la prédica. San Benito también habría transmitido en sus enseñanzas para la vida monástica el respeto hacia el trabajo, la cual concebía como obra santa, pero que debía tratarse con medida (Hermans, 1962).

Este prejuicio hacia el trabajo manual se presenta en la sociedad quiteña²³, la nobleza lo rechaza, y con ello rechaza, lo que la historia enseña sobre un carpintero, quien, como

22 A pesar que no olvidamos el trabajo de orden intelectual, es el trabajo manual al que, por razón a la iconografía selecta, prestaremos mayor atención.

23 Muchos españoles bien posicionados en América consideraban afrenta que se les recordara que en la península fueron artesanos. Hasta trataron de evitar la unión de sus hijos con descendientes de artesanos.

hacían muchos de los habitantes de los pueblos semitas de aquella época (y así delatan sus enseñanzas y conocimientos sobre la tierra), debió también hacer la faena del cultivo (Hermans, 1962). El trabajo manual es también gesto creador, y con ello, imitación de un gesto mayor que Dios ha hecho desde la existencia de los tiempos. Con esto, el trabajo se comprende como una forma de seguir el ejemplo de Dios, puesto que “El padre trabaja hasta ahora, y yo trabajo con él” (Hermans, 1962, p. 691).

Tales prejuicios de la nobleza quiteña de aquella época, arrendataria y pasiva, que ha degradado el trabajo a la miseria, tienen su contraste aleccionador en el convento. El trabajo se convierte en vocación y ejercicio forzado por el bien común. El agotamiento que implica se relaciona con el esfuerzo al que se compromete por el bienestar espiritual y el del prójimo²⁴. En el convento tampoco debiera recurrirse al trabajo por necesidad antes que por vocación; vocación por obtener una saludable dieta y por adquirir los bienes materiales que suministran un recuerdo de Dios o que facilitan el diálogo con él: construcción de templos, encargo de instrumentos litúrgicos o textos sagrados.

El trabajo es también un gesto caritativo, puesto que se da en la comunidad, y es, a su vez, un servicio a ella. Subrayamos su finalidad última, que trata principios elevados y no terrenales (producción de objetos, lucro o la mera ascesis). Debe ser inspirado por el bien moral y material de todos (Hermans, 1962). Solo así, se ennoblece el trabajo y se lo baña de gracia.

24 El trabajo no tiene por qué referirse con el recibimiento de limosna, pues este, a su vez, es ejemplo de caridad, aunque sus medios de obtención no siempre la certifiquen.

En las pinturas del Convento de Santo Domingo y del Carmen Alto observamos diligentes agricultores (Fig. 13). Esas pinturas, al contrario de las que muestran vidas de santos o de Cristo, tienen el carácter de álbum de vida, de imágenes que representan parte del día a día en el claustro. Los personajes son retratos de la comunidad, que practica, unos metros más allá, la misma faena en el patio central, el jardín o el huerto.



Fig. 13. Anónimo. *Escena costumbrista*. Paramento superior de la entrada principal al Convento del Carmen Alto.

Fotografía: Carlos Vásquez.

Del costumbrismo y las escenas tradicionales, podemos seguir encontrando, por otro lado, en los belenes, muy populares al interior de los conventos femeninos, siendo los trabajadores interesantes protagonistas de este mundo escultórico. En los conventos de la Concepción, Santa Clara y el Carmen antiguo, como moderno, hay presencia

de trabajadores en sus respectivos belenes, siendo la mujer, aquella que muchas veces asume el rol principal. Las Conceptas y Clarisas hoy en día apartan una sala para que el público externo pueda observarlo (Vargas, 1982). En el belén del Carmen antiguo, que se expone por temporada en el museo, encontramos albañiles, músicos, aguateros, cocineros, comerciantes, entre otras profesiones de la Real Audiencia de Quito, que acompañan a la sagrada familia y a los reyes magos. El acto de trabajar lo interpretamos desde el belén como un retrato de la sociedad y como una acción que convive con los misterios más sagrados.

En otras escenas costumbristas solo se observan elementos arquitectónicos, florales y animales. La ciudad es con frecuencia pintada, tanto en conventos, recoletas, como en iglesias. Al interior de los conventos de San Francisco, Santa Clara (Fig. 14), El Carmen Alto, en la cúpula de la Capilla del Robo y la Iglesia de Guápulo (Fig. 15), hallamos pequeños paisajes de ciudades, similares entre sí, con edificios con techos de tejas y paredes blancas, portones de arco y arboledas circundantes. En el arco y columnas de las capillas laterales de la Iglesia de Guápulo, hay además otros elementos arquitectónicos aislados tomados de la iconografía de los símbolos marianos, como el *Puteus Aquarum*, *Fons Hortorum*, *Civitas Dei* y la *Turris David*. Ya en época medieval, la inclusión de construcciones similares evocaba la idea de la Jerusalén Celeste. De esta manera, el edificio puede entenderse como parte de esa ciudad divina en la que a través de ventanas (las pinturas murales), se aprecia la ilusión del paisaje externo ideal. La composición consiste generalmente en edificaciones abigarradas e irregulares, similares a la

Jerusalén del Apocalipsis, ubicada en la Iglesia conventual de Tecamachalco en Puebla (Rubial, 1998).



Fig. 14. Anónimo. *Escena con edificaciones*. Celda de los castigos, Convento de Santa Clara. Tomado de (INPC, 1994. Informe DCS-INF-92427d).



Fig. 15. Anónimo. *Escena con edificaciones*. Pared subyacente del arco de medio punto del tercer nicho, pared oeste de la Iglesia de Guápulo. Tomado de (INPC, 1992. Informe DCS-INF-02574).

Hay ciudades como parte del fondo de una escena mayor, como en el caso de la pintura mural de *Encuentro de la Virgen con Cristo* en un oratorio del Monasterio de la Concepción, en el que podemos observar una ciudad amurallada estilo fortaleza. El fragmento de la ciudad, en este caso, correspondería a una pintura más antigua que la escena principal con María y Cristo, que estaría debajo de esta (INPC, 1988. Informe DCS-INF-09417). La razón por la que se conserva se debe a que está en otro tramo de la pared, y porque podía conectarse con la nueva escena principal.

En el universo de pintura decorativa y ornamental existen elementos reiterativos como cenefas florales, guirnaldas, zócalos con roleos, imitaciones de marcos con rosetones o flores, frutas, floreros, canastos, entre otros fitomórfos. Los canastos o cestas con flores y frutas los tenemos en numerosas ocasiones y su representación ha sido constante durante el periodo virreinal, y en general, a lo largo de la historia occidental. Las representaciones de cántaros o bebederos en las paredes, las cuales comparten similar cuerpo, pueden rastrearse desde época romana. En ocasiones, va acompañado de otros adornos pintados, como puede ir solo. En la cúpula de la Capilla del Robo se habían descubierto en la plementería, y bajo unas pinturas recientes con simbología de la pasión, canastos florales de gran tamaño²⁵.

25 En lo que respecta a canastos, estos ejemplos son probablemente los de mayor dimensión, lastimosamente, el proyecto de restauración de estas pinturas antiguas (se encuentran en la tercera capa de cal) quedó inconcluso, por lo que hoy se pueden apreciar de manera incompleta, aún con fragmentos de la primera capa (INPC, 1989. Informe DCS-INF-02541). Los que se ubican en la cúpula de la iglesia de la Merced son también voluminosos, aunque de menor originalidad y posiblemente más recientes.

El cubrimiento de estos canastos, o cestos de gran formato, podría deberse tanto a su deterioro como a la necesidad de los doctrineros por retomar algunos iconos catequéticos. De este ejemplo, se puede empezar a concluir que en el siglo XIX van desapareciendo bajo capas de cal motivos ornamentales sin valor adoctrinador (como el citado ahora), para posteriormente, dejar la pared en blanco, o pintar una nueva imagen de mayor capacidad comunicativa, como son dichos símbolos. La mayor parte de canastos y floreros registrados, desaparecieron bajo capas de pintura nueva y fueron descubiertos en las prospecciones de las últimas décadas, algunos encontrándose en buenas condiciones y pudiéndose recuperar (Figs. 16 y 17).



Fig. 16. Anónimo. *Canasto con flores*. Intradós del arco cerca al ingreso del Hospital de la Caridad (Museo de la ciudad). Siglo XVII - XVIII.



Fig. 17. Anónimo. *Florero*. Claustro alto del Convento de San Francisco. Fotografía: Carlos Vásquez.

A diferencia de los floreros y canastos con frutas, que terminan desapareciendo y sin volver a realizarse hasta la primera mitad del siglo XX al menos, los motivos florales a modo de cenefas, zócalos, rosetones en secuencia o roleos, que terminan siendo complementarios a un vacío de la estructura arquitectónica, siguen realizándose de forma constante. Seguramente, la inclusión de un florero o canasto que ocupara buen porcentaje de la pared, y, con ello, se elevara por encima de la mera cenefa, significaba para las congregaciones posteriores al siglo XIX, elementos distractores que no hacían falta.

El elemento floral tiene su relación con la Iglesia por su cualidad primordial de haber ornamentado la representación

de lo divino, se piensa las flores crecen en el paraíso, son inherentes, tal y como se observa en el convento, son su reflejo. La Biblia tiene recurrentes alusiones a lo floral como símbolo de vida y prosperidad: “Toda carne es hierba verde, y toda su bondad amorosa es como la flor del campo” (Isaías 40: 6). De flores están hechas los símbolos más sagrados, como la menorá que fue ordenada construir a Moisés y que Dios la describió con alusiones florales: “Hay tres copas en forma de flores de almendro en uno de los juegos de brazos, y tres en forma de flores de almendro” (Éxodo 25: 33). El Cantar de los Cantares está colmado de metáforas de un nuevo despertar: “Levántate, compañera mía, mi hermosa, y vente. Pues ¡mira! La estación lluviosa misma ha pasado, el aguacero mismo ha terminado, se ha ido. Las flores mismas han aparecido en la tierra...” (El cantar de los cantares 2: 10 – 12).

De flores y frutos está tapizado el paraíso, según las referencias, y por eso, de tantos que había, craso pecado fue comer del único que se había prohibido. Sin embargo, esta relación del fruto como símbolo negativo no está presente en la pintura mural, preservando solo la carga positiva y bella. Contrario a lo que se puede pensar, las frutas y vegetales decorativos no tienen para este caso el significado ligado a la reflexión de la muerte y lo transitorio de los placeres que podría tener una *naturaleza muerta* de moda en aquellos años en otros territorios²⁶.

26 Las pinturas de alimentos y flores pintadas en el contexto virreinal de los monasterios no suelen acompañarse con otros elementos alegóricos que puedan sugerir esta reflexión: relojes, cráneos, frutos pudriéndose o insectos.

La pintura floral en los corredores del claustro suplanta por momentos al paramento frío, lo convierte en huerto y en jardín. Al tiempo que la vegetación crea la sensación de trasladarse a otro espacio, también es espejo del alma, al convenir su “crecimiento, cuidado y abundancia, se divulga su uso como metáfora del buen cristiano” (Mardones, 2016, p. 60). Los frutos pueden funcionar como símbolo en sintonía con el significado del espacio, como sucede con las frutas del refectorio del Monasterio del Carmen de la Asunción en Cuenca, que pueden remitirnos a la última cena (Kennedy y Ortiz, 1989). El espacio indicado para pintar también respondía a un criterio estratégico que la regularidad de ser observado tiene, como así sucede con la pintura mural de la Virgen de la escalera en la antigua Recoleta de la Peña, que, ubicada precisamente en la escalera principal, servía como estímulo diario, donde el religioso podía ir descubriendo cada día nuevos significados (Estebaranz, 2016). En monasterios italianos suelen incluirse a la entrada del refectorio, sobre los lavamanos de piedra, imágenes murales con la samaritana en el pozo junto a Jesús, a fin de repetir el acto de purificación y lavado que tanto el agua como Dios realizan.

La existencia de vegetación remite también al componente autóctono que los indígenas y maestros de obra podían añadir. Varios vivían fuera de la ciudad, en lugares rurales que les podían dar mayores inspiraciones. La participación indígena es innegable, aunque el grado de contribución, pensando en los elementos ahora mencionados, queda por determinarse. En la Iglesia de Guápulo, lejos de sector urbano de Quito, y frecuentada por indígenas durante el Virreinato, podemos apreciar iconografías de soles: uno con rostro en un intradós de un arco lateral (perteneciente a la iconografía

de emblemas marianos) y otro inmenso en la cúpula. Hasta el siglo XIX, podía observarse en la cúpula la pintura de un cielo celeste tachonado de estrellitas en pan de oro y un inmenso sol amarillo, que posteriormente sería reemplazado por un sol de color café sobre fondo blanco²⁷, que al día de hoy se aprecia (INPC, 1992. Informe DCS-INF-02573). La presencia del astro, justamente en esta iglesia apartada de la ciudad y cercana al pueblo indígena, refiere al significado divino que para las comunidades indígenas históricamente ha tenido la estrella, y sobre su reinterpretación, como imagen del Dios cristiano.

Los alimentos locales, tanto en murales como en lienzo o relieves, son frecuentes: piñas, tomates, ají, papaya, cacao, entre otros, que incorporan lo local en la pintura mestiza (Fig. 18). Varios de estos alimentos vegetales y frutales consistían la principal dieta del convento, como así sucedía con los dominicos de la recoleta, quienes tenían prohibido el consumo de carne, por lo que se suministraban principalmente de un vivero cerca del río (González, 1965).



Fig. 18. Anónimo. *Cenefa con flores y frutas*. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII – XIX. Fotografía: Carlos Vásquez.

27 Un modelo más común fue el cielo azul oscuro con pequeñas estrellas doradas, como el que se aprecia hoy en la cúpula de la Iglesia de San Francisco y que, a su vez, remite a casos anteriores de Europa, como Sainte Chapelle de París o los cielos estrellados de Giotto.

Como conclusión del apartado sobre escenas costumbristas y motivos florales, podemos afirmar que fue y sigue siendo asidua tendencia en el gusto ornamental de la población religiosa, y la que no lo es, en la ciudad de Quito. El fervor es evidente, los diseños abundan y la prolijidad asombra, pues encontramos ejemplos en que la precisión y exactitud geométrica es admirable, el delineado y el color también. Las pinturas de flores ornamentales adornan el techo, el artesonado, las celdas por dentro y por fuera, como en el caso del Convento de Santa Clara, donde notamos en la madera interior cenefas florales o en el Convento de Santo Domingo, en las puertas de las habitaciones que exhiben ángeles con canastos de flores y frutas (Navarro, 2006). Su presencia es tan antigua que podemos determinar que pudo haber sido de lo primero que se pintó, y así lo demuestran los descubrimientos de pintura floral hasta bajo 7 capas de cal, tan antigua como los cimientos, como se comprueba en la Iglesia de San Blas (FONSAL, 2007. Informe DCS-INF-01548).

La decoración es profusa, templos, como el de Guápulo, y claustros, como el de San Francisco, tuvieron abundante pintura mural decorativa. En el camarín de la Virgen de la Capilla del Rosario de Santo Domingo (Fig. 19), no solo observamos las paredes ataviadas enteramente de guirnaldas y cenefas, con las pechinas de canastos de flores, es tan persistente el gusto, que se encontró, durante las primeras intervenciones oficiales, flores reales atadas con cintas a las pilastras (FONSAL, 2008. Informe DCS-INF-01546). Esta sección de la iglesia no es tan antigua como el resto del templo, su pintura podría datarse posterior a 1732, año en el que el cabildo, por solicitud de Jacinto González de la cofradía

de esta misma Virgen, consigna el espacio de la calle pública a los dominicos (Vargas, 2005). El interés por la decoración floral es realmente abrumador, se debe tomar en cuenta que el camarín no es siempre un área de libre acceso al feligrés.



Fig. 19. Anónimo. *Canastos, flores y espejos*. Camarín de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVIII.

La pintura mural de tipo decorativo con motivos seriados fue muy común en las casas civiles en los Virreinos de América; los cuartos y salas se adornaban con pintura al fresco con diseños de flora y fauna (Toscano, 1960). Las pinturas murales de escenas religiosas, al contrario, no son frecuentes en estos espacios como la decorativa, que tendría el objetivo de crear ambientes alegres (Martínez, 1983). Aunque muchos domicilios albergaban esculturas de vírgenes, belenes, oratorios y pinturas de lienzo de santos o escenas bíblicas, parece ser que el género mural no estaba dirigido a este caso²⁸. El estilo escogido por las familias quiteñas se podía haber basado en colores encendidos, con pintura mural de imitación de textiles brocados o alfombras (similar al de las iglesias), molesto para algunos extranjeros que podían considerarlas demasiado grotescas y chillonas (Toscano, 1960). Notamos así, cómo la preferencia hacia los colores luminosos se replicaba en lo civil, aunque de manera arbitraria y hasta exagerada. Este tipo de decoración sería finalmente sustituido en el siglo XIX, como sucedió en Europa, por tapices y papeles con motivos seriados, los cuales eran más económicos y fáciles de reproducir y adherir en la pared (Vanegas y Barrainkua, 2021). La pintura decorativa del contexto civil, puede ser testimonio psicológico del tipo de expresión deseable, que tiende hacia lo alegre y vivo, antes que a lo oscuro o lúgubre.

Como ya se mencionó en el capítulo de contextos, la pintura virreinal barroca está orientada por el *id* o “ello”, porque

28 Durante el Renacimiento, las paredes de palacios y viviendas importantes también fueron un lugar común para escenas sin carácter religioso, aunque lo religioso también fuera parte.

su realización radica en incrementar la tensión disponiendo de formas y líneas hasta completar la obra y liberar, con la percepción de la obra finalizada, una descarga de satisfacción superior. El lugar donde se da el arte, como las paredes de una iglesia, termina por verse saturado de elementos, y su apreciación no tiene por qué ser siempre agradable, pero al ser siempre interesante por la complejidad y profusión visual, puede gustar. En un experimento de 1963, Berlyne (1957) demostró que las personas se quedaban más tiempo observando dibujos, según cuán interesante y no cuán agradables son. El interés está relacionado con la dificultad de asimilar inmediatamente las formas, distrayéndose en el intento, mientras que lo agradable, con lo que puede ser apreciado y disfrutado en menor tiempo.

La concepción de lo bello en este periodo puede, entonces, estar objetivamente relacionada con la unión armónica de lo que produce interés y agrado. Podemos mencionar que la concepción estética radicaba en lo interesante que resultaba la superficie del arte, la cual significaba estar llena de ornato y complejidad. Esta belleza es símbolo de la grandeza. No solo son símbolos, determinadas unidades en la pintura, sino, la opinión emotiva, que sobre la calidad de la obra completa se tiene, también puede tratarse como simbólica. Lograr que algo esté bello es haber logrado que algo esté bien dotado de propiedades interesantes y agradables, que son, al mismo tiempo, condicionales para expresar lo que realmente es divino.

Otros elementos pictóricos que podemos integrar al universo de la pintura, que no está fijado a exponer un relato católico según la imaginería tradicional del catolicismo, son

los animales y las bestias. En el Carmen Alto, notamos la presencia de un gato inmiscuido en una de las escenas de la serie de Santa Teresa que en el grabado no aparece, ni tiene por qué aparecer. Seres mitológicos o extraños, que no correspondan a la criptología bíblica, pero sí a la del cristianismo medieval, son casi inexistentes, sin embargo, en el Convento de San Francisco nos encontramos una inquietante escena de un *vanitas* con un ser mitad mujer y mitad calavera que se posa delante de un árbol (Fig. 20).

Esta inusual escena fue intervenida por el INPC junto a otras escenas bíblicas ubicadas en los paramentos próximos. El *vanitas* muestra la confrontación entre el cuerpo semidesnudo de una mujer, que simboliza la lujuria y el pecado, con el esqueleto como recordatorio de la inminente muerte²⁹. Esta imaginería proviene de Europa, aunque son más frecuentes los casos en que la mujer está ataviada como noble, y no semidesnuda, como se puede observar en un grabado de 1790, *Life and death contested* de Valentin Green. La mujer solía encarnar mayor número de vicios en la mentalidad de la época, y es probable que la decisión de ubicar esta iconografía en el convento masculino sirviera de recordatorio sobre la fugacidad de los placeres y la condena hacia el cuerpo femenino. Por la mediana calidad de sus trazos, seguramente su autoría viene de la misma comunidad de franciscanos o de algún inexperto pintor. Se neutraliza cualquier voluntad estética a favor de la comunicacional del mensaje, en este caso netamente adoctrinador. La pintura habría sido cubierta con

29 El género de los *vanitas*; representaciones simbólicas de lo intrascendente de la vida y la relevancia de la muerte, es casi inexistente como pintura mural en conventos virreinales.

cal, por razón a su deterioro, o quizás, por el disgusto que su presencia provocaba en nuevas generaciones de franciscanos.

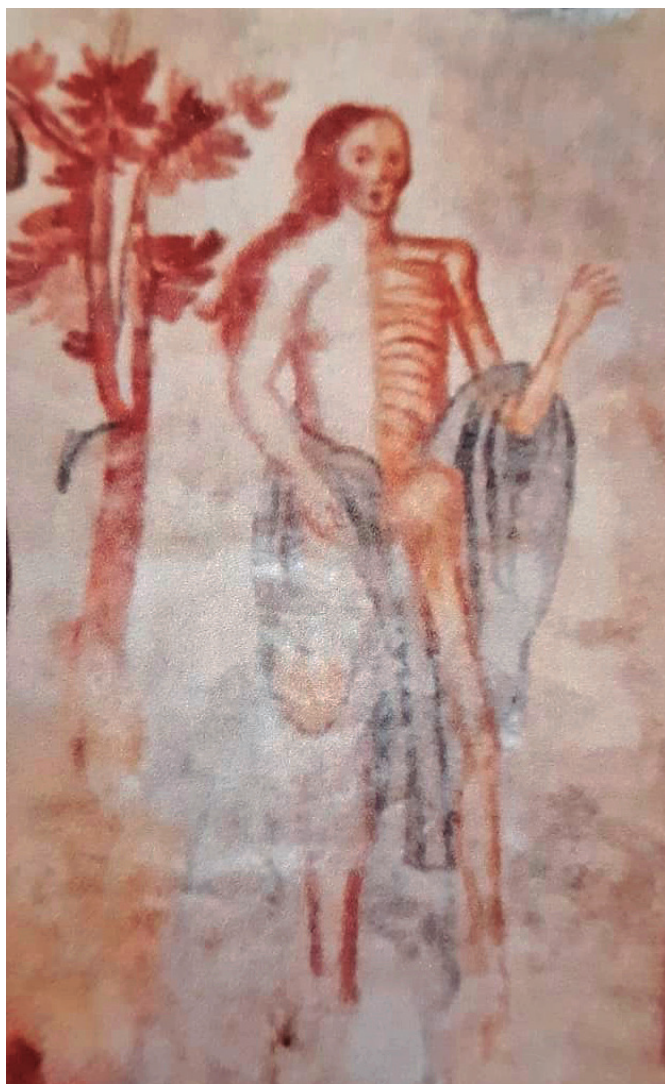


Fig. 20. Anónimo. *Vanitas*. Convento de San Francisco. Siglo XVIII.
Tomado de (INPC, 2016. Informe DCS-INF-11966)

En el Carmen de Asunción en Cuenca encontramos un caso similar, del que solo nos queda el relato hablado. Las carmelitas, al contar la historia constructiva de las paredes, dieron a conocer la antigua existencia en la sala de recreos de una pintura mural que jamás habrían permitido que existiera; describen a un extraño ser nombrado *chiro* o *zhiro* que asemejaba un humano, pero peludo y con los pies al revés, maligno y asesino (Martínez, 1983). Finalmente se destruyó la pintura, como era de esperarse. Su razón de ser podría deberse a una antigua forma de infundir miedo y reprensión por medio de criaturas y escenas aterradoras. La comunidad de antes podía tolerar su presencia con mayor tenacidad que ahora, en la que son menos comunes o casi inexistentes. Como ya hemos visto antes, existen elementos que pueden resultar idóneos o no según el periodo.

La pintura mural del periodo virreinal tiene la cualidad paradójica de que, a pesar de deteriorarse más pronto que un lienzo o una escultura, parece ser eterna. Sus atributos de inamovilidad, aspereza y compactibilidad, adherente al mismo edificio (en unión con su historia y sensación de eterna vigilancia), generan todo tipo de ilusiones. A pesar de que pueda cubrirse con pintura o un cuadro, la pared sigue existiendo por debajo, y los seres que algunas veces lucían frescos y a la vista de todos, permanecen todavía ahí velados por capas y capas de morteros y pigmentos.

Imágenes vivientes y otros relatos milagrosos

La pintura mural, y los cambios que la pared sufre con el tiempo, permiten conocer el personaje y el tipo de acciones que debían imitarse a lo largo de la historia de un convento. El caso de las pinturas murales de la Recoleta de San Diego nos ayudará a entender lo mencionado. En 1973, las religiosas franciscanas de la Inmaculada, comunidad que habitaba el espacio desde 1897, encontraron por accidente bajo las capas de cal que cubrían las paredes del patio de la cruz escenas de una antigua pintura que representaba varias escenas de la pasión de Cristo, en pocos años, el INPC inició las respectivas intervenciones y el descubrimiento fue una verdadera sorpresa, pues bajo las pinturas de la pasión, seguían apareciendo pinturas aún más antiguas, esta vez con escenas de la vida de Diego de Alcalá (Kennedy y Ortiz, 2010).

San Diego fue la primera recoleta fundada en Quito. La creación de hogares alejados hacia la periferia, con el fin de prevalecer los principios de encierro, se debió en gran medida por influencia europea y las reformas promovidas por Teresa de Ávila. Los santos y advocaciones marianas a quienes se rindieran honores en estos lugares, habrían de infundir la conducta que en debido momento se deseaba inculcar. San Diego de Alcalá fue el primer protector de la primera recoleta de Quito, era venerado por sus reconocidas obras de caridad y piedad, como por su grado de espiritualidad por el que logró intensos momentos de éxtasis y levitación (Escudero, 2009). Conocida era la leyenda en que Diego regalaba pan a los necesitados, a lo que, una vez, un portero,

alerta de que éste saliera y se rodeara de personas externas, trató de incautarle los panes que traía escondidos bajo la manga, pero, al descorrerlas, salieron rosas en su lugar³⁰.

La necesidad de una recoleta se articulaba con la necesidad de realzar principios que todo religioso habría de seguir. En una primera fase, caridad y piedad eran los requeridos, y el arte daría un ejemplo de ello, por medio de unas primeras pinturas que mostrarían escenas de la vida de San Diego³¹. Estas pinturas, de finales del siglo XVI, no durarían mucho, ya que para 1650, se constata la presencia de una nueva serie de óleos en la pared, ahora con escenas de la pasión de Cristo. No hizo falta esperar al deterioro. Como nos muestran los resultados del desencalado, las pinturas, aun estando en condiciones no tan deterioradas, serían recubiertas.

Las nuevas escenas de la pasión de Cristo orientarían hacia otros valores. Observar el sufrimiento de Cristo que transmite la pintura puede conseguir mover a los religiosos hacia la oración, la devoción y el arrepentimiento (García, 2015). La iconografía de la pasión adquiere en fechas litúrgicas mayor relevancia. En las fechas de Semana Santa, los recoletos oraban ante las escenas, en un recorrido que iniciaba

30 El mismo milagro se atribuye a Santa Rosa de Viterbo, quien también acostumbraba alimentar a menesterosos; y un día, la comida se transformó en un ramo de rosas (Escudero, 2009). Sobre uno de los arcos del patio de la cruz en San Diego, encontramos una pintura con cuatro santas, entre ellas Santa Rosa de Viterbo, representada con sus características flores. El mensaje de caridad se transmite tanto con ejemplos masculinos como femeninos.

31 Atrás de estas pinturas, en lo que sería la primera capa de pigmentos adheridos a la pared, existen mínimos vestigios de pinturas más antiguas que probablemente se traten de escenas del mismo personaje, sin embargo, no debieron durar más que unos pocos años.

seguramente en la pintura de *La última cena*, seguida de *Cristo Crucificado*, *Muerte de Cristo*, *El descendimiento*, hasta finalizar con el *Santo Sepulcro* (Kennedy y Ortiz, 2010).

Rodríguez Docampo (1650) menciona que un franciscano de nombre Francisco Navarro pasaba horas en vigilia durante la noche llorando y rezando ante las escenas de la pasión. Las pinturas murales fueron continuamente veneradas de múltiples formas. En ocasiones, las formas tradicionales de veneración generaron su ruina, como en el caso de las pinturas en piedra del nártex de Guápulo, en cuya superficie se encontraron restos de polvo graso provocado por el humo de velas que solían encenderse al pie de las pinturas con representaciones de: Nicolás de Tolentino, un doctor de la Iglesia sin identificar, San Ambrosio (Fig. 21) y Santa Gertrudis (Fig. 22) (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informes DCS-INF-04919, 04920, 04926, 04927).

Las partículas de humo provocaron el ennegrecimiento y rápido deterioro de los pigmentos y aglutinantes orgánicos. Lo mismo llegó a suceder con otras imágenes. Estas pinturas fueron también apreciadas durante la hora vespertina y nocturna, siendo iluminadas por cirios desde abajo y entre remolinos de humo que obnubilan tenuemente el campo visual. El feligrés que se daba cita en la iglesia percibe olor y borrosidad por las volutas de humo, que forman medios círculos, antes de disiparse en las oscilaciones de luz. Es así como los elementos que acompañan y condicionan la observación de la pintura pueden dotarla de cinética. La imagen puede ser recordada con o en movimiento. Hoy en día cuesta mucho comprender la visibilidad del interior de una iglesia a través de las velas debido a la musealización que se

realiza sobre estos espacios, la inclusión de luz eléctrica, y las normas de prevención al patrimonio, por otra parte necesarias. La luz del fuego tiene efectos muy distintos a la luz natural que entra por las ventanas o a la luz eléctrica. Desde la Edad Media, las iglesias, y catedrales particularmente, fueron punto de encuentro de la sociedad, en ellas se discutían temas de distinta índole, por lo que las imágenes eran, en cierta medida, el telón de la vida misma.



Fig. 21. Anónimo. *San Ambrosio*. Nártex de la Iglesia de Guápulo. Falso fresco sobre piedra. Siglo XVIII. Tomado de (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-04927)

Fig. 22. Anónimo. *Santa Gertrudis*. Nártex de la Iglesia de Guápulo. Falso fresco sobre piedra. Siglo XVIII. Tomado de (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-04926)

Las prácticas devocionales en la Recoleta de San Diego variaron, y se pueden identificar, según la temática que las imágenes ayudaban a imponer, naturalmente, las escenas de la pasión tenían mayor peso simbólico que las anteriores. Para el siglo XVIII, las escenas murales serían enjalbegadas y se colocarían pinturas de caballete repitiendo la iconografía de la pasión. A pesar de que la recoleta no contara siempre con suficientes fondos, se consiguió sufragar las pinturas de caballete, que se tenían por más costosas, aunque es probable también que podrían haber sido donadas.

Con la pintura triangular de la Virgen del Rosario, pintada en 1620, ubicada en el muro testero de la nave de Santo Domingo, sucedió algo similar cuando se la cubrió en 1730 con una pintura a lienzo de la Virgen de la Merced de similar composición (Webster, 2009). En el mismo templo, en lo alto del crucero, se encuentran otras pinturas murales de grandes dimensiones con ángeles y obispos dominicos, llama la atención, la inscripción del año 1631 que tiene al centro una de las cuatro pinturas, puesto que en casi ninguna otra ocasión se inscriben fechas. Estas pinturas habrían estado a la vista del público hasta 1925, fecha en que los padres dominicos italianos hicieron un intento de restauración, que es verificado en los resultados estratigráficos donde se encontró pigmentos propios de finales del siglo XIX (FONSAL, 2006. Informe DCS-INF-01550). Una característica aquí presente es la representación de quienes parecen ser cuatro Papas dominicos. Tres personajes portan la tiara papal en la cabeza, mientras que uno la sostiene en sus manos. Según la historia eclesiástica, hasta la fecha de creación de la pintura, solamente tres habían sido los Papas provenientes de la

orden dominica: Inocencio V, Benedicto XI y Pío V (García, 2014). Seguramente, al designar un presunto Papa dominico extra en la pintura (Fig. 23), se estaba realizando un presagio, que en efecto llegaría 93 años después, con el nombramiento de Benedicto XVIII, cuarto y último Papa dominico.



Fig. 23. Anónimo. *Ángeles y clérigos* (Fragmento). Muros altos del crucero de la Iglesia de Santo Domingo. 1631. Temple a la caseína sobre muro. Fotografía: Carlos Vásquez.

Es congruente pensar que sobre los murales de la pasión se colocasen lienzos con la misma temática, si consideramos el carácter sagrado que aloja la escena, como por el temor que su alteración pueda suscitar. Cubrir a Dios o a un personaje altamente venerado por la comunidad y la Iglesia pareciera sacrilegio, y creemos que los religiosos habrían podido sentir emociones negativas al hacerlo. Culpar al deterioro justifica el acto, aunque no elimina la superstición. En algunos ejemplos del enjalbegado se sospecha cómo se resisten los religiosos eliminar todo menos el rostro del personaje. En las pinturas murales del siglo XVIII en la Iglesia de Guápulo, que anteriormente referimos a Francisco Albán como autor, al iniciarse el proyecto de restauración en la década de los noventa, se alcanzaba a notar la presencia de pintura mural anterior, debido a que aparecían unos rostros flotando en un fondo de cal.

Según la contextualización que el informe nos presenta, las pinturas habrían sido en algún momento tapadas por pintura a caballete (se presenciaban agujeros por el antiguo uso de clavos). Cuando una comunidad redentorista ocupó la iglesia entre 1950 y 1960, retiró los cuadros y se encontró con pinturas altamente deterioradas, por lo que deciden cubrir la pintura con cal, procurando quedara descubierto el rostro de dos personajes. Las cinco pinturas de 1.22 metros de ancho por 2.44 de alto de esta área, en el lado superior del nártex, muestran a cinco personajes: San Judas Tadeo, San Simón, el Arcángel Gabriel, una mujer que pareciera la Virgen María y un personaje masculino. Las cinco pinturas comparten rasgos comunes, como el fondo con florestas, y la presencia preponderante del personaje firme ante el

espectador. Los personajes que asemejan a la Virgen y a San Judas Tadeo (Fig. 24), antes de iniciar las intervenciones, conservaban solo el rostro, mientras que el resto estaba en blanco. Esto pudo deberse a decisión del párroco por los motivos que ya mencionamos, y que así corrobora uno de los religiosos presentes en la intervención (FONSAL, 1991. Informe DCS-INF-04923). En los claustros del Convento de Santo Domingo se conserva, con gran pérdida de pigmentos, un fragmento de un rostro masculino sin identificar en las paredes del claustro alto³². La manera en que es eliminada o restaurada una pintura, puede, a su vez, proyectar la expresión vivida por sus realizadores en el momento.

Uno de los casos de devoción colectiva a razón de una pintura mural sucede en la obra con técnica mixta de la Virgen de Chiquinquirá, ubicada en la portería de la Recoleta de San Diego, y también con el mural de la Virgen de la Escalera, ubicada antiguamente en la escalera principal de la Recoleta de la Virgen de la Peña de Francia. La Virgen de Chiquinquirá tuvo gran popularidad en el siglo XVIII y XIX. Su fama llevó a convertir la portería en una capilla para que los fieles de otros sitios pudieran venerarla. La pintura mural que ostentaba la capilla fue intervenida en diferentes momentos por la comunidad de fieles externos. A fin de evitar el deterioro y dotarla, a su vez, de belleza, los feligreses encargaron añadir telas encoladas y repintes, hasta el punto de conservar solo los rostros con la técnica original sobre

32 Son algunos los elementos medievales que perviven en cierta medida en la praxis visual de este período, como el considerar los iconos e imágenes, portadores en sí mismas de la divinidad, en lugar de solo evocarla. Tal efecto se corrobora en las imágenes *acheropitas*.

muro. A pesar del cuidado, uno de los terremotos del siglo XVIII provocó graves daños en la capilla y no hubo otra solución que tapiar el ingreso. Poco a poco fue perdiéndose la devoción a la Virgen de Chiquinquirá.



Fig. 24. Anónimo. *San Judas Tadeo* (Estado de la pintura antes de la intervención). Nártex de la Iglesia de Guápulo. Temple sobre muro. Siglo XVIII. (21-03-91) DCS-INF-04923

Otro testimonio de intentar proteger hasta últimas instancias el objeto de devoción sucedió con la Virgen de la Escalera. Esta pintura, atribuida a Pedro Bedón, mostraba a la Virgen del Rosario, que, refiriendo a su ubicación, se ganó el nombre de Virgen de la Escalera. Se realizó en la pared del descanso de la escalera principal del convento, su fama llevó a dedicarle una capilla donde permaneció hasta 1870. En época de presidencia de Gabriel García Moreno (1870-1875), se planeó derrumbar la capilla debido a sus pésimas condiciones, alerta a esto, la comunidad de fieles pagó por su traslado hasta la Capilla de Santa Rosa (Navarro, 2006). Se decidió desprender el segmento de pared que contenía la pintura (*intonaco*, *arriccio* y parte del muro) por medio de la técnica italiana *stacco a masello* y anexarlo a la nueva superficie. Años después, el nuevo recinto de la pintura sufriría un destino similar al de la recoleta, por lo que se decidió admitir un método eficaz que no generara gestiones complejas a futuro, en caso de repetirse la historia. Esta vez, se traspasó la pintura directamente del mortero al lienzo mediante una compleja técnica italiana a base de papel y secado (Navarro, 2006). Este es uno de los pocos casos de *strappo* de pintura mural que se dio en territorio quiteño, aunque era ya común desde siglos antes en Europa, principalmente en Italia, cuando se reinventa en el XVIII.

En ocasiones, son los fieles quienes se encargan de dar majestuosidad a la pintura, cuando esta luce sobria o maltrecha por las inclemencias del tiempo, otras veces, simplemente aparece ya revestida de esplendor de manera misteriosa. Como sucede con las esculturas, la pintura mural también genera mitos alrededor del milagro. Este es el caso

de la creencia que los fieles tuvieron en el periodo virreinal con la pintura de la Virgen del Consuelo de la capilla del mismo nombre (Fig. 25). La historia se da en el siglo XVII; un joven cazador perseguía un ave que voló lejos hasta esconderse en una cueva, la siguió hasta el lugar, en el que encontró, para su sorpresa, la imagen de la Virgen pintada sobre la superficie rocosa, lucía recubierta de adornos y ricas vestimentas, fue tanta su admiración que decidió donar la imagen a la Capilla del Consuelo, lugar donde se veneraría por los siguientes siglos (Museo del Banco Central del Ecuador, 1990. Informe DCS-INF-07958).

Otra pintura mural con historia, superficie e iconografía semejante es la obra en piedra laja de Nuestra Señora de Lajas, ubicada en el santuario del mismo nombre en Ipiales, antigua región adscrita a la Real Audiencia de Quito. Su historia nos remite a una nativa que oíría en las montañas el llamado de una mujer atrayéndole hasta la imagen. Con estas dos leyendas, podemos determinar que el tipo de devoción que provocaría la pintura estaba condicionado por su peculiaridad de origen (y ya no de inspiración) divino. Esta categoría de imágenes se conoce como *achiropitas* o *vera icon*, es decir, que no son ejecutadas por ser humano, y hunde sus raíces en la tradición de la Iglesia oriental, según la cual, el mismo Cristo es el icono de Dios, así como el Santo Sudario, una creación directamente realizada por Cristo al plasmar su rostro en él (Catalano, 2013). Estar frente a un reflejo divino, sin mediación humana, puede llegar a conmover, e incluso, instar a la sugestión en los fieles. Este fenómeno puede asemejarse a la relación espiritual con las reliquias de fuerte raigambre medieval.



Fig. 25. Anónimo. *Virgen del Consuelo*. Capilla del Consuelo, detrás del retablo. Óleo sobre piedra. Siglo XVII. Tomado de (Museo del Banco Central del Ecuador, 1990. Informe DCS-INF-07958).

La pintura de la Capilla del Consuelo se trata de un óleo sobre piedra de 1.10 x 0.75, ubicada al fondo del ábside, no es tan grande como otros ejemplos y representa a Nuestra Señora del Consuelo con el niño Dios en sus brazos, ambos coronados, y al lado inferior, Santo Domingo y San Francisco (Museo del Banco Central del Ecuador, 1990. Informe DCS-INF-07958). Bajo la Virgen se aprecia un personaje más que podría tratarse del donante, y que, según la leyenda, remitiría al cazador de aves.

Se halló la pintura, al momento de intervenirse, enmarcada en un retablo de madera de vieja talla en forma de baldaquino, que en la actualidad luce diferente a como debió ser (Navarro, 2007). Como sucede con varias de estas pinturas murales, que hoy las encontramos libres de elementos adyacentes, en su momento lucieron adornadas por velas a los lados, retablos, cuadros en lienzo más pequeños, flores o repisas. Algunas fotografías, previas a intervención, nos muestran la apariencia que todo el espacio que rodea a la pintura tuvo en aquellos precisos momentos, y que en el periodo virreinal, podía asemejarse (Figs. 26 y 27).

Sobre los comportamientos devocionales provocados por acontecimientos sobrenaturales que se vinculan con imágenes, podemos añadir un ejemplo más en el caso del Monasterio de la Concepción. El culto a María como inmaculada influía ciertamente en la decisión de las familias quiteñas al llevar a sus hijas al claustro, con el objeto de que volvieran sus espíritus y cuerpos, puros y libre de pecado. Por la misma razón, el Monasterio de la Concepción tendría motivos particulares para atraer devotas con diferentes expectativas. De hecho, la advocación más sobresaliente a la que se rendía

culto en Quito fue la de la Inmaculada o Purísima (Freile, 2010)³³.

El culto a María en el claustro femenino estaba caracterizado por la asimilación de principios marianos y por experiencias místicas relacionadas con la historia de sus modelos: santas y heroínas de la Biblia. Las personas de claustro, por motivo al estado de silencio, contemplación e imitación de vidas proverbiales al que se habituaban (a pesar de los periodos de relajamiento y sobrepoblación conventual), eran altamente propensas a tener hierofanías y demás ilusiones. En 1577, se presenta en Quito uno de los relatos más grandes de visión colectiva. Sucedió una noche oscura, cuando las monjas fueron testigos de la visita de Dios rodeado de un cúmulo de estrellas que se posaron sobre la imagen de la Virgen y sobre el resto del edificio de la iglesia. La Virgen posteriormente se elevó y se sostuvo brillante en el aire por varios minutos (Vargas, 2005). Esta anécdota fue atribuida a la experiencia que habrían tenido las novicias más jóvenes del claustro de entre 14 y 16 años. Como solía hacerse, la historia fue testificada oficialmente. Las apariciones de la Virgen están ligadas al estado de incertidumbre psicológico que se da en periodos de crisis, y se comprende como una señal de Dios, el enviar a María para socorrer a la humanidad

33 La mariolatría sería duramente criticada por los grupos protestantes y los reformistas católicos en el siglo XVIII, sin embargo, en Quito y el resto de América no se llegó a tratar de la misma forma el tema, y más bien, se continuó conservando y promoviendo durante los siglos XIX y XX el amor hacia la Virgen, erigiendo nuevos monumentos como la Virgen del Panecillo, o divulgando los misterios de sus advocaciones, como sucede con la Virgen del Quinche o con la Virgen del Rosario o de Guadalupe, tan prominentes en otros territorios americanos.

de todo peligro, además, se convierte en una imagen de confort, debido a los rasgos asociados a su feminidad, como son su sonrisa o su figura maternal (del Gaudio, 2017). En este caso, Dios envía a María, movilizándolo directamente la imagen de ella.



Fig. 26. *Pintura mural del retrato de Santa Teresa antes de la intervención en 2004. Convento del Carmen Alto. Tomado de (INPC, 2004.*

Fichas de inventario DIN-FGC-00214 y 00215)

Fig. 27. *Pintura mural del retrato de Santa Teresa después de las intervenciones. Convento del Carmen Alto.*

Antes de 1613, el hogar de las Conceptas alojaba a más de 270 mujeres (Vargas, 2005). Pestilencias y enfermedades contagiosas provocadas por la carente salubridad propendía a que se propagaran fácilmente y tuvieran a la comunidad alerta de cualquier manifestación que explicara el castigo,

o, en su lugar, lo aliviara. La relajación de la regla podría considerarse causa de castigos en particular, recordemos que, según la anécdota que circulaba, no es un Santo ni María quien se manifiesta, sino Dios mismo. En ocasión de espacios de clausura dedicados a un santo o santa, es este mismo personaje quien es protagonista de los relatos experimentados por la comunidad. En uno dedicado a María, la expectativa de que sea ella o Dios quien se manifieste debía ser superior.

La Inmaculada Concepción nos dirige al misterio de la gracia, según la cual María, por gracia divina es consagrada como tal; pura de nacimiento, pura en el embarazo y pura al elevarse a la compañía del Hijo y el Padre. La gracia es el camino a la perfección, a ser como María, y la gracia es el elemento que conmueve a las Conceptas. María, es a su vez, un sustantivo de mayor y especial valor. Su gracia es infinita, incomparable a la que reciben ángeles y santos, puesto que ella es amada desde el primer momento, ya que Jesús la amó en el vientre y la conoció antes que a todo (Vargas, 1954).

Con el referente de mujer plena de gracia, las Conceptas debieron ser, en algunos aspectos, más entregadas a la vocación y disciplina, a diferencia de aquellos donde el personaje tutelar fuera un santo o santa. Estas religiosas alojan en el oratorio lateral de su templo una pintura mural con la imagen de Cristo cargando la Cruz, con María cubierta de un manto con estrellas en pan de oro, al fondo, un cielo celeste y un camino de ramajes (Fig. 11). Las estrellas que adornan a María nos remiten a la historia en que unas estrellas se posaron en su imagen y la elevaron.

La potencia de fomentar una actitud devocional que tiene la pintura no se gesta solo desde la visual. La imagen es capaz

de extenderse hasta los otros sentidos. Las imágenes pueden ser degustadas, cuando hay alimentos pintados; olfateadas cuando hay flores; tocadas cuando hay textura; y escuchadas, cuando hay pájaros, instrumentos o elementos identificables por sus cualidades auditivas. Una vez que la pintura estimula a todos los sentidos, y no solo a la vista como se piensa con frecuencia, el mensaje llega en formas realmente efectivas, y la experiencia frente a la obra se torna más compleja de lo que se cree.

En la pintura mural quiteña, múltiples sentidos se pueden activar a partir de un único elemento, aparentemente dirigido a uno solo de los órganos sensoriales. Una expresión artística puede darse en un soporte que no le corresponda, y así sucede con la música. La música, consagrada a las finalidades cristianas, sirve como medio expresivo para alabar a Dios y otros personajes bíblicos. Debido a su efecto placentero y fácil de receptar, se ha convertido en uno de los medios más recurrentes para representar la experiencia gloriosa de sentir a Dios. La música se convierte, gracias a sus cualidades placenteras y componentes sensitivos (armonías, ritmos, volúmenes), en la causa de estímulos compatibles con la idea divina, su alteza y naturaleza.

Si el estímulo sonoro, aliciente para el oído, proviene de seres celestiales, su sonoridad tomaría formas inexplicables y divinas en la imaginación de quien observa la imagen de un ángel tañendo una viola o un arpa. En las paredes cercanas a la sala de Profundis del Convento de Santo Domingo podemos encontrarnos con esta iconografía. La imagen es la idea que se esperaba tuvieran los monjes sobre el paraíso y los sonidos provenientes de él. Son los de la Tierra, pero perfeccionados. Un cielo despejado, por el que seres alados

emprenden vuelo mientras percuten un violín, puede estimular la imaginación, más aún cuando esta imagen quiere explicar o contar las gracias divinas.

El audio puede alojarse como imagen, cuando fue aprendido en unión con ella, o cuando evoca recuerdos. La imagen auditiva puede mezclarse y condicionar las imágenes pictóricas en la memoria. Así, el recuerdo de la apariencia de un corredor conventual puede tornarse grisáceo, si en él el silencio hubiera sido absoluto, mientras que otros corredores pueden iluminarse, si el recuerdo de los instrumentos musicales apareciera generando una imagen auditivo-musical. La musicalidad del instrumento pictórico puede proporcionar color y forma al recuerdo del lugar o ambiente que lo rodea, aunque no siempre sonido, pues, por irónico que suceda, los sonidos se impulsan en el recuerdo, a su propia anulación (Brusatin, 1987). Es decir, la evocación de una voz, antes que remitirnos solo a la voz de la persona, nos remite a la imagen de esa persona, hasta desvanecerse por entero el componente auditivo. Algo similar podría suceder con elementos pictóricos de cualidades olfativas y gustativas. Se puede almacenar en forma de imágenes, antes que de olores y sabores. Al presentarse durante una nueva percepción, pueden alterar por la invocación de formas y colores, antes que por la interferencia de texturas, sabores, olores o sonidos³⁴. Por otra parte, el vacío auditivo que se puede experimentar en una iglesia en determinados momentos afina el oído en compensación (Corbin, 2019), al punto de dotar de sonidos exteriores la percepción de una imagen. En la Iglesia de Guápulo, rodeada

34 El efecto de la sinestesia es de menor alcance al que proponemos, pues solo refiere a la activación de un órgano sensorial ante un estímulo dirigido a otro.

de naturaleza, los sonidos externos perfectamente pueden ser el telón acústico de los murales.

La percepción suele descartar información inútil o insignificante cuando recorremos una estancia sin valor para nosotros y sin valor por sí sola. En un pasillo de claustro decorado, la eliminación de elementos durante la percepción, no va a suceder tanto, porque el ambiente estimula la atención e imaginación de los elementos de fondo aparentemente desatendidos.

Se perfeccionan así los objetos antes percibidos, haciendo del cielo con nubes un paisaje que, en lugar de personas comunes, es el propio coro angelical quien tañe los más bellos instrumentos terrenales. Esto idearía en la creatividad mental una estancia nunca vivida, con nuevos sonidos e imágenes, incomprensibles aún para el espectador, pero posibles en lo más complejo de la capacidad imaginativa. Pensar el paraíso, es imaginar siempre una estancia infinita de perfeccionamientos que aún no experimentamos, pero tienen su base en lo mejor que conocemos.

Permitir un paraíso en la creación mental es un ejercicio mental complejo y completo, que exige afinar un estímulo recordado hasta su máxima expresión, en lo correspondiente a calidad o impresionabilidad. La música que es posible imaginar después de haber presenciado a un ángel con un instrumento musical no existe realmente, pero tiene las cualidades de una pieza musical ya antes escuchada, la cual es también conocida por el resto de la comunidad. Su expansión hacia el perfeccionamiento, según cada espectador, es, sin embargo, difícil de saber, aunque es probable que en un primer momento se parezca al elemento experimentado anteriormente, tal y como es.

Además de la viola, podemos apreciar, al lado derecho de esta pared, un tambor barroco en el suelo. Este instrumento en la pintura de Santo Domingo difiere de lo considerado decoroso, en cuanto a música celestial y su instrumentalización refiere, según la categoría de instrumentos normalmente representados en este tipo de escenas. El violín, la viola y el violoncello se entienden perfectamente como parte de la orquestación celestial, sea por su sonido leve y a la vez agudo, como por la delicadeza en que se entonan (Fig. 28). Por otro lado, el tambor, al ser un instrumento de percusión asociado con aquellos idiófonos o membranófonos, tiende a vincularse con la música profana (Tenorio, 2016). Esta opinión probablemente se dé por su estentóreo golpeteo, de menor versatilidad que el de un violín, o por la violencia gestual que implica su accionar. Un trompetista también podemos identificar en esta área.

El lenguaje musical, puramente musical, es decir, no mediado por la palabra cantada, es otra forma de representar y narrar la experiencia elevada: el aire para respirar, el paisaje que mirar, las flores que oler, y cualquier estímulo que se piense sentir en la casa celestial, es en este momento retocado por los sonidos del violín o del laúd, finos y dramáticos, y por la presencia de tambores, palpitantes y retumbantes³⁵ (Fig. 29). Estos ejemplos de pinturas murales quiteñas

35 El periodo renacentista y barroco cambió, en cierta medida, la superioridad lingüística o transmisora directa de sentimientos que privilegiaba solo a la música cantada, por aquella que se vale solo de un instrumento y sus propiedades. Con ello, la música desprovista de voz, fue elevada al plano de estímulo comunicacional, de carácter universal, ambiguo y dramático, capaz de describir de mejor forma lo que un poema bien recitado en coro pudiera lograrlo.

toman elementos europeos provenientes, a su vez, de la cultura árabe y el Renacimiento italiano. Los músicos también solían ubicarse en lo alto de los edificios, como los pintados por Melozzo da Forlì en la Basílica de los Santos Apóstoles de Roma. Estos ángeles también portan tambor, viola y flauta, y se encuentran en pleno paseo sobre las nubes.



Fig. 28. Anónimo. *Ángel violista*. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 29. Anónimo. *Virgen del Rosario con santos dominicos*. Muro testero de la iglesia de Santo Domingo. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez

Técnicas y materiales

Las características materiales y técnicas no son tan variadas, las normas de realización siguen viejas tradiciones de rai-gambre española, que en Quito se modifican ocasionalmente. La pintura mural virreinal en América es similar entre sí. Sirve, aun así, exponer los patrones que comparten las de Quito, a fin de obtener una panorámica.

En cuanto a la superficie, la pintura mural varía según los elementos de la cual se compone, que pueden ser de: ladrillo, adobe, piedra y mármol. Hay una patente mayoría de pintura sobre ladrillo, a la que, naturalmente, se la prepara con morteros con base de mezclas de carbonato de calcio, yeso, arena o sulfato de calcio, y se la enlucce, a fin de que los pigmentos puedan adherirse con facilidad. Hay al menos hasta tres o cuatro estratos antes de la capa pictórica: muro, revoque (*arriccio*), enlucido (*intonaco*) y enlucido fino, pero esto varía según la técnica y las preferencias del autor.

El caso de pintura sobre piedra es menos frecuente, pero es de admirar por la compactibilidad con que la pintura se adhiere y la apariencia imperecedera que da, debido a que se omiten las capas de morteros que usualmente se deben preparar, ejemplos registrados, tenemos la pintura de La Virgen y el niño en la Capilla del Consuelo, las pinturas en los arcos de San Francisco o las del ingreso al templo de Guápulo. La roca sin duda crea un efecto de eternidad, y debido a sus compuestos, tiende a dotar de un tono oscurecido y vetusto a los colores que exhibe. Es probable que, debido a otro atributo, de carácter simbólico, que conceptualiza a la

piedra como señal del templo que erigió Pedro, se trabaje de manera escrupulosa la pintura sobre ella.

Gran parte de los ejemplos que encontramos en piedra, incluidos aquellos que se encuentran en las fronteras de la Audiencia de Quito, como la Virgen de Nuestra Señora de Lajas, son obras de suma calidad, cuidadosas en los detalles y las formas. La laja, por su parte, es poco utilizada en Europa para imprimir pintura, debido a su fragilidad, ya que se trata de fragmentos planos de piedra muy delgada, en algunos casos, puede solamente servir como material de construcción para fachadas. En una de las pinturas en piedra de los arcos de la iglesia de San Francisco encontramos a Helena de Constantinopla ricamente ataviada, se aprecian los encajes de las muñecas, como collares y aretes bien definidos (Fig. 30). Los múltiples usos del blanco crean magníficos contrastes y difuminados, según se trate de la piel, el cielo o el vestido. Detrás, una iglesia muestra parte de su fachada con columnas y friso partido de estilo barroco de tonalidades apagadas. Las sombras de la piel y el uso del dorado solo son posibles mediante el uso de aglutinantes en seco que permiten hacer veladuras, correcciones y *sfumato*. Como parte del mismo programa, podemos apreciar otra imagen con el clero ante el cuerpo de Cristo, donde se combinan distintos tonos a fin de lograr variaciones del gris, blanco, rojo y amarillo, mediante el cual se crean sombras y efectos lumínicos de irradiación sobre el altar (Fig. 31).



Fig. 30. Anónimo. *Helena de Constantinopla*. Intradós del arco lateral de la iglesia de San Francisco. Óleo sobre piedra. Siglo XVII – XVIII.
Fotografía: Carlos Vázquez.



Fig. 31. Anónimo. *Veneración en el altar*. Intradós del arco lateral de la iglesia de San Francisco. Óleo sobre piedra. Siglo XVII – XVIII.
Fotografía: Carlos Vázquez.

En mármol es de menor frecuencia su aplicabilidad. La pintura de los santos niños Justo y Pastor en la Catedral es un ejemplo. En algunas celdas de convento, como en el de Santa Clara, la pintura mural suele continuar hacia la puerta de madera y otras superficies tabulares (INPC, 1993. Informe DCS-INF-02432). En el Convento de Santa Catalina hay pintura mural decorativa en los marcos de las puertas de las celdas. La pintura sobre tabla y mueblería aparenta similitudes con la pintura mural, aunque no siempre suele tener iconografías complejas, siendo solo fondos ornamentados. La pintura en madera también es recurrente, está presente en artesonados, confesionarios, tabernáculos, pedestales o cruces (Vargas, 2005).

En cuanto a técnica, la de mayor aplicabilidad es el temple. La pintura al fresco (la preferida por los tratadistas y grandes exponentes del Renacimiento) también tiene constancia, pero representa al menos un tercio del total de pinturas murales. Esta consiste en pintar sobre una capa de enlucido preparado con arena y cal cuando todavía se conserva fresca o húmeda, a fin de que los pigmentos fragüen junto con la cal, ya que en el secado se produce la carbonatación, y da como resultado una capa protectora de carbonato de calcio que integra los pigmentos y los hace insolubles (Venegas y Barrainkua, 2021). El artista, por lo tanto, debe pintar presto mientras esté húmedo el soporte, por lo que divide el trabajo en jornadas. Sin embargo, lo normal, incluso en el tardo gótico y Renacimiento italiano, fue pintar, una vez ya seca la pared, los retoques al óleo o temple, debido a que estos aglutinantes permiten mayor efecto de difuminación y tonalidades. De esta manera se obtiene una técnica

mixta. El lado negativo de esta técnica es su propensión a que, al momento de ser lavada por sujetos inexpertos, los añadidos al óleo se desprenden.

La pintura al temple y óleo, o también conocidas como falso fresco o pintura al seco, es la más común en la etapa virreinal debido a que es la que en España imperaba desde la Edad Media (las técnicas del fresco tuvieron acogida en Valencia y Madrid, y menos en la región vasca y de Castilla y León, con influencia duradera del gótico francés. En cuanto a semejanzas estilísticas al caso quiteño, referimos a la región andaluza). Consiste en aplicar la pintura sobre la capa ya seca de enlucido usando aglutinantes como el temple, temple magro, a la cola o al óleo. Otro aglutinante de menor uso es el temple a la caseína. Este elemento es una proteína de la leche soluble en agua que le otorga a la pintura secado rápido y uniformidad; un gran ejemplo es el conjunto de cuatro pinturas en lo alto del crucero de la iglesia de Santo Domingo. Estas técnicas implican futuros problemas derivados de los aglutinantes, proclives a la proliferación de microorganismos, los cuales arruinan paulatinamente la pintura. Conforme se hacían repintes y restauraciones, hoy nos encontramos con muchas pinturas que presentan diversas técnicas.

Los pigmentos recurrentes en la pintura mural quiteña se basan en: azul de Prusia, albayalde, ocre, blanco de calcio, siena, negro de hierro, tierra tostada, carmesí, bermellón, entre otros. De la unión de estos pigmentos se pueden obtener los distintos tonos de colores que confieren este universo de pinturas murales. La mayoría de colores se consiguen en mezcla con el albayalde, que posteriormente sería

reemplazado en el XIX por el blanco de bario y blanco de zinc, como así consta en las estratigrafías de varias pinturas. La mezcla con el blanco y otras tierras permite saturar el color hasta lograr medias tintas. Para el caso de la pintura para fondos, ubicada en paramentos o bóvedas, es común encontrar el color crema o el celeste, como sucede en la biblioteca dominica. Seguramente, este tipo de azul en grandes cantidades se conseguía mezclando al índigo, que era un pigmento de azul barato, con albayalde, para conseguir luminosidad y profundidad.

El rojo suele ser en tonos oscuros cuando se ocupa en el colorido de la vestimenta o de otras telas, siendo un bermellón u ocre oscuro, tal oscuridad lleva a convertirlo en café – café rojizo, el cual es un color común en los conventos, tanto por la madera como por la pintura. Menos frecuente es la presencia de tonos rosados. El negro carbón es muy útil para las sombras y los paisajes selváticos, como sucede con la pintura de San Cristóbal de las escaleras del Convento de San Francisco. En otra pintura del mismo claustro, podemos notar en el arcángel San Miguel este tipo de negro en diferentes zonas (INPC y Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-02098c). Estas pinceladas gruesas terminan oscureciendo la pintura y aplandándola, cosa que no se hace con algunos rostros logrados con pinceles delicados.

Usualmente, los tonos más oscuros e intensos acompañan programas de pinturas que representan personajes, y su uso se da con mayor frecuencia en el Siglo XVIII (en el XVII, los personajes suelen estar vestidos con tonos más claros). La pintura de motivos ornamentales es lograda con tonos

pastel: amarillo, anaranjado, rosado, verde o azul. En otros casos, como en la zona del museo de San Francisco, pueden apreciarse cenefas en estilo grisalla. Este género fue uno de los primeros de pintura mural en otras zonas de América, como México. Los fondos de pintura mural decorativa normalmente son otros tonos claros, como el amarillo, mientras que en los fondos de personajes o escenas complejas, son tanto oscuros como claros. Esto cuando se trata de un fondo llano y no paisaje. El fondo de las cúpulas suele ser de color celeste aparentando un celaje.

Algunas de las mencionadas pinturas, después de las intervenciones realizadas por la propia comunidad u otras entidades, han sido repintadas y se puede observar pigmentos propios del siglo XIX o siglo XX, como: la purpurina, el óxido de titanio o el rojo de cadmio. Esto hace más difícil poder datar con precisión una obra, aunque arroja también conclusiones interesantes sobre la historia material de la obra, la llegada a Quito de nuevos pigmentos, o los colores de moda según la época. Otros elementos pictóricos son las láminas doradas o pan de oro, que con frecuencia suelen adornar las coronas, aureolas o joyerías que los personajes suelen portar. Para el caso de Cristo, es frecuente hallarlo en sus potencias y aura (Fig. 11). Sin embargo, es normal que estos materiales pierdan con el tiempo fulgor o se desprendan, por lo que es importante siempre mantener acciones de conservación.

Cuarenta años de intervenciones oficiales

Si visitáramos y paseáramos alrededor de los claustros de Quito, sus capillas e iglesias, nuestra experiencia no podría ser nunca igual a la de nuestros predecesores, no solo de aquellos que vivieron el periodo virreinal, sino incluso al de las generaciones antepasadas más próximas. Si bien se suele decir que la pintura conserva un aura que aloja su esencia a pesar de los cambios externos, y que el espectador, si se compromete a experimentarla con total entrega, podría vivir la obra como la vivieron otros, independiente de su tiempo y contexto, nosotros en esta ocasión, y a partir del enfoque psicológico, negamos moderadamente que pudiera existir tal vivencia.

Incluso, el juicio estético positivo de algunos puede cambiar con respecto al estilo barroco. Hoy puede darse que la población sufra de intolerancia a la complejidad de las formas, lo cual provoca que los espectadores del presente no dediquen el tiempo necesario para comprender una obra, debido a que el ejercicio contemplativo puede fatigar muy pronto. La causa puede ser la cultura visual en que nos situamos y la aparición de estilos artísticos sobrios que acostumbran al espectador a impresiones fugaces a partir de contenidos austeros. No quiere decir que los estilos minimalistas causen daño, pero es cierto que, al recibir mayor atención mediática, las obras contenidas de estímulos exigentes queden relegadas, mermando con ello la tolerancia a la complejidad.

Percibir una obra implica, posteriormente, explorarla, y con ello, escudriñar en los valores reales de la pieza artística.

El psicólogo Irvin Child (1965), en una serie de experimentos sobre las propiedades del juicio estético, comprobó que la gratificación recibida por una obra, según sus atributos intrínsecos, dependía de la opinión personal más que de la presión de otras opiniones expertas. Con esto, aunque los doctrineros declaren cómo debe impresionar cada imagen en los fieles, es más probable que por cuenta propia los espectadores capten las intenciones emotivas de cada pintura.

La pintura no es la misma que hace dos o tres siglos, ni que hace dos o tres generaciones, esta puede haber cambiado por dentro y por fuera, sus colores han variado y sus líneas se han alterado conforme una mano externa lo ha querido. Por fuera, las paredes han mudado de color, los muebles y adornos adyacentes han desaparecido, y las personas que convivían con ellas también se han ido. Todos estos cambios internos y externos permiten variaciones perceptivas en el tiempo que van más allá del contexto cultural, pues estamos hablando de que el objeto en sí es el que está modificando sus propiedades.

Las implicaciones de la percepción involucran estos cambios antiguos y recientes. Conforme se añadan o sumen elementos, la pintura se dará de distintas formas. No quiere decir que el cambio sea abrumador, el cambio se da, pero también hay patrones y series de combinaciones que se conservan y que nos permiten percibir el miedo, tristeza o alegría que, desde el inicio de su existencia, estuvo propensa a despertar en las personas. Las experiencias presentes guardarán ciertas diferencias con las vividas por otras personas que tuvieron a la pintura en otras condiciones.

Es necesario anotar también que, por más que los elementos próximos también se capten en la observación, existe una atención selectiva que dará preferencia al objeto protagonista de nuestra mirada, es decir, la pintura. No sabemos hasta qué nivel la atención selectiva puede eludir la periferia y el fondo en un contexto artístico, o realizado, con énfasis en función de la visión. En un ambiente en el que al fondo y la periferia se les da también atención compositiva, como sucede con el estilo barroco arquitectónico y decorativo, podemos determinar que su injerencia en el campo visual seleccionado es más probable de lo que podría ser con otros estilos artísticos. Así, daríamos, no la opinión contraria, pero si un replanteamiento a la sentencia de Gombrich en que “la atención se produce siempre sobre un fondo de inatención” (Gombrich, 1969, p. 201).

El tiempo y las intervenciones alteran los gestos expresivos del cuerpo en los personajes, no hasta el punto de distorsionarlos, puesto que la restauración como disciplina conoce los métodos indicados para que no esto suceda. Pero en los procesos de intervención, no siempre se tiene conocimiento claro de que, para conservar, no ya la pintura, sino la capacidad que esta tiene de provocar un sentimiento fiel para la que fue concebida, no sirve solo tomar en cuenta la forma interna, sino también su forma externa, las cuales están en continua relación, pues ambas son experimentadas en su totalidad.

En los últimos cuarenta años que respecta a intervención en pintura mural por parte del INPC, y otras instituciones y proyectos, los procesos de restauración fueron efectivos; se pudo rescatar en algunos casos lo que fue posible y se

procedió a la restauración según los lineamientos de fidelidad a la obra original y con nuevos materiales que permiten su buena conservación. En otros casos, el proyecto queda incompleto, principalmente por motivos de financiación, como sucedió con las pinturas murales de tres distintas épocas en la Recoleta de San Diego. En menor cantidad de casos, pero que no deben olvidarse, el tratamiento dañó más a la pintura o la dejó en malas condiciones.

Podemos notar que, en algunos casos, la manufactura o el mal proceder con los elementos materiales ha arruinado la pintura original, y tampoco ha habido corrección a estos fallos, como sucedió con algunas escenas de la Serie de Santa Teresa del Carmen Alto, o con la pintura de Cristo cargando la cruz con María en el oratorio de la iglesia de la Concepción, con un grave error en la forma que dio el equipo de restauración a las manos de la Virgen.

Mayores son los olvidos a la forma externa, ya que muchas pinturas son desprovistas de sus retablos, esculturas próximas, repisas, flores o velas anexas, sin luego implementarse nuevamente. Sucede principalmente cuando la obra pasa a ser parte de la exposición del museo o cuando el establecimiento se musealiza. Muchas pinturas murales eran adornadas con ofrendas y regalos a los pies o en algún soporte. Incluso, ello configura la forma en que percibimos una obra de arte. Si bien esto es difícil que se recupere, puede siempre comunicarse durante la exposición o encontrar propuestas curatoriales innovadoras.

Se debe considerar, además, que la percepción que recibimos en un espacio en concreto, pudo en algún periodo corto o largo de la historia, no ser ni remotamente parecido

tampoco al original. Esto se comprueba cuando por varias décadas una pintura estuvo cubierta por cal, por una nueva pintura, por un caballete o adorno (Figs. 32 y 33). Luego, y recientemente, la institución encargada del mantenimiento de bienes hace las prospecciones, descubre una pintura, y la trae devuelta a los ojos de los espectadores, pinturas que habrían permanecido tapadas décadas y siglos. Un ejemplo clásico es la pintura mural *La Trinidad* de Masaccio en la Basílica de Santa María Novella, la cual se pintó en 1428 en la pared del tercer tramo de la nave del Evangelio, y estuvo a la vista de los fieles hasta que fue tapada por un retablo gótico en 1570. La pintura estuvo desaparecida de la mirada de los florentinos hasta 1860, cuando se la redescubre y es desprendida y trasladada hasta la contrafachada. Los próximos cien años, la pintura se percibiría en este ángulo, y será hasta la década de los cincuenta del siglo pasado, cuando finalmente regresaría a su sitio original (García, 2010). La percepción de las obras varía, y, en ocasiones, deja de existir.

La institución elimina, a partir de juicios de valor coherentes, la pintura más actual o de menor valor histórico, y los elementos adyacentes. Esto puede volverse una tarea compleja, si consideramos que existen paredes, como las de la iglesia de San Blas, que poseen hasta siete capas superpuestas de pintura decorativa (FONSAL, 2007. Informe DCS-INF-01548). Todas tienen algo que mostrar, y decidir correctamente la que debe exhibirse, implica mucho tiempo, trabajo y juicio estético. En el Convento de Santa Clara, una imagen de San Pablo, al interior de un marco, y de composición similar a los murales de la serie de Santa Teresa, también estuvo cubierto por extensos periodos.



Fig. 32. Anónimo. *San Pablo* (Donde indica el círculo, se encontraba la pintura cubierta por varias capas de cal y pintura blanca). Sala de profundis del Convento de Santa Clara. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 1991. Informe DCS-INF-02443).

Por varias décadas, una o varias generaciones de alguna congregación religiosa o de feligreses, debieron nunca percibir una pintura por su ocultamiento, o percibirla dañada, con la pared llena de fisuras debido a los sismos, terremotos y erupciones volcánicas que destruían gravemente los edificios de Quito. Este estudio toma en cuenta eso, y por ello, se escriben estos párrafos esclarecedores.

Para el caso del Convento de San Francisco, por ejemplo, se llegó a la conclusión de eliminar los marcos pintados que rodeaban a las pinturas murales de la Virgen de Guadalupe y del ángel Miguel ubicados en la escalera. Las razones habrían sido que esos marcos, similares a guirnaldas muy floridas, no correspondían ni temporal ni estéticamente a la pintura del



Fig. 33. Anónimo. *San Pablo*. Sala de profundis del Convento de Santa Clara. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 1991. Informe DCS-INF-02443).

personaje central (INPC, 1991. Informes DCS-INF- 04356 y 04357). El arcángel Miguel (inspirado en el de Guido Reni) quedó desprovisto del marco que lo rodeó por más de cien años (y que configuró, por este largo tiempo, un tipo de percepción que no se repetirá), y se restituyó el marco pintado originalmente, que estaba bajo el de guirnaldas (Figs. 34 y 35). Debido al deterioro y pérdida de la fuerza del pigmento, el marco restituido luce muy incompleto. A la pintura de la Virgen de Guadalupe aún no se le ha eliminado el marco de

guirnalda con lámina de oro (Fig. 36), un poco parecido al que tuvo el arcángel Miguel, aunque detrás de ella podemos apreciar partes del más antiguo, a modo de cortinajes (INPC y Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informes DCS-INF-02098c y 02098b). Cortinajes que recuerdan a los del Renacimiento, como los frecuentados por Piero della Francesca, al presentar importantes escenas y personajes sagrados, como en la Virgen del Parto en Monterchi.



Fig. 34. Atribuido a Manuel de Samaniego. *Arcángel San Miguel*. (Antes de la intervención, con el segundo marco). Escalera del Convento de San Francisco. Óleo sobre muro. Siglo XIII. Tomado de (INPC, 1988. Informe DCS-INF-04356)



Fig. 35. Atribuido a Manuel de Samaniego. *Arcángel San Miguel*.
(Después de la intervención, revelado el primer marco). Escalera del
Convento de San Francisco. Óleo sobre muro. Siglo XIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 36. Anónimo. *Virgen de Guadalupe*. Escalera del Convento de San Francisco. Falso fresco. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Todos estos cambios deben ser tomados en cuenta siempre que deseemos hacer el ejercicio de trasladarnos a otros tiempos simulando ser antiquísimos espectadores. Esto es inevitable hacerlo cuando se está en un edificio que genera, consciente o inconscientemente, este tipo de incitación,

pues el conocimiento que se tiene sobre historia, arte y cultura se reaviva dentro de un ambiente que lo estimula.

Estas ideas emergentes en la percepción presencial llevan a un deseo por integrarse con el tiempo pasado, utilizando un estimulante del presente como propiciador de esta voluntad y facilitador para que el ejercicio se cumpla. No obstante, esta integración es desde el presente, y por este motivo, habitar el pasado, aunque sea imaginariamente, es una tarea de fracasos, a menos que se integre a nuestras percepciones el conocimiento de unos hábitos en concreto de vida (en tanto a la mentalidad del pasado) y de una serie de elementos visuales que podrían haber estado y ya no están (en tanto a la situación material).

La correcta vivencia en un museo o templo debe traer a colación la mayor cantidad de información útil, que permita percibir en el presente, los elementos del pasado que gestaron el gran valor material e histórico que ahora conciernen a las obras de arte. Una de las finalidades de este trabajo es identificar aquellos elementos materiales y culturales necesarios para revelar la obra en su mejor esplendor. Este conocimiento previo que ahora se posee: elementos adyacentes a las obras, antiguos estados de conservación, hábitos y formas de religiosidad, debe integrarse a la percepción que se tiene ahora, a fin de generar un nuevo resultado, capaz de mirar el arte y la historia de otra manera.

A manera de conclusiones de este tercer capítulo, se considera la pintura mural en el Quito virreinal, un saber enriquecedor para la historia del arte local y la historia del hombre y la mujer quiteña. Los casos estudiados han servido para entender temas de mayor complejidad, como la función

de las imágenes en la religiosidad, en el gusto estético y en los procesos cognitivos. Con lo escrito, se espera relevar a la pintura mural virreinal al grado de importancia mayor que le es justo. Considerando integralmente fuentes históricas, análisis químicos e interpretaciones artísticas, alumbradas por el enfoque psicológico cuando fue propicio hacerlo, obtuvimos resultados satisfactorios.

A partir de la base de datos de ejemplos de pintura mural, se propuso clasificar el espectro en pinturas complejas (o de personajes), y de ornamento o decorativas, así como según su condición de sustituto de una obra “mayor”. Esta última estaba predestinada a su desaparición en cuanto las condiciones económicas fueran mejores. Sin embargo, hay otra categoría de pintura mural preferente por sus cualidades únicas a ser la primera elección.

Siempre consideramos el principio gestáltico, según el cual, la unidad promete mejores interpretaciones que el estudio de sus partes. Aun así, la división nos permitió orden. La pintura compleja, aquella que representa personajes y un mensaje catequético claro y concreto, nos despeja el camino hacia el tema de las autorías. Varias de estas obras debieron provenir de artistas cualificados, si no en su totalidad, sí en pautas gráficas que podrían ser continuadas por una mano menos experta.

La presencia de la mano de obra cualificada es común en iglesias, mientras que en conventos es normal encontrar grandes representaciones de menor destreza artística. Esta mano anónima podría provenir de la misma comunidad monacal, quienes posiblemente, tomaron parte en la decoración y repintaron los interiores según los lineamientos impuestos

y al gusto interno. Se justifica tal conclusión evaluando la calidad artística de la obra y las condiciones internas del claustro. En otros casos, la baja calidad se debe a la falta de dominio de la técnica mural en territorio quiteño en cuanto al tratamiento de paredes, materiales, juegos de perspectiva, calco, entre otros conocimientos que no se propagaron lo suficiente como en Europa.

La pintura mural más recurrente hasta nuestro presente es la decorativa: motivos fitomórfos y frutas principalmente, y un menor número de escenas costumbristas. La atención que dimos a esta categoría se debe a la intención de mirar y encontrar significado a aquello que pareciera vano. Las flores representan una metáfora de la vida humana y es también remembranza del paraíso. Su presencia es omnipresente, es funcional a las percepciones y se integra orgánicamente al edificio. Las escenas costumbristas nos presentan mensajes catequéticos en otra frecuencia: dócil y lúdica. Sus mensajes van dirigidos hacia la distinción del trabajo como acto honorable en virtud de generar servicio al prójimo y perfeccionamiento individual.

Estudiando la génesis de las pinturas, pudimos notar la necesidad de las comunidades religiosas, y de los demás quiteños, por reavivar principios morales en concreto. Los principios a los que la sociedad quiteña instaba, tenían su particularidad; varían según la orden religiosa, congregación, género y época. Aunque existían lineamientos generales de la moral cristiana que abarcan toda la sociedad quiteña, también pudimos constatar especificidades. Según el contenido temático de la iconografía, las características formales de la pintura, o las conductas devocionales en que hacían parte,

sabemos que los espectadores tendrían predisposición a valores asociados con la caridad, pureza, obediencia, empatía con el sufrimiento de Cristo, o de hermandad. Las pinturas son, en algunos casos, el principal medio de incitación hacia un estilo cognitivo esperado.

Las pinturas murales contienen sus propias historias, nacen con ellas y las producen. Citando algunos relatos de la historia, constatamos la importancia simbólica que posee una pintura en su entorno. Algunas remiten a leyendas milagrosas, otras a apariciones. Cuando la pintura se articula con un suceso metafísico, su naturaleza es modificada, y con dicha sacralización, las personas la viven.

Sus componentes externos se encuentran en el diálogo que suscitan con las personas como en los componentes adyacentes que la acompañan. Mito y leyenda, ambiente y espacio, son partes de la obra que deben tomarse en cuenta cuando se quiera conocer su valor real y el efecto psicológico que concibe. Por ello, se tomó en cuenta, a parte del mensaje en concreto y las características formales de la obra, también sus técnicas y materiales. Los pigmentos usados y la superficie elegida crean consecuencias perceptivas interesantes. Los tonos claros: alegría y paz; la piedra: eternidad y dureza. Queda, sin embargo, mucho que interpretar según los elementos materiales.

Cualquier análisis que se elabore en adelante no tiene que olvidar los cambios que se han dado en el lugar de la obra, todo ello es importante durante la percepción, y por ello, pudimos constatar derredores de otros tiempos de la pintura, cambios producidos, y un sumario del estado actual. Las entidades ahora consideradas fueron el INPC, FONSAL,

Agencia Española de Cooperación Internacional y el Museo del Banco Central del Ecuador, pero habría que observar también qué cambios provocaron otros proyectos extranjeros o la misma comunidad. A partir de los efectuados por las entidades citadas, notamos mejoras (en la mayoría de casos) internas a la pintura, ya que muchas se encontraban deterioradas o cubiertas. Sin embargo, el arte externo cambió drásticamente, perdiéndose así la imagen completa en que se insertaba la obra principal. La pintura mural es un tema vasto e interesante, queda aún mucho por decirse, y espero estas páginas sirvan de guía a futuras investigaciones.

Ventanas a la mente:
La serie de Santa Teresa
del convento del Carmen Alto

En este acápite se atenderán a tres componentes de la pintura, los cuales contienen propiedades sugerentes de la psicología de la persona. El primer componente se aloja en las características formales de la pintura. Podríamos elegir la línea, las sombras, volúmenes, o manejo de la perspectiva, sin embargo, consideramos para esta primera aproximación el color, ya que la atención hacia todos, exigiría un trabajo mucho más extenso que el planteado. Traeremos a colación, cuando sea debido, el resto de particularidades formales, aunque en función del análisis cromático. El segundo componente preside las potencias de la pintura para establecer un puente entre su realidad y la del espectador, siendo la naturaleza de tal unión, el terreno de las emociones. Para ello, se tomará en cuenta, en primer término, el aspecto gestual de los personajes, según el cual el gesto humano representado es un estímulo capaz de conmover al espectador. El tercer componente, el ornamental, responde a la necesidad humana de encontrar en la pintura un depósito de las descargas creativas y de gusto de los creadores y espectadores.

Historia y estado actual de las pinturas

Los murales de la serie de Santa Teresa de Jesús se ubican en el claustro alto del patio de los naranjos del Convento del Carmen de San José, Carmen Antiguo o Carmen Alto. Tienen su fuente original en la serie de grabados *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, realizados por los flamencos Adriaen Collaert y Cornelis Galle en 1613, en homenaje a los procesos de beatificación y canonización de Teresa de Ávila, finalizados en 1614 y 1622, respectivamente. Así como en esta serie, son varios los ejemplos de pintura mural andina del periodo virreinal que tienen como fuente temática grabados flamencos (Gisbert, 2008). La serie original está compuesta por veinticinco estampas que narran episodios de la vida de Santa Teresa, recogidos de sus propias memorias y de narraciones de hagiógrafos³⁶.

La aparición de estas pinturas se debe al uso pedagógico de las imágenes, mientras que los recursos compositivos, a las pautas ya establecidas sumado a las preferencias de las hermanas. El Convento del Carmen Alto siempre se distinguió durante el periodo virreinal por su estricta obediencia

36 Para mayor estudio sobre la iconografía de Santa Teresa, en la que está incluido la serie de grabados en que se basan las pinturas del Carmen Alto, consultar la tesis doctoral *Iconografía de Santa Teresa de Jesús* de María Pinilla (2013). Un estudio iconográfico e iconológico dedicado a nuestro presente caso de estudio lo encontramos en el artículo de Esteban Herrera (2021) *La santidad barroca en la pintura mural del Carmen Alto de Quito. Iconografía e iconología*, donde se establece un lazo entre los postulados del Concilio de Trento y las pinturas. Estas lecturas pueden complementar el análisis desde la psicología del arte, y su función en la mentalidad conventual, que proponemos ahora.

a las conductas. Su referente, Santa Teresa, fue la gran reformadora de la vida monacal. En Quito, la popularidad de Santa Teresa, como la de la advocación de Nuestra Señora del Carmen, fue por fuera del convento extendida (Vargas, 2005). Incluso dos hermanos de la abulense llegaron a instalarse en la ciudad, siendo personajes de renombre; Beatriz de Cepeda, sobrina directa de Teresa, haría sustanciosas donaciones a la Iglesia (Vargas, 1982). La popularidad de Teresa debió mantenerse encendida de distintas maneras.

La atmósfera en la que se pintaron los murales corresponde a la de una orden reformada, que busca volver a los principios de vida contemplativa más elementales. La vida de las carmelitas las ocupaba en un programa riguroso de oraciones, rezos, cantos, reflexiones en torno a los misterios divinos, penitencias, confesiones, lecturas, labores manuales y elaboración de productos para la venta, preparación de celebraciones en fechas especiales, oficios, quehaceres y administración del claustro (Pacheco, 2000). Si bien la orden carmelita debió ambientarse al clima social y las necesidades locales, esto no significó el relajamiento de las conductas. Por la misma disciplina y celo a su intimidad, creemos que habría sido difícil dar paso a un artífice externo (acompañado seguramente de un equipo) para la tarea de pintar la extensa serie mural, que le habría exigido varias semanas.

No tenemos ningún documento escrito ni prueba concreta que avale la intervención de las propias hermanas. Sabemos que fuertes terremotos, sismos y erupciones volcánicas ocurridos entre el siglo XVII y el XVIII, anteriores a la elaboración de los murales, afectarían gravemente el interior del edificio. Es probable que en los trabajos de reparación se

realizó un primer conjunto de pinturas que precedieron a las de la serie de Santa Teresa. En algunos fragmentos de las escenas actuales, son visibles elementos de una pintura anterior (Fig. 37), aunque es posible que, como así lo indica la falta de evidencias suficientes encontradas en las prospecciones, este primer trabajo haya sido mucho menor en tamaño e importancia estética y devocional.



Fig. 37. *Visión de la Trinidad.*

Fragmento de una pintura anterior que revela unos pies.

Las pinturas de la serie de Santa Teresa habrían sido realizadas al poco tiempo de estas primeras y con mayor dedicación (Figs. 38 y 39). Para esta época, los lienzos de la misma serie estaban ya pintados, y pudieron ocupar en un primer momento, los corredores del claustro alto que ocuparían

posteriormente los murales, sin embargo, al ser solo diez, nos decantamos en pensar que el refectorio fue el lugar realmente pensado para su ubicación. Al disponer el claustro alto de sucesiones de espacios vacíos entre las celdas, suficientes como para añadir todas las pinturas de la serie original, las fuentes grabadas resultaron inspiración precisa. No había que inventar un programa iconográfico conveniente, el que se usó una vez, podía volverse a usar.



Fig. 38. Anónimo. *Imposición del collar y el manto por María y José*. Refectorio del Carmen Alto. Óleo sobre tela. Siglo XVII.
Fotografía: cortesía, Museo del Carmen Alto.



Fig. 39. Anónimo. *Imposición del collar y el manto por María y José*. Convento del Carmen Alto. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Durante el tiempo de arreglos y reparaciones por los frecuentes sismos, el convento entero, o el sector de las celdas, muy probablemente no habría estado habitado, lo que facilitaría el trabajo de artistas y obreros externos en la reconstrucción y realización del arte. Esta es una de las hipótesis de autoría, sin embargo, debido a características muy particulares de esta serie, como la manufactura no tan diestra, los elementos curiosos y familiares del ámbito conventual que aparecen, como un felino (Fig. 40), la libertad pictórica ante la fuente original, la decisión del diseño y los colores, la variantes con respecto a la forma, entre otros puntos que se desarrollarán más adelante, nos invitan a inclinarnos por

la hipótesis de la autoría mixta, y del convencimiento de que estamos ante la obra, de no uno, sino varios artífices. Mixta, en cuestión al tipo de manufactura experta e inexperta, puesto que existen fragmentos a lo largo de la serie que ostentan gran calidad, principalmente en los rostros. Por otro lado, hay partes en la pintura de calidad muy limitada. Siendo así, la autoría, en casos concretos de la serie, se debió a expertos que dejaban un resto de esbozos para ser completados por manos menos hábiles, como artesanos menores, o posteriormente, la misma comunidad.

Esta consideración en Europa no generaría tanta sospecha, puesto que los oficios de pintura fueron difundidos en el interior de conventos, incluso algunos pintores, como Filippo Lippi o Fra Angelico, profesaron como frailes. Una pista encontramos en algunos manuscritos medievales del *De Mulieribus claris* de Boccaccio del siglo XV, donde suele retratarse a la pintora griega Irene pintando y creando imágenes sagradas, como esculturas de la Virgen con el Niño, retablos portátiles, y en varias ocasiones, pintando sobre las paredes de edificios que asemejan claustros góticos³⁷ (Perretti, 2022). El miniaturista de esta escena podría haber hallado inspiración en escenas reales. De cualquier forma, estas son hipótesis, las cuales a fin de tener algo en que creer, y a la espera de nuevos descubrimientos, estamos tentados a proponer.

³⁷ En el catálogo en línea de la página web del Ente Nazionale Giovanni Boccaccio se pueden encontrar estas escenas, llama la atención una realizada por el Maestro di Talbot alrededor de 1440 (con el código Royal 16 GV, f, 73v resguardado en la British Library), puesto que la pintora es retratada como los fresquistas de la época y el ambiente se asemeja a uno religioso.



Fig. 40. *Teresa inspirada por el Espíritu Santo*. Convento del Carmen Alto. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Las pinturas murales del claustro alto, realizadas entre el siglo XVIII y XIX, son treinta en total, de las cuales veintidós, siguen las representaciones de las estampas. Otras dos pinturas, solo conservan su marco y probablemente representaban dos de las tres estampas que faltarían para completar en los murales toda la serie original. Estas pinturas faltantes

serían *Tentaciones* y *Teresa de Jesús como reformadora y protectora de las carmelitas*. Las veinticinco pinturas correspondientes a la serie original de grabados son del siglo XVIII, aunque continuarán repintándose en años posteriores. De esta manera, la única estampa faltante por pintar de la serie de grabados, es la portada, cuya representación es una cartela con una dedicatoria. Probablemente, esta nunca se tradujo a los murales.

La pintura de *Tentaciones* debió estar en el marco vacío de hojas verdes, mientras que *Teresa de Jesús como reformadora y protectora de las carmelitas*, en el marco café vacío ubicado entre el mural *Sum totus tuus* y el de *Desposorios místicos*. Siguiendo el orden de los grabados, observamos que el espacio vacío del marco verde correspondería casi con exactitud al de *Tentaciones*. *Teresa de Jesús como reformadora y protectora de las carmelitas* no corresponde en el orden de los grabados, sin embargo, debido al amplio espacio horizontal, inferimos que estaba destinado para esta escena, la cual amerita de dimensiones semejantes. La serie no sigue con exactitud el orden de los grabados, pero mantiene ciertas semejanzas.

Tres pinturas más se encuentran separadas de los cuatro corredores donde están las de la serie de Santa Teresa³⁸. Estas no pertenecen a la serie flamenca, pero sí guardan relación con los personajes representados, Santa Teresa y Cristo, como con el estilo de composición, cuadrados, grandes y envolventes. Son: *Santo Cristo del Socorro* (o trono de gloria), *Teresa frente al Ecce Homo* y *Carmelita ayuda a cargar*

38 La última pintura de la serie, *Sacerdote celebra la misa en Pecado*, también se ubica por fuera del espacio de las crujías, y está en la pared de las escaleras que descienden a la planta baja.

la cruz. Las tres pinturas corresponderían al siglo XIX³⁹. Las últimas tres pinturas son de pequeños murales del siglo XVIII, ubicados: dos encima del portal de celdas diferentes y una encima del mural del retrato de Santa Teresa. El pequeño mural encima del retrato representa a dos ángeles orantes. Los murales de las celdas representan, uno al Espíritu Santo y otro a Francisco Xavier junto a Ignacio de Loyola. Otra pintura que pudiera contarse como la número treinta y uno es *Cristo alimenta a Teresa de Jesús* (que tampoco pertenece a la serie de grabados original), sin embargo, esta se inserta en el mismo margen de hojas que el de la pintura de la *Mortificación*, por lo que se puede contar como una misma pintura.

A pesar del deterioro sufrido y las intervenciones realizadas, aún podemos apreciar las imágenes con gran esplendor, siendo uno de los casos especiales de pintura mural por su calidad, cantidad de superficie pintada y grado favorable de conservación. El inevitable paso del tiempo y múltiples factores, lastimosamente, han ocasionado desprendimientos de fragmentos, como el cubrimiento, por parte de una generación de carmelitas antigua, de dos pinturas, seguramente debido al nivel de avance del deterioro. Por otro lado, existen pinturas muy bien conservadas, cuyas características permiten dilucidar la apariencia original de toda la serie.

A nivel técnico, la serie de pinturas están realizadas al óleo sobre pared. El INPC, en el año 2012, tomó muestras para los análisis estratigráficos de cinco pinturas de la serie.

39 Por su composición oscura y doliente, diferente al resto de las pinturas originales de la serie, se determina que pertenecen a un periodo distinto, con necesidades del arte distintas.

De los resultados de la pintura de *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación*, se obtiene la presencia de los pigmentos: óxido de hierro, albayalde, verde malaquita, cinabrio, blanco de calcio, tierra verde. Todos estuvieron en uso durante el siglo XVIII, y algunos hasta el siglo XIX. En *Retrato de Santa Teresa*, encontramos, además de los ya mencionados: azul de Prusia, negro de hierro, blanco de zinc, siena quemada, oropimente, ocre y tierra siena. De estos, solo el blanco de Zinc empieza a fabricarse después del siglo XIX. En las pinturas de *Investiduras de Santa Teresa y Huida de la casa paterna* se encontraron los mismos pigmentos de *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación*. En la primera, se localizó pan de oro a base de aleación de cobre y oro. En la pintura de *Teresa con Pedro y Pablo*, la novedad es el azul de cobalto en una cantidad mínima, acompañado de azul de Prusia. El azul de cobalto es también producido a partir del siglo XIX (INPC, 2013. Informes 015-INPC-13A, 015-INPC-13B, 015-INPC-13C, 015-INPC-13D, 015-INPC-13E).

Los informes tienden a concluir que, debido a la presencia de pigmentos que aparecen posterior al siglo XVIII, las pinturas deberían ser fechadas en el siglo XIX. Lo más probable es que la serie, al igual que la mayoría de ejemplos de pintura mural en el periodo virreinal, se restauraban continuamente a nivel de comunidad o durante jornadas de mantenimiento con personal externo. Debido a la ubicación de las pinturas en las crujías, de frente a los ventanales y a la luz del sol, los pigmentos habrían perdido fuerza cromática. La existencia de pigmentos más recientes es mínima, así que su presencia no altera significativamente la idea original del color. Varios repintes actuales, por parte de las instituciones patrimoniales,

se han logrado con materiales también más recientes, aunque procurando que el resultado del color sea similar al originado por el pigmento original. A pesar de ello, hay fragmentos que no han sido debidamente tratados y bajo métodos irreversibles.

De los lienzos, solo tenemos el análisis estratigráfico del marco. Este contiene una mezcla de albayalde, ocre, sulfato de calcio y cinabrio, del que resulta un amarillo añejo. Debido a que el cinabrio y el albayalde entraron en desuso en el siglo XIX, sabemos que los marcos llevan seguramente más de dos siglos siendo los mismos, y quizás lo han sido desde el inicio. Es importante mencionarlo, ya que el marco de amarillo vetusto, proporciona la lobreguez natural que caracteriza a la composición de los lienzos. Opuesta a la composición clara, con marcos pintados claros de la serie mural (INPC, 2013. Informe 16-05-INPC-13). Si bien los tonos se han oscurecido por el paso del tiempo, entendemos que llevan así desde hace mucho, y es como se han estado percibiendo.

Con respecto a las intervenciones de restauración, no hay un registro del número de veces, aunque podemos inferir que han sido varias. Una de las más importantes fue el cubrimiento, probablemente total, de las pinturas en la segunda mitad del siglo XIX. Así estarían hasta una orden en la primera mitad del siglo XX del capellán Monseñor Manuel María Polit de que se restablecieran (Vargas, 2005). Entre las últimas restauraciones, y con técnicas actuales, fueron en el 2004 por el INPC y entre el año 2004 y 2005 por el FONSAL. La primera consistió en el desencalado de fragmentos y repintes de zonas rescatables. También se hicieron

reajustes en el entorno, retirando cuadros pequeños y crucifijos que adornaban las paredes, dismantelado de repisas y reparaciones en las paredes (Fig. 41). Por una fotografía incluida en el informe del 2004, en la que podemos observar la presencia, en medio de los murales, de la pintura a caballete de una de las escenas de la misma serie, *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación*, sabemos que las restauraciones tomaron de referencia las representaciones al lienzo (Fig. 42).



Fig. 41. *Estado de conservación de los murales antes de las intervenciones del 2004. Tomado de (INPC, 2004. Fichas de inventario DIN-FGC-00214 y 00215).*



Fig. 42. Lienzo de la pintura *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación* situada cerca de las pinturas murales de la serie de *Santa Teresa*. Tomado de (INPC, 2004. Fichas de inventario DIN-FGC-00214 y 00215).

Como ya se mencionó, en el refectorio se exhiben al día de hoy diez pinturas al lienzo, de autoría anónima, inspiradas también en diez de los veinticinco grabados de la serie de Santa Teresa de Collaert y Galle. Lo más seguro es que sean anteriores a los murales, sus acabados son mejores y tienen mayor fidelidad a su fuente. Por motivo a que pudieron permanecer gran parte de su existir expuestas en el refectorio (donde al momento se encuentran), o en un área cerrada, su estado de conservación es mucho mejor, y por ello, los restauradores las tuvieron como referente. Más adelante se señalarán algunos puntos por los que no podemos afirmar del todo que las pinturas murales, al momento de su realización, se hayan inspirado directamente en los lienzos. Estas debieron tener de referente directo a las estampas, por motivo a similitudes encontradas en ambos conjuntos y no en los lienzos. A pesar de esto, los murales tienen mayor número de diferencias a nivel de iconografía y composición. Los grabados y lienzos tienen mayor afinidad entre ambos, de lo que tienen cualquiera de los dos con la pintura mural. Durante el análisis se hará, cuando sea oportuno, mención de los dos conjuntos.

Sobre las diferencias que los murales proponen, en un acto de originalidad, suele responder a exigencias que van apareciendo según los materiales de los que se dispone, como del espacio que impone. Los corredores con celdas, y espacios más reducidos de pared entre cada puerta, obligan a la pintura achatarse a los flancos, teniendo, o bien juntar los elementos que rodean al personaje (como sucede con la pintura de la transverberación), o haciendo desaparecer el contenido innecesario. En algunos casos, el movimiento de los elementos altera las miradas o posturas de los personajes

que tienen un vínculo comunicacional con el objeto, como sucede con el retrato de Santa Teresa, que, al estrecharse debido al espacio en el que se pinta, el Espíritu Santo pasa de estar frente a la Santa, como en el grabado, a estar sobre su cabeza.

En otros casos, las condiciones del espacio permiten que la pintura adquiriera nuevos significados de naturaleza tridimensional. Así sucede con la pintura de *Sanación por intercesión de San José*, la cual hace coincidir el lugar de la puerta pictórica con la de la puerta real, siendo ilusoriamente la estancia de la escena el revés de una pared transparentada (Fig. 43). Al recurrir a un nuevo formato de superficie, la escena debió estrecharse, apiñando a todos los personajes hacia el extremo derecho. Es lo más cercano a un trampantojo, puesto que aprovecha el uso de la perspectiva, según el cual, el espacio pictórico es la continuidad del espacio real a partir del ángulo de visión de las personas.

La intervención del FONSAL se basó en continuar la restauración empezada por el INPC. A pesar de las continuas manipulaciones, los aditamentos y cambios no han sido drásticos. Algunos errores a nivel de corrección o repinte y alteración del entorno también los consideramos. Con todo esto, la serie se presenta a nosotros a un nivel idóneo para el estilo de análisis propuesto. Por los informes estratigráficos y testimonios fotográficos, podemos constatar la presencia de cambios que pueden impedir concebir el estado actual de las obras como idéntico al pasado, lo cual pondría en jaque nuestra aplicación del enfoque psicológico debido a que nuestras evidencias han sido alteradas. Sin embargo, estos cambios, han sido, en la medida de lo posible, registrados, tampoco son abrumadores, por lo que el análisis queda

justificado y podemos proceder. El conocimiento que tenemos de otros casos de pintura mural que pueden servirnos como símiles o referencias nos socorre oportunamente. La comunidad conventual, y la carmelita en específico, nos dan certeza al momento de reconsiderar su elección para el presente análisis, el cual refiere, al alcance de un lazo directo con el pasado. “En una Comunidad Religiosa apenas se percibe el pasar de las generaciones. Las religiosas carmelitas viven en un estado en que no se interrumpe el ritmo de lo intemporal y eterno” (Vargas, 2005, p. 248). Si bien nada puede eludir el soplo del tiempo, existen estados más firmes, en los cuales podemos, al día de hoy, seguir detectando parte de su pasado.



Fig. 43. Anónimo. *Sanación por intercesión de San José*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.

El color

El color es un campo de las artes plásticas importante para conocernos interiormente. Al color se le otorga un valor y el poder de ejercer un efecto sobre las personas, a partir de la creencia en esos valores, que se aprenden en la infancia y están profundamente enraizados en todos. Las imágenes ahora estudiadas se generan en un contexto, el cual tiene una apreciación del color similar y diferente al actual, pero siempre sistematizadas en cuanto a que sus valores remiten a las mismas connotaciones a nivel general. El color actúa según sus significados de contenido, siendo estas sus connotaciones, como de manera directamente perceptual, es decir, según cómo la forma conlleva hacia un tipo de respuesta psicológica. Los artistas conocen la teoría cromática, la aprenden en manuales y tratados, en la experiencia visual y en el gusto general de la época. Visto de esta forma, estética y simbólicamente, los artistas conocen y aplican los colores mejor organizados y las combinaciones mejor concebidas para sus espectadores.

Cada color expresa un significado, la humanidad misma lo genera, asociando los colores con su realidad o con otras ideas que necesitan del color como forma para expresarse. El color adquiere un valor simbólico, capaz de comunicar una idea, por ello, podemos servirnos de un color para expresar sentimientos o construir metáforas (Haendel, 2018). Los conceptos que los colores tienen llegan a nosotros desde la infancia, la cultura nos impele a tener las mismas concepciones en colectivo sobre ellos. Así, el amarillo que encontramos en el sol o las flores, y la idea positiva que tenemos sobre

estos fenómenos, vuelve también positivas sus cualidades. El color, en ausencia del objeto que pudo constituir sus valores en primera instancia, puede expresar después con autonomía estos sentimientos. Puede incluso contagiar a nuevos objetos de estos valores. Existen experiencias individuales hacia los colores que pueden cambiar este hecho, pero ahora nos preocuparemos por la experiencia general.

El cromatismo en los murales y en los lienzos no se obtiene de forma arbitraria, sino con el conocimiento de que pueden enfatizar el mensaje narrativo de cada una de las pinturas, así como generar determinado tipo de experiencias perceptuales. El color también es gestáltico, no se entiende separado de los colores que lo rodean, de las combinaciones que se consiguen y de las formas que lo delimitan.

El color pasional

El rojo y sus derivaciones lo encontramos en la vestimenta de Cristo, en las vestimentas civiles de los ángeles y en las litúrgicas, como por ejemplo, la casulla, la estola y el cíngulo de la pintura de *Sacerdote celebra la misa en pecado* (Fig. 44), obra que además, incluye el rojo en el marco pintado, en los elementos decorativos del fondo, como cortinas, alfombras, y en el caso de las pinturas del siglo XIX, como parte del fondo y paisaje.

El rojo es el color de la sangre y el fuego, y en razón a ambas, de las pasiones. “La sangre se altera, sube a la cabeza y el rostro se ruboriza -por timidez o por enamoramiento, o por ambas cosas a la vez-” (Heller, 2004, p. 54). Rojo puede significar amor, y es el valor simbólico que tendrían las

prendas de Jesús en la mayoría de los casos en que es usado, pero el rojo combinado con negro puede tener un significado contrario, que es el que se halla en la pintura del XIX de *Carmelita ayuda a cargar la cruz* (Fig. 45). En este caso, no necesariamente lo relacionamos con odio, pero sí con efectos negativos, como el de un paisaje sanguinolento, que es a su vez reflejo del estado físico de Cristo y su sufrimiento. El rojo presente en las vestimentas de Cristo es el rojo litúrgico que acompaña también a las vestimentas del sacerdote pecador. Éste simboliza el recuerdo de la sangre del sacrificio, pero no solo se presenta en la vestimenta, sino en el resto de ornamento litúrgico de manteles, o anexo, como alfombras.



Fig. 44. Anónimo. *Sacerdote celebra la misa en pecado*.
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 45. Anónimo. *Carmelita ayuda a Cristo a cargar la cruz*.
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX.
Fotografía: Carlos Vásquez.

La unión de rojo y naranja se fusiona hasta fundirse en tono de fuego. Este rojo pasional es el que acompaña los labios, en un afán de dotarlos de más sangre y vigorosidad. Cabe decir que los labios de Teresa y las demás monjas en los murales con frecuencia aparecen notoriamente grandes y rojizos (Fig. 46 y 47). Las mejillas también se retocan con

este color, probablemente, para resaltar la juventud. No solo en las mejillas se lo aplica, sino en otras partes del cuerpo que quedasen descubiertas, como pueden ser el busto o las manos.



Fig. 46. Anónimo. *Pérdida en el camino a Medina del Campo* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Una tendencia en los murales es blanquear los rostros femeninos y oscurecer ligeramente los masculinos. Los tonos oscuros rojizos en la piel masculina representan “fuerza, actividad y agresividad” (Heller, 2004, p. 57). Valores que, inconscientemente, pasan por alto, pero se convierten en señal de identidad de género. Los egipcios, por ejemplo, representaban a las mujeres con tez amarilla y a los hombres con la tez rojiza (Heller, 2004). La tendencia al rojo en Cristo, y en ciertos fondos habitacionales en las pinturas, se pueden relacionar con la purificación obtenida por el fuego, tradición que viene desde el antiguo Egipto y sirvió al cristianismo durante la invención e imaginaria del purgatorio (Le Goff, 1989).



Fig. 47. Anónimo. *Santo Cristo del Socorro* (Fragmento).
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX.
Fotografía: Carlos Vásquez.

El rojo tiende también al primer plano o a los espacios grandes, por ello, son los protagonistas de los murales, como Santa Teresa (cuando está de civil) o Jesucristo, quienes lo utilizan. Ópticamente, el rojo se sitúa delante, este llama la

atención, y por esto no encontramos muchos objetos o sujetos con este color que puedan considerarse irrelevantes al mensaje de la obra. Los colores vivos e iluminados, como un rojo anaranjado, son señal de prestigio para las clases altas. Este tono cálido y encendido se complementa con las alhajas que algunas mujeres usan cuando se apersonan como civiles. Las clases altas visten rojo, el cual se consideraba un tinte de lujo. Mientras más luminosidad tuviese la prenda, más costosa era (Fig. 48). Las prendas sin mucho color, desprendidas de pasamanerías y ornatos, grises y opacas, son las que carecen de tinte y brillo, y son frecuentes en las personas de menor jerarquía social.



Fig. 48. Anónimo. *Teresa intercede por la salvación de su sobrino* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

El rojo, en el contexto civil, que observamos en Teresa cuando entra al Monasterio de la Encarnación (Fig. 62), o en su cuñada cuando intercede por su sobrino fallecido, puede significar incluso soberbia u ostentación, sin embargo, al combinarse con otros tonos, como el blanco, esta concepción puede quedar aplacada debido a los significados de pureza y bondad propios de este tono. El color rojo puede psicológicamente llegar a afectar el entono. Su presencia puede intensificar la sensación de calor. Esta concepción puede aplicarse a los lienzos, en los cuales, el espectro de tonos rojizos oscuros afectaría al espacio en que se encuentren, más aún si se trata de uno pequeño y hermético. El rojo, por asociación, puede connotar, y por ello, percibirse como caluroso, mientras más rojez y saturación, mayor ardor y calor pueden percibirse (Wright y Rainwater, 1962). El rojo se comprende, además, como todos los colores, en acordes o en combinación y acompañamiento de otros tonos. Según los colores más próximos a este, distintos significados se pueden extraer.

El color de la luz

El amarillo lo vemos con mayor realce en los lienzos que en los murales. En los primeros aparece como luz, la que es emanada por Cristo algunas veces, o por el Espíritu Santo en otras, este amarillo alumbra en algunos casos toda la escena, siendo atractivo para el espectador, pues si no fuese por este tono, las pinturas en tela aparecieran sumamente opacas y lóbregas (más de lo que ya son debido en parte a la pátina). El hecho de que, a pesar de la fuerza del amarillo, y que los marcos estén también pintados con este color, no

logre tener vivacidad, es porque el amarillo es una suerte de amarillo viejo. Es cierto que hay pigmentos que se desgastan y oscurecen con el tiempo tornándose ocre, sin embargo, en los lienzos este acabado pudo haber sido intencional.

En los murales, pensar en amarillo en función de iluminación de la escena es innecesario, pues casi todos los tonos son vivos y claros. Hay bastante ausencia de negro, y en este punto, tiene semejanza con varias obras del estilo renacentista del *Quattrocento*. Los paisajes, rostros blancos y prendas decoradas, sumado a la luz natural que entra por las ventanas, permiten que el amarillo fuese contemplado incluso como un atributo distractor que pudiera ocasionar reflejos o hasta llegar a invisibilizar ligeramente los elementos pictóricos. El amarillo puede así quedar en segundo plano, siendo reemplazado, por efecto de luz natural, por el blanco. También percibimos amarillo, en su variante dorada, en las aureolas, potencias, algunas prendas de vestir y en las alhajas.

El amarillo es simbólicamente Dios; su esencia es brillante, y con su brillo ilumina (y con ello hace visible) todas las creaciones para nosotros, quienes, sin luz, solo nos quedaría la oscuridad y la nada. “La proporción del mundo no es sino el orden matemático en que la luz, en su difundirse creativo, se materializa según las diversificaciones que le impone la materia en sus resistencias” (Eco, 1999, p. 65), escribe el pensador al tomar en cuenta concepciones medievales aún vigentes en nuestros días sobre la luz. Si la luz, con su esparcimiento, ilumina, y, a su vez, crea para nosotros, seres que perciben lo que hay de existente, es natural que esta cualidad de la luz encuentre analogía con Dios, quien hace lo mismo: crea.

De esta manera, el amarillo luminoso, independiente de su forma, es también capaz de volverse metáfora de Dios,

cuando existe en la luz diurna o en la llama del fuego. El color en sí mismo transporta parte del significado del símbolo. Pero, además de remitir a Dios, el amarillo, el color de la luz, es un signo de belleza en las cosas. La materia es bella cuando en ella se posa la luz y resplandece, por ello la plata, el bronce y el oro, son bellos, y más cuando se asientan en ellos los rayos exteriores (De Bruyne, 1994). El amarillo áureo crea, además, un escudo santificador que nada puede corromper ni nada malo puede penetrar (Eco, 1999) (Fig. 49).



Fig. 49. Anónimo. *Visión de la Trinidad*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

El amarillo tiene distintos efectos y funciona de maneras especiales según los colores con que se combine. En muchos casos, tenemos al amarillo junto al anaranjado y el rojo, esto se asocia con sentimientos positivos de gozo y energía. Eugene Delacroix compartía esta opinión hace casi dos siglos, cuando afirmaba que los tres colores mencionados infunden alegría y riqueza. Según experimentos, los colores más saturados y luminosos connotan felicidad (Wright y Rainwater, 1962).

El color amarillo se asocia al gesto de la iluminación mental. En la pintura *Escritora inspirada por el espíritu Santo* o en el retrato, observamos cómo el destello que viene de arriba la acompaña durante las tareas intelectuales (Fig. 50). Finalmente, es importante remarcar que el amarillo aparece por sí solo y de forma natural, pues ingresa por las ventanas que iluminan todos los murales, recorre los pasillos y se esparce por el suelo y techo. Cuando es de noche, el amarillo vuelve a emerger, desde los candelabros y velas, volviendo a impregnar de amarillo los corredores y objetos. En los murales el amarillo lumínico viene de afuera de la obra, mientras que en los lienzos, nace de ellos.

El amarillo dorado es señal de ostentación y lujo, su brillo natural puede incluso sobreponerse por delante del rojo. En *Imposición del collar y el manto por José y María*, notamos cómo el dorado de las joyas se advierte antes que el rosa y anaranjado de las prendas y el suelo (Fig. 39). La elección de brillo no fue arbitraria, había la intención de que estos elementos se notasen, tanto por preferencia estética como por recursos para enfatizar jerarquía. Es interesante como algunos accesorios entran en desuso con el paso del tiempo, hoy, una prenda de vestir masculina nunca luciría brocados

ni incrustaciones de oro sin denotar arrogancia y mal gusto. Sin embargo, llenar con estos elementos a José o a Dios Padre, los cuales se presentan como figuras masculinas, es tan normal como ver portando los mismos accesorios a los grandes monarcas orientales y occidentales de distintos períodos en sus retratos. Diademas, pendientes, anillos, collares, pulseras y demás joyería preciosa en mujeres ha variado poco en su aceptación, pues siguen siendo accesorios que denotan elegancia en la feminidad. Brocados e incrustaciones de hilo de oro o plata en las vestiduras son, en la actualidad, intercambiados por vestidos dorados de noche. Esto prueba que la tendencia al brillo y al color áureo en la vestimenta, al menos en nuestra historia local, tiene una larga herencia virreinal (y hasta precolombina si tomamos en cuenta el tipo de joyas que sabemos gustaban a los nativos).



Fig. 50. Anónimo. *Escritora inspirada en el Espíritu Santo* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

El color de la santidad

El blanco lo encontramos con frecuencia. Debido a los pigmentos, y a las circunstancias vestimentarias, está presente en casi todas las monjas representadas en las pinturas, también en algunos paisajes naturales como claridad del día. El blanco representa en la tradición cristiana resurrección, el opuesto de muerte que el negro recuerda. En los murales, el blanco predomina mucho más que el negro. Por otra parte, en los lienzos el negro se apropia de la escala cromática de buena parte de las pinturas, lo que vuelve a estas obras bastante oscuras, y que en el refectorio, puede tornarse mayor. El blanco, como tono salutífero, virginal y pacífico, no puede generar sino emociones positivas. El blanco, en el simbolismo cristiano, está presente en la paloma del Espíritu Santo, en la túnica que viste Cristo resucitado o cuando es cordero, en las hostias de la eucaristía, las alas de los ángeles y en otros muchos elementos que remiten a la perfección y pureza. El blanco ha sido desde la antigüedad el color predominante en las vestiduras sacerdotales (Heller, 2004) (Fig. 51).

A pesar de que el blanco no abunda tanto en los murales, como sí los tonos rojizos y anaranjados claros, la tendencia a la claridad resalta los blancos presentes. Si sumamos a ello la luz natural que entra por las ventanas y aviva no solo los tonos de la pintura, sino también el de las paredes blancas, podemos pensar en un resultado incidental que favorece un ambiente blanquecino. El blanco, además, genera confortabilidad, pero esta interpretación se consigue contextualizando la escenificación del blanco, pues en un hospital o cementerio, este valor de relajación no se percibiría igual.



Fig. 51. Anónimo. *Arrobo ante la eucaristía* (Fragmento).
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

El color de la sombra

El negro en los murales aparece en raras ocasiones, siendo las pinturas del siglo XIX y la última de la serie mural de Santa Teresa, en las que más está presente. La tradición cristiana considera el negro óptimo para el duelo, en lugar de otros que podrían representar emociones desacordes con el momento. El negro de los lienzos no aparece autónomamente, desentendido de los otros colores, sino que los recubre poco a poco, ensombreciéndolos hasta dar un efecto oscuro a toda la pintura. Se tiende a creer que el negro invierte las concepciones que tenemos de los conceptos; el día blanco se transforma en noche negra, y el blanco del cuerpo vivo se convertirá en podredumbre y polvo grisáceo ennegrecido, el color también de lo necrosado (Heller, 2004). Con esta comparación, entre murales y lienzos, podemos determinar que los segundos se realizaron según las exigencias de un ambiente conventual más solemne y aciago, característico del siglo XVII, mientras que los murales tienden hacia su eliminación, y a la preferencia de tonos pastel, característicos de un siglo XVIII más laxo. En *Pérdida en el camino a Medina del campo*, la escena transcurre de noche, sin embargo, el negro se anula totalmente, volviendo, por la claridad, de día a la escena.

Se habla también de que el color negro es un color de moda y que lo ha sido en varias épocas y contextos, sin embargo, para el periodo de los murales se impusieron otras tonalidades claras y coloridas, provenientes de Francia. La poca presencia del negro en los murales, debido quizá al poco interés de los y las artistas en aplicarlo, contrasta con la

presencia del negro en los lienzos, realizados en una época donde todavía perviven estos tonos, favoritos de la monarquía española del XVI (Heller, 2004). El negro era naturalmente uno de los colores principales, que a su vez combina con el ambiente incierto, inquisitorial, supersticioso y fanático de la época. En el lienzo de *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación*, la observamos con un extenso manto negro que le cae por la espalda, mientras que su hermano aparece con una gorguera española, evidenciando así, el gusto por las prendas y tonalidades de las vestimentas imperiales de España. Estos elementos para el XVIII habían entrado en desuso o desaparecido. La elección del negro textil en el lienzo, y no en el mural, en el que Teresa luce colores claros, demuestra los cambios de preferencias y usanzas. En el siglo XIX, el negro empezó a teorizarse como símbolo de elegancia, pero estas ya son otras épocas.

El color del equilibrio

El naranja está muy poco presente, pero cuando lo está, es perfectamente estable y crea armonía en la lectura de la pintura. El naranja proporciona un clima agradable en los espacios habitados. Su claridad no es tan hiriente como la del amarillo, ni tan sofocante como la del rojo (Heller, 2004). Lo tenemos presente en las prendas de Teresa en *Huida de la casa paterna en busca de martirio* y en uno de los ángeles en *Pérdida en el camino a Medina del Campo*. La combinación con el resto de tonos del derredor nos da un indicio del conocimiento de yuxtaposiciones y ubicación estratégica del color, de las cuales se obtienen valores subjetivos interesantes.

Uno de los que concientizó sobre la intensificación o laxitud de los colores al estar junto a otros fue Leonardo da Vinci, cuando anota que: “Una cartulina naranja sobre un fondo rojo casi parecerá amarilla, mientras que sobre un fondo amarillo resultará casi roja” (Petrini, citado por Cage, 2001, p. 190). Comprobamos el conocimiento del autor para lograr balances claros e impresiones apacibles, valiéndose de un color débil, del que se obtiene un equilibrio cuando está el marrón en el lado opuesto. Justamente así se da en las siguientes pinturas. Frente a las claras vestimentas verdes y naranjas, hay otras marrones oscuras que estabilizan la pintura (Figs. 52 y 53). El color naranja contrasta, pero no de manera chocante, sino con balance.



Fig. 52. Anónimo. *Teresa y Rodrigo huyen de la casa en busca de martirio*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 53. Anónimo. *Pérdida en el camino a Medina del Campo*.
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vázquez.

El color del recogimiento

En los lienzos de la serie se trata de un tono envolvente, pareciera que el resto de colores quedan subordinados a este. Junto al negro, sofocan cualquier intento de claridad que los cuadros puedan despertar. Con los murales sucede algo diferente, a excepción de los del siglo XIX y el de *Sacerdote celebra la misa en pecado*, a pesar de que el marrón está presente tanto en mueblería real, en las vestimentas del espectador, crucifijos, marcos de espejo, entre otros objetos lignarios, su efecto oscurecido en la pintura queda anulado gracias a la predominancia de colores vivos.

En algunos casos, el marrón tiene valores positivos en lo que refiere a las percepciones espaciales. El marrón invita

al recogimiento dado que su aplicación en muebles o alfombras hace parecer a las habitaciones más estrechas. Son de este color los materiales que conforman el techo de madera, suelo, marco de los cuadros, coro y muebles, objetos que están al interior más que al exterior de los edificios. El marrón, mejor apreciado en horas vespertinas, combina perfectamente con el espacio conventual, con los objetos que circundan, y favorecen la idea de hogar y calidez (Heller, 2004). El marrón también es una forma de llegar a la sobriedad estética sin usar el negro, que podría generar significados contrarios.

Podemos definir que la serie de Santa Teresa a nivel de color sugiere combinaciones que, sumado a los factores externos, despiertan emociones positivas, tranquilizadores y apacibles. Los murales del siglo XIX, sin embargo, tienden a incitar emociones asociadas con el miedo, el dolor y la pasión. Los colores dicen mucho sobre las intenciones de los artistas en no querer causar un efecto sombrío en el ambiente, sino uno más colorido, brillante y que incluso pueda resultar familiar a las monjas recién incorporadas. Estos colores podrían bien ser parte de cualquier pintura por fuera del contexto conventual. Son tonos que imitan a los de la naturaleza. Constatamos también, los valores simbólicos del color y la capacidad portadora de la esencia de lo que desean representar. Semejante al caso del dorado, su impresión alegre y llamativa, lo hace el más adecuado al momento de representar a Dios, de lo que podría el naranja, el cual es mucho más débil. Las pinturas murales son, además, una prueba de las alteraciones sobre los colores físicos o reales que un modo de configuración puede generar, hasta volverlos, por ilusión, un color subjetivo distinto.

El gesto

La sección que está por comenzar busca explorar la comunicación no verbal que se expresa a través de expresiones faciales, posturas, ubicación espacial, así como por medio de elementos accesorios, que pueden facilitar o ser el mensaje en sí mismo. Se tomará en cuenta principalmente el gesto corporal de los personajes de las pinturas en su propia realidad, así como el efecto comunicacional que se distingue cuando un gesto representado genera en los espectadores emociones específicas en respuesta. Es decir, cuando puede darse comunicación y empatía entre los personajes del cuadro y las personas del mundo real. Es necesario antes, esbozar una breve introducción a fin de esclarecer lo que se desea realizar.

El gesto es la forma en que se expresan nuestros pensamientos y emociones. En las pinturas no hay suficiente naturalismo del gesto, con lo que resulta más difícil identificar las emociones que los personajes experimentan. Sin embargo, con ayuda de otros elementos como el espacio, el color, el ornamento, posturas del cuerpo y, sobre todo, con el soporte narrativo de cada una de las pinturas, podemos llegar a conclusiones razonables.

La base teórica para el estudio del gesto y las emociones se sustenta principalmente en los avances de la psicología, psiquiatría, sociología, antropología y etología (Davis, 1975). Muchas de las expresiones visibles se generan a partir de la emotividad. Sabemos que las emociones son respuestas multidimensionales a tres grupos de necesidades: adaptativas, sociales y motivacionales. El generar una emoción se debe a una

función de supervivencia, de la búsqueda de relacionarnos con los demás, y de activar de manera indicada, nuestras acciones (Chóliz, 2005). Las emociones conllevan al gesto, a un “ir hacia” algo. Esto es la acción, el acto gestual. Durante este proceso, la persona se mueve e interactúa con su entorno. De la observación de estos movimientos y formas del gesto, podemos identificar la emoción que la activa, e incluso, la acción que se dará después⁴⁰.

Al observar las mismas emociones, podemos determinar el tipo de empatía y reconocimiento del espectador, quien puede a su vez, despertar emociones similares a las de los personajes. Según la teoría de la empatía, las personas pueden transferir emociones, y transferirse ellos mismos, a las obras de arte. Puede el arte estimular el hecho comunicacional, cuando el contenido posee estas cualidades, en que existe un sujeto u objeto virtual transmisor, y un espectador receptor.

Las acciones del personaje se alojan en los gestos del cuerpo y el rostro. Conocemos también sobre las expresiones innatas, estas maduran y se configuran con el desarrollo de la persona y su adaptabilidad en la cultura. Algunos gestos básicos, y las expresiones generadas en ellos, tienen una apariencia universal, aunque también existen grandes diferencias según la cultura y las condiciones en las cuales cada

40 Con guía de la gestualidad y la posición de los objetos cercanos, Freud logra, en su análisis al Moisés de Miguel Ángel, determinar la razón que le llevó al profeta adquirir el semblante con el cual se lo representa, y a predecir cuáles serán sus siguientes movimientos y decisiones. Dicho brevemente, él dirá que es un Moisés misericordioso, que ha contenido su ira ante las execrables acciones del pueblo. Con esta interpretación, cambia la historia original, la cual conocemos del relato bíblico: el hecho lleva a Moisés al arrebató y a destruir las tablas de la ley (Freud, 2017).

expresión se da. La cultura moldea los gestos, y normativiza en algunos casos, la forma en cómo se debe uno comportar o reaccionar según la situación. Algunos gestos y expresiones se aprenden. Estos códigos varían según su contexto. Las pinturas de la serie de Santa Teresa nos ayudarán a aprender sobre los gestos de una época y la función comunicacional y de estimulación empática con las personas. Al ser los gestos el signo visible de un estado mental, quiere decir que comunican, cuentan sentimientos, experiencias, conceptos y respuestas.

Rostros expresivos

Los momentos que son representados fueron experiencias de gran emotividad por parte de Santa Teresa y quienes la acompañaron en ellos. Tenemos una idea sobre los sentimientos que se experimentaron gracias a las propias memorias de Teresa, pero quisiéramos ahora revelar estos sentimientos con la guía de la expresión facial. Si bien algunas expresiones faciales son niveladas socialmente, estas tienden innatamente a ser como en su forma base deberían, lo que cambiaría es su intensidad.

El innatismo defiende que algunas emociones generan expresiones faciales universales. Es decir, que independiente de la cultura y el aprendizaje, las personas responden ante determinado estímulo con expresiones faciales muy parecidas entre sí. Estudios transculturales detectaron que existe una igualdad de expresión facial ante emociones como la ira, el desagrado, la tristeza, el miedo y la sorpresa (Ekman y Oster, 1979). Ray Birdwhistell detectó que emociones

ligadas a la alegría, temor y la atracción sexual se expresan de la misma forma en diferentes culturas (Davis, 1975). Bajo el mismo análisis, existen emociones universales, partiendo de que un estímulo de determinada clase es capaz de generar la misma respuesta emocional. Está el caso expuesto por Florence Goodenough, que al estudiar a una niña ciega y sorda de nacimiento, comprobó cómo reaccionaba ante estímulos malos y buenos de la misma forma que cualquier niño con todos sus sentidos en perfecto estado (Wolff, 2005).

El apartado escrito espera además refutar algunas posturas que niegan la posibilidad de interpretar un gesto de alegría o tristeza desde nuestro presente, cuando en realidad estas expresiones no tienen por qué variar sustancialmente en el tiempo. Las pinturas nos permiten presenciar tanto la capacidad de los y las artistas para representar emociones y las formas de expresividad en la época, tan familiares a nuestro conocimiento del presente, que pueden conmocionarnos a distintos niveles.

Un leitmotiv de la serie es la tendencia a rejuvenecer los rostros. Según la ubicación cronológica de algunas vivencias, Teresa, en varias de las escenas representadas, es una mujer mayor. En los grabados se la representa como anciana o mujer adulta, respetando la edad según los hechos, sin embargo, en los murales, Teresa conserva a lo largo de toda la serie un rostro lozano, claro y juvenil. Si bien en la escena del tránsito o su muerte ella cuenta con sesenta y siete años, lo que encontramos en el mural es a una mujer mucho más joven. En algunos casos, se sugiere la vejez, oscureciendo ligeramente el rostro, así sucede con algunas monjas representadas, más no con Teresa, quien siempre lo tiene claro. Pero sucede también

a la inversa: en el relato de *Huida de la casa paterna en busca de martirio*, Teresa y su hermano son niños, y en el mural se representa a dos adolescentes. Teresa y Rodrigo en el mismo evento, con rasgos juveniles, habían sido ya representados en otra serie de grabados romanos por Fray Alessio Maria de la Passione en 1655, aun así, no existen pruebas de que este grabado haya llegado al convento (Pinilla, 2013).

En la estampa original, Teresa y su hermano lucen abatidos, debido a que su tío interrumpe su viaje en busca de martirio a tierra de moros. Sus rostros están atribulados, en los murales tenemos algo muy distinto, el rostro de su hermano aparece alegre (el rostro de Teresa se ha perdido por el deterioro), alternando así, la historia original. La preferencia a los rostros juveniles puede deberse a la complejidad que implicaba el uso de sombras y difuminaciones que sugieran ópticamente vejez. Es preferible pensar que la elección de rostros jóvenes favorece la aplicación de expresiones positivas, las cuales gustaban más. Es también el rostro que podrían tener las novicias y monjas más jóvenes. La juventud representada fortalece el lazo dialéctico con sus espectadoras.

La felicidad

Algunos rasgos de la felicidad son fáciles para algunos de imitar, pero la alegría interna nunca es fingida, es natural y espontánea, en muchos casos las pinturas murales de la serie de Santa Teresa nos encontramos con este tipo de alegría: una ligera sonrisa (confusa y suave como la de la Mona Lisa), las cejas hacia arriba y los ojos abiertos, junto a esto, el rubor de las mejillas, con los rostros limpios y blancos, para acentuar el gesto (Figs. 54 y 55).



Fig. 54. Anónimo. *Sanación por intercesión de San José* (Fragmento).
 Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
 Fotografía: Carlos Vásquez.

Si nos remitimos al referente narrativo, sabemos que no en todas las historias Teresa experimentó con predominancia la alegría, como sí las sorpresas, conmociones y situaciones de seriedad e introspección, las cuales son emociones neutras, ya que pueden significar algo positivo como negativo. Pensaríamos que son sobre todo positivas, dado que se cumplen los mayores deseos de Teresa, como el de establecer lazos místicos con Cristo o el de presenciar el desarrollo de su reforma carmelita. En la figura de Teresa enferma con los ojos cerrados, según su autobiografía, sabemos que estuvo cerca a la muerte, sin embargo, su sosiego puede deberse a la confianza en José, quien intercede por su recuperación

(de Jesús, 1967). Su expresión de tranquilidad es una enseñanza sobre la confianza en la oración y la santidad hacia las hermanas.



Fig. 55. Anónimo. *Los futuros mártires* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

Las características de varios rostros se orientan mejor al rasgo de tranquilidad, que es también un matiz general de la serie. Distinto es el caso de las pinturas al lienzo y de los grabados de la serie, donde los rostros tienden hacia el

gesto displacentero, próximo a la tristeza. Una constancia del rostro feliz o apacible es la potencia comunicacional de la mirada, siendo esta quizá el principal punto de alerta, o llamado a nuestra percepción, desde la pintura. Davis (1975) menciona que la respuesta humana a la mirada es innata. Todos reaccionamos ante la mirada de otro, aun cuando esta es captada periféricamente. La mirada ajena altera el accionar humano, algunos pueden sentirse incómodos, la presión aumenta y los movimientos pueden ralentizarse como agitarse. La mirada trae a la mente a la persona observante y al sentimiento de sentirse observado, lo cual lleva a una autoevaluación o autocrítica de lo que se hace o no se hace. Las pinturas de la serie están pintadas a escala humana, por lo que esta mirada perseguidora puede tener más de humano de lo que se piensa. Al estudiar la *oculesics* de las figuras, podemos aproximarnos al tipo de mensaje o impresión que realmente produce cuando la imagen se acompaña de una mirada. Si bien comentamos que los murales tienen intenciones positivas con la comunidad, es probable que en la mirada esté el factor penitente.

La tristeza

La tristeza es una emoción que genera fuertemente empatía casi por reflejo. Su función es evitar la soledad y encontrar la compañía y soporte de las personas que están cerca. Tiende a la cohesión con aquellos que están en situaciones similares (Chóliz, 2005). La empatía no aparece porque la persona triste lo comunica directamente, en ocasiones, son gestos y actitudes, lágrimas o la mirada baja, lo que advierte

a una persona sobre la situación de otra, y la impelen de inmediato a acercarse. La expresión corporal es lo que produce el efecto empático, y es de esperarse que el dolor de un personaje (que es real en las creencias) representado en el arte, como Santa Teresa o Cristo, genere empatía en sus seguidores.

La representación de la tristeza se logra haciendo al personaje agachar la cabeza, cerrar ligeramente los ojos y contraer las cejas. No hace falta complicarse más, con ligeros toques, la emoción queda a la vista. Esto lo notamos en *Teresa intercede por la salvación de su sobrino* (Fig. 48), y en las pinturas del XIX, en el rostro de Cristo en *Carmelita ayuda a Cristo a cargar la cruz* (Fig. 45) y en el de María Magdalena, con los ojos semicerrados y las cejas replegadas, mientras abraza la cruz en *Santo Cristo del Socorro* (Fig. 8). En este último, el gesto se funde con el dolor, y se hace patente con la expresión de la mano, la cual parece proyectar parte de este dolor en un acto de estrujamiento o contorción.

En la escena en la que Teresa intercede por la salvación de su sobrino, la historia conmociona por los factores que en ella acontecen. La estampa original de la serie de grabados ha sabido representar todo el dramatismo del hecho con fidelidad, se muestra así: el cuerpo de un niño muerto, tres mujeres que acompañan a Teresa llorando, y la escena al fondo, tras la puerta, del momento exacto de la muerte del niño por causa de un derrumbamiento. Esta historia, impactante para quien la observe en un mural de más de dos metros, habría conmocionado y afectado sensiblemente a las hermanas, que pueden llegar a desarrollar un vínculo especial con los niños. Algunas se relacionaban de manera

afectiva con las representaciones infantiles de Jesús en pintura o escultura⁴¹. Podríamos suponer que por esta razón el mural termina por omitir la escena del derrumbamiento, cubriendo la puerta con otro muro. Sin embargo, se mantiene el rostro lloroso de una mujer que extiende su pañuelo al rostro.

Las pinturas del siglo XIX, no inspiradas en la serie original, tienden hacia una escenografía doliente. Cristo en la cruz se presenta explícitamente herido, con los ojos cerrados y la cabeza caída (Fig. 56). Pertenece a la categoría

41 Olaya Sanfuentes (2010) desarrolla esta tesis, en la cual las monjas de claustros coloniales de América proyectan sus deseos y aptitudes maternales en las figuras del niño Jesús que tienen al alcance. En el acto de vestirlos y cargarlos, se estaría liberando parte de unas aspiraciones maternales vitales de toda mujer, las cuales, y por una normativa, les son negadas. Algunas monjas dedican poemas y oraciones a sus esculturas del Cristo infante, otras les tejen ropa o se retratan junto al niño Dios. En el caso del Carmen Alto, en fechas especiales, como en Navidad, solían meterse estas esculturas en la habitación de cada monja. La teoría de la empatía podría explicar cómo el espectador proyecta su imaginación hasta sentirse parte o dentro del objeto exterior que es la obra de arte (Munro, 1963). La observadora puede, con ello, liberarse o descargarse psicológicamente al sentirse identificada, o mientras asume el rol por un momento de los personajes que percibe. Esto podría suceder con María, quien hace manifiesto el deseo maternal de las monjas. Situación similar puede darse del lado masculino en la figura de José, o incluso en la de San Antonio de Padua o San Cristóbal, quienes suelen representarse con el niño Dios. Un gesto de empatía se logra cuando la artista representa hábitos femeninos inhibidos por la regla del claustro: desde el de ser madre o el poder llevar un vestido colorido. El artista descarga su tensión maternal en la apreciación de la pintura o en el poema dedicado, posteriormente, dota de un traje de belleza a fin de que pueda distraer su origen personal por el de una obra de arte, y finalmente, la comunica hacia otros para que disfruten y empaticen con la carga personal que posee la obra, convirtiendo el gesto artístico en uno social (Waelder, 1965).

de los Cristos en cruz muertos, diferente de los Cristos sufrientes en cruz todavía vivos. La muerte es considerada para la Iglesia el gran momento de la vida, el que da comienzo a la eternidad del alma. Un Cristo muerto se puede asociar con el alivio porque la agonía ha terminado y el viaje eterno ha iniciado. Sin embargo, un Cristo cruelmente lacerado puede conmocionar de otra manera; hay la intención pedagógica, de que Cristo sufre su agonía por culpa de los pecados.



Fig. 56. Anónimo. *Santo Cristo del Socorro*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez.

El mural enfatiza el rol deudor de las hermanas, que puede pagarse imitando al referente con disciplina, piedad y absoluta entrega. Distinto es el caso de los murales del siglo XVIII, pertenecientes a la serie de Santa Teresa, donde Cristo aparece con el rostro sereno y su torso desnudo sin heridas y con vestimentas de colores cálidos (Fig. 57). Es un Cristo paternal y amoroso. En las pinturas del siglo XIX es distinto, transmite su dolor y transfiere el juicio por el pecado a sus observantes. Quien encargó la realización y estilo de composición de estas imágenes lo hizo en un ambiente en el que se necesitaba concienciar sobre el pecado y la piedad, de manera distinta a la época de los murales anteriores.



Fig. 57. Anónimo. *Cristo alimenta a Santa Teresa de Jesús* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.

Fotografía: Carlos Vásquez.

En el Cristo que arrastra la cruz (Fig. 45), el realizador utiliza trucos compositivos para enfatizar el dolor. Cristo aparece notablemente más grande que la monja, quien por su aureola, podemos identificar como Santa Teresa (Las miradas irán dirigidas hacia el objeto de mayor tamaño). Arrastra la cruz con los ojos cerrados y lleva puesta la corona de espinas que resalta el dolor físico. El dolor anímico es representado en la pintura en la creación de una atmósfera nebulosa semi rojiza. Cielo y tierra aparecen estériles y deshabitados, sin ninguno de los otros personajes que suelen acompañar la caminata al calvario. El fondo se convierte en la exteriorización de las emociones internas y las sensaciones externas. Los colores de la vestimenta y la cruz combinan con el ambiente oscuro de la escena. La monja representada (Santa teresa), es un modelo genérico para todas las monjas espectadoras, las cuales deben siempre asistir a Cristo, revivir en sus corazones el tránsito de la pasión, y encontrar formas de enmendarse.

La sorpresa

La emoción de la sorpresa provoca fruncimiento en la frente, debajo, las cejas arqueadas, ojos abiertos, al igual que las bocas según la exclamación que algunas onomatopeyas confieren (Davis, 1975). La sorpresa es una emoción neutra, es un preámbulo hacia una segunda emoción concreta, como el miedo o la alegría. En el caso de estas obras, la sorpresa nace de la experiencia con lo trascendente, sea de la aparición fortuita de Cristo o de los episodios místicos de Santa Teresa. Quienes se sorprenden son los espectadores

de estos eventos fenomenales. Son los ángeles al ver a Cristo descender, o las monjas o monjes presenciando a la Santa atravesar momentos de intensa espiritualidad, desconocidos e inexplicables para ellas. La sorpresa está siendo transmitida por un cuerpo contraído, con las cabezas o las manos levantadas al cielo, como en la escena de *Arrobo ante la eucaristía* (Fig. 51).

Manos que hablan

El gesto que se lleva con las manos no es un movimiento carente de contenido, pues conforma las acciones, son parte de la expresividad total de un pensamiento y de la experiencia de cada persona⁴². El lenguaje de las manos en el arte tiene mucho que decir del contenido temático de la obra, aporta información sobre los personajes retratados, mostrando sus actitudes, acciones o emociones (Cerrada, 2007). Junto con las expresiones faciales, podemos afirmar que las manos son altamente comunicativas; su configuración puede delatar, sin necesidad del lenguaje hablado, parte de la situación psíquica de la persona. Las manos, además de ser un complemento o énfasis del mensaje hablado, pueden crear

42 El neurocirujano Wilder Penfield propuso en 1937 un diagrama del cerebro (*Homúnculo de Penfield*) en el que cartografiaba las partes del cuerpo según el lugar y cantidad de espacio ocupante en el cerebro, evidenciando así las más sensibles y potentes. En el diagrama, las manos y la cara tendrían mayor representación. Las áreas corticales que les corresponden a cada una aparecen, además, juntas, lo que lleva a interrogantes sobre la posible confusión entre ambas. Esto aclararía por qué se mueven las manos mientras se habla (Snyder y Whitaker, 2020).

un mensaje completo con su propia lógica⁴³. Llegan a evocar no solo símbolos propios, sino formas concretas del entorno. Su comportamiento no son disposiciones frívolas de los dedos o la muñeca. Al razonar de lo que son capaces de significar, nos damos cuenta del dinamismo de los dedos, en la captación del tiempo, y sobre todo, del espacio en el que se realiza y libera la mano, y en el que se articula por diferentes ángulos y dimensiones. Una modificación y mal uso del espacio, puede alterar el mensaje hasta convertirlo en algo totalmente diferente. El gesto de las manos son mensajes que podemos decodificar, con el apoyo por supuesto, del resto de elementos que configuran al lenguaje no verbal y verbal.

En la tradición cristiana, las capacidades comunicativas y simbólicas de las manos son parte esencial del mensaje divino. Son parte del método de adoctrinamiento que usó Cristo y, después, los instructores de la Iglesia. Son símbolos iconográficos que esconden significados propios. Según su posición en el cuerpo, pueden enfatizar acción devocional de oración, bendición o contrición. La mano está colmada de sentimientos, y en ella podemos descubrir mejor a los personajes de la Serie de Santa Teresa. Ellas refuerzan el discurso retórico, y en ausencia de palabras, son el principal comunicador. Cuando la mano de Cristo, en gesto de

⁴³ La seña de la mano puede tener hasta un origen distinto al habla, debido a su naturaleza, cuyo origen es la representación emotivo-motriz espontánea del gesto. Sus propiedades, distintas del léxico y la gramática convencional, permiten expresar conceptos abstractos, y su capacidad de mimesis, puede llegar a denotar de forma más concreta lo que se quiere contar en referencia a un estado u objeto. La seña puede ser una suerte de espejo de la realidad física y abstracta (Sacks, 2003).

bendición, alza los tres dedos en alusión a la Santísima Trinidad, trae a escena sus otras sustancias. No hacen falta palabras para evocar ideas e invocar presencias. A continuación, unos ejemplos de mensajes con las manos.

Los brazos abiertos y las manos alzadas son el gesto de triunfo (Fig. 58).



Fig. 58. Anónimo. *Transverberación*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

El dedo índice y el del medio levantados son el signo de la bendición (Fig. 59).



Fig. 59. Anónimo. *El tránsito de Santa Teresa* (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

El gesto de darse la mano entre Teresa y Jesús es muy significativo, prueba la transmisión de la naturaleza divina (Cerrada, 2007) y el establecimiento de un contacto íntimo⁴⁴ (Fig. 60).

⁴⁴ Por ello, los emperadores u obispos de la Iglesia suelen representarse de esta forma con Cristo: era una forma de legitimarse.



Fig. 60. Anónimo. *Desposorios místicos* (Fragmento).
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

Las manos abiertas y cruzadas cerca al pecho representan fe en Cristo. Las manos con las palmas abiertas y cruzadas en equis a la altura del pecho significan obediencia (Cerrada, 2007), y es como encontramos a Teresa con Pedro y Pablo (Fig. 61).



Fig. 61. Anónimo. *Visión de San Pedro y San Pablo* (Fragmento).
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

La unión de las manos por delante del cuerpo nos ejemplifica el acto de bendecir (Fig. 59), sin embargo, puede sugerir otro tipo de significados, porque, “debido a la asociación de la plegaria con la petición a la deidad, en Europa central este gesto se ha convertido en gesto de súplica” (Gombrich, 2000, p. 72).

El dedo índice levantado advierte que se debe prestar atención. Cuando este dedo señala algo, sabemos a qué o a quién en concreto se debe prestar atención. En general, el objeto de atención es el mismo sujeto que hace la seña, y por eso se la considera la seña del maestro⁴⁵. La palma abierta significa verdad y sinceridad, un santo o personaje que la muestra al espectador exhibe con ello la ausencia de pensamientos malvados (Figs. 44 y 60).

El gesto de adoración es parecido al de la oración, aunque este puede diferenciarse en algunos casos por la separación de los brazos, como en el acto de alabanza. Este gesto se hace patente en los ángeles que observan las escenas, su gesto es de admiración a Dios, y en ocasiones, a su hija Teresa. Depende la interpretación del contexto, pues en escenas como *Sanación por intercesión de San José*, puede tratarse de oraciones (Fig. 54), así como de súplicas por la recuperación de Teresa. En la escena de *Tránsito*, observamos el gesto de manos unidas en los ángeles (Fig. 59), y quien nos permite elegir al gesto de súplica en lugar del de oración, es el ángel que cae arrodillado con los brazos abiertos, el cual ruega por la salvación y pronta elevación de la Santa. No ruega por que permanezca viva, pues incluso la Santa experimenta la muerte con paz, sino que ruega por el pronto tránsito del alma. Este gesto puede a la vez insinuar sorpresa ante

45 Esta seña la observamos en tradiciones más antiguas a las cristianas como en los mudras hinduistas y budistas, en que se aprecia como un rasgo de Buda y de algunas divinidades orientales. Más que un gesto universal, es decir, que, independientemente del contexto existe una tendencia por elegir este gesto para representar al maestro, se trata de una herencia e inspiración iconográfica del mundo antiguo greco romano, y con mayor anterioridad, del oriental (Cerrada, 2007).

la revelación de Dios, María y José, sin embargo, al ser el personaje parte de un coro angelical y celestial, y llegar junto a ellos a la escena, su sorpresa queda incierta.

En *Arrobo ante la Eucaristía* observamos, por otro lado, un gesto de oración y alegría (el cual se explica con la expresión facial) por parte de los sacerdotes que observan a la Santa alcanzar estados espirituales sorprendentes (Fig. 51). El gesto de dolor puede darse cuando una mano agarra a la otra, o acercándolas al rostro para cubrirse los ojos y la expresión del dolor, como en *Santo Cristo del Socorro* en la figura de María Magdalena (Fig. 8).

La mano también puede comunicar inteligencia. En el retrato, Teresa apunta con el dedo índice hacia la cruz que sostiene por la base con la mano derecha. El pensamiento queda representado, y el vínculo que los gestos de la Santa logran con el crucifijo y el Espíritu Santo (mediante un dedo que señala al tiempo que unos ojos observan), nos demuestra su nivel de entendimiento, que está a la altura de identificar, experimentar y sentir a los elementos sagrados de la Santísima Trinidad. En *Escritora inspirada en el Espíritu Santo* (Fig. 50), presenciamos una de las señales más referenciales a la experiencia intelectual, como lo es escribir.

El acto de escribir conlleva pensar, reflexionar, buscar entre tantas palabras la exactitud, las que capten la esencia del pensamiento y del objetivo pensado, para luego, disponerlas en un sentido lógico mediante un nexo proposicional. Por ello, es un acto identificatorio para las grandes mentes en la historia, sobre todo en la cultura occidental. El gesto de escribir es la base del pensamiento oficial de Occidente (Flusser, 1994). Escribir es la *fenomenalización* del pensamiento, es

decir, se trata del pensar en sí mismo, ya que no hay ningún pensamiento que no se articule a través de un gesto. Antes de su articulación, el pensamiento es solo una virtualidad que después se realiza en el gesto (Flusser, 1994).

La escritura, como disposición gestual de un personaje, no es sino otra forma de representarlo en actitud pensante, destacando su faceta intelectual, como aquel que captura la esencia de las cosas mientras lo transcribe al papel. En la pintura, Teresa observa a un crucifijo mientras sostiene una pluma sobre un cuaderno abierto. En su escritorio hay libros, probablemente los escritos por ella misma. Sobre ella se posa el Espíritu Santo. Así, como en otros cuadros y fotografías de importantes clérigos o santos, el retrato junto a libros es un gesto de defensa racional, una ratificación de que la razón no tiene que divorciarse de la fe para que esta se dé. La razón es un medio para alcanzarla.

La inteligencia debía ejercitarse siempre, en el convento sabemos hay distintos tipos de trabajos que estimulan el intelecto. Hay mujeres de buena reputación en este sentido que habitaron el Convento del Carmen Alto, como lo fue María Estefanía Dávalos, quien ingresó al claustro en 1742, y se ganó la atención de las mentes más prestigiosas que transitaron Quito (como Charles de La Condamine), por sus aptitudes y talentos musicales, pues sabía tocar el arpa, clavicordio, guitarra, violín y flauta, también pintaba miniaturas, bordaba y realizó esculturas, que posteriormente se venerarían en la iglesia de las carmelitas (Navarro, 2006).

Una de las funciones de la mano es la de sentir con el tacto lo que deseamos conocer, el gesto de tocar a alguien nos indica confiabilidad entre ambos, se trata de un

movimiento fraternal y amoroso, establece una unión temporal de los cuerpos, y con ello, de las almas. En la narrativa cristiana, quien toca el torso desnudo de Jesús es Santo Tomás. Además de recordar la duda del apóstol, establece una relación íntima que pueden gozar, si no es durante la sagrada comunión. Teresa en *Visión de la Trinidad* recrea, si no la duda, sí el ofrecimiento celestial de Cristo de dejarse tocar por uno de sus hijos, acentuando así el lazo y la transmisión de parte de la naturaleza divina (Fig. 49). Impresiona, sin embargo, el lugar exacto que quiere tocar Teresa, ya que es el que normalmente suele tener la herida. No se descarta que el artífice hubiese querido representar la duda e incertidumbre, en una Santa Teresa que quiere confirmar la realidad de una serie de experiencias que se contuvieron solo como ilusiones y ensoñaciones. Su duda, es también la duda de tantos creyentes que han testimoniado experiencias místicas y hierofanías similares.

El lazo que continuamente se proclama entre Teresa y Cristo se explica mejor en su poesía mística en dedicatoria a los momentos de unión. Con el *Filia, iam tota mea es, et ego totus tuus* (hija, eres toda mía, y yo soy todo tuyo) que estaría pronunciando Cristo, y se inscribe en la filacteria original del grabado del *Som totus tuus*, se patentó el enlace de intimidad entre ambos. En la pintura mural se omitió la frase en la escena y solo aparece escrita en la cartela inferior, sin embargo, la idea, que se repite en los desposorios místicos cuando Cristo introduce en la mano de la santa un clavo (compartiendo su dolor con la hija), puede instar a las hermanas al deseo de la posesión y la penetrante exaltación, tal cual experimenta Teresa en otros momentos,

como durante la transverberación. La mística en este contexto puede considerarse como manifestación del deseo de unión y dependencia hacia el ser amado, en el que la pasión conduce al amante a gozar del sufrimiento propio, del mismo modo que en relaciones de pareja (Roccetti, 1996). En la serie son continuos los acercamientos, en *Cristo alimenta a Teresa de Jesús* observamos cómo Teresa mira directamente a los ojos a su señor. La mirada baja ante los sujetos superiores es común en algunos contextos, pero Teresa en el camino de esta iconografía, no desvía ni su cuerpo ni su mirada de santos, María, José o Cristo.

La segunda piel

En la forma de vestir de las personas podemos identificar rasgos psicológicos sobre la persona y la cultura que impera. Como señala Turner (2009), bajo el concepto de *piel social*, la vestimenta comunica nuestro estatus de vida, proyecta deseos, actitudes, creencias e ideales, y con ello, nuestra identidad. El estilo español, por ejemplo, tuvo una razón moral a nivel del corte, y una razón de estatus, a nivel de ornato. La vestimenta española, a pesar de ser rimbombante, se consideraba sobria y apagada, como si se llevara un perpetuo luto. La moral hispánica, contrarreformista, deformó intencionalmente el cuerpo, curvilíneo por naturaleza, de hombres y mujeres, forrándolo de telas rígidas, cortes geométricos y un enorme cobertor inferior que el verdugado propiciaba. El objetivo de prendas, como la gola (que pronto se transformó en la lechuguilla), los manguitos, el encaje en las mangas y otras prendas poco ergonómicas, tenía que ver tanto con el complejo de mostrar todo el lujo de la época, como el

demostrar que no se utiliza el cuerpo en trabajos físicos, y el de ocultar la mayor parte de piel.

El siglo XVIII impuso el estilo francés, que en principio debía ser más cómodo y funcional, coincidente con las ideas ilustradas de la época, y la crítica al vestido de entonces. En la mujer, los vestidos debían ser más flojos de arriba, como más libres, por lo que las mangas de la blusa y jubón, y la caída del vestido, se alzaron, y se retomó el escote renacentista italiano. El siglo XVIII no significó la desaparición de las viejas usanzas, sin embargo, aparecieron nuevos elementos que se yuxtapusieron a los viejos. El traje afrancesado, con reminiscencias de lo local e hispánico, fue duramente criticado por la Iglesia debido a lo insinuante que podía llegar a ser. De hecho, en varios retratos del XVIII, los personajes solían vestir anacrónicamente, con trajes del siglo pasado que ya no se usaban, pero con los que podían aparentar decencia.

Teresa, en la escena de su ingreso al Monasterio de la Encarnación se nos presenta con ricas prendas coloridas de reminiscencias moriscas, estilo afrancesado y accesorios locales (Fig. 62). Es una Teresa ecléctica, donde se fija la característica identitaria del vestido quiteño de la clase alta, la cual atrae diversos estilos. Algo similar se presentaba menos en España en el tiempo que se hicieron los grabados, y hasta décadas más tarde. Cuando Teresa nace, España recientemente recuperaba las tierras en dominio musulmán desde el siglo VIII. A poco tiempo de la muerte de Teresa, la Corona inició campañas de expulsión y conversión a los moriscos aún instalados en esas tierras, y ya desde el siglo XV, había iniciativas por eliminar cualquier contaminación morisca o judía (de Piero, 2014).

Hubo, asimismo, la búsqueda de modelos identitarios generados desde lo local, y Santa Teresa, que recientemente había sido beatificada, resultaba perfecta para este fin. La vestimenta morisca en este momento se había incorporado a España de diversas maneras, sin embargo, al retratar a Teresa, había que esforzarse en no darle alguna apariencia extranjera. En todo esto, hubo, irónicamente, también que ocultar sus raíces judías. Una Teresa vestida como en el mural del Carmen, con menos frecuencia se hubiera dado en el contexto de España del siglo XVII. En Quito, el objetivo de diferenciarse entre etnias no aplicaba en aspectos de fusión cultural, que a ciertas clases pudientes, podía resultar atractivo. La vestimenta fue uno de ellos. Para el siglo XVIII, hay testamentos de familias acomodadas donde se localizan ponchos, collares de cuentas, entre otras prendas y accesorios de carácter indígena. Sin embargo, muchos ilustrados españoles del siglo XVIII, reprocharon la fusión étnica, la consideraron un síntoma de atraso por parte de la sociedad civilizada.

El gusto del Siglo XVIII es variopinto, mezcla en la vestimenta lo morisco, castellano, incásico – mexica y el francés (Yépez, 2020). En *Teresa y Rodrigo huyen de la casa en busca de martirio* (Fig. 52), nuestra santa va vestida varias prendas encima. A diferencia del estilo afrancesado de Rodrigo, ella mantiene un estilo criollo barroco: con faldellín por debajo de los tobillos, mantas de colores pastel que cubren gran parte de los brazos, y sombrero. En esta pintura, Rodrigo luce la piel muy blanqueada, en otros casos, Teresa, cuando está de civil, aparece sonrosada y con los labios un poco más rojos que el resto de las monjas (Fig. 62).



Fig. 62. Anónimo. *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación*.
Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

Si bien existieron en siglos anteriores diversos tipos de cremas y tratamientos para la piel, el espíritu francés vino a intensificar algunas cosas, tanto en cosméticos como vestimentas. Algunos moralistas llegaban a repudiar este nuevo interés por lo francés y pedían se volviera a la usanza española más recatada (Yépez, 2020). El hermano de Teresa, por su parte, lleva una peluca y velona, remarcando el estilo francés. El uso de peluca denota, además, un rango socioeconómico elevado, debido al costo que no todos podían permitirse. Quienes no, debían conformarse con teñir o blanquear con polvos el cabello o recurrir al sombrero.

En el mural, Teresa aparece puesta un pectoral con cruz, un relicario a la altura del esternón, pendientes en tiras de perlas de botón⁴⁶, un florido sujetador en el cabello⁴⁷, cinta de diadema, con un ligero descubierto en el cuello y las muñecas, contradiciendo la moral del vestido⁴⁸. El tocado es muy complejo y consta de flores, chispas y piedras ornamentales salpicadas por el cabello. Para mantener el cabello bien sujeto, se acostumbraban los moños de textil o peinetas. El cabello recogido era símbolo del recato femenino (Moreyra, 2012), asimismo, cualquier polisón o accesorio que ayudara a domesticar el cabello y conservarlo firme, era objeto de decencia. Se consideraba que el tamaño y caída del collar o collares, y el de su colgante central, como podía ser una cruz pectoral o un aljófar, dependía de la cantidad de piel descubierta del cuello y el busto. Era una forma de distraer la insinuadora desnudez sin tener que ocultarla del todo. En el caso de Teresa, a pesar del grueso de sus alhajas de cuello, deja al descubierto una considerable cantidad de piel. Con los brazos sucede algo similar, se desea enseñarlos, sin dejarlos enteramente descubiertos. Vemos que en este caso las mangas acaban poco antes de la muñeca, pero éstas son tapadas por brazaletes de perlas.

El periodo al que nos referimos concebía de otra manera la sexualidad y sensualidad del cuerpo, la vestimenta, a

46 Las perlas son consideradas un símbolo de virginidad y su popularidad se incrementó cuando Isabel I de Inglaterra, símbolo de virginidad ella misma, empezó a ser retratada usándolas.

47 Esta clase de ornato tiene orígenes locales e indígenas, antes que franceses (Castro, 2018).

48 Durante el siglo XVIII, varias Vírgenes y Santas fueron retratadas con suntuosidad llenas de joyas.

pesar de que tenía la finalidad de suprimir esto, realmente conseguía resaltar algunas partes del cuerpo insinuantes como el busto, los brazos o los tobillos. La vestimenta era la segunda piel, la piel socialmente aceptada, con la cual se podía desarrollar el juego de la seducción o el de la exhibición. Por esto, el vestirse es un gesto, que en el convento se debe constreñir en pocas prendas grandes, pero del que no se olvidan sus funciones, connotaciones, prejuicios o provechos.

En algunos casos notamos a Teresa con lunares alrededor de la boca. En el periodo virreinal, ciertas características que hoy son desapercibidas, o se han categorizado como atractivas, como las pecas o las cejas espesas, no solían apreciarse como signo de belleza. En los retratos de esta época los rostros y pechos lucen pulcros y brillantes. El tener un cutis perfecto, sin mácula, era bien visto, y por ello, se aplicaban distintos tipos de badulaques⁴⁹ que lograban aclarar la piel. Es por esto que muchas mujeres mestizas en los retratos virreinales pasan al espectador como blancas. El lunar, sin embargo, fue bien visto en lo extenso del virreinato y puede comprobarse en los cuadros de castas novohispanos. A pesar de que Teresa se “criolliza” y “quiteñiza” en esta pintura al vestirla a la manera local (pues se convierte en un retrato compartido de las monjas), no sucede lo mismo con su tez, que se conserva blanca. Se debe a que la piel blanca, fue la preferida, pues también daba mayor estatus en razón a la ascendencia que se podía ostentar. Las monjas debieron seguir concibiendo esta opinión aún dentro del claustro. Como se

49 El término refiere a todos los productos cosméticos de la época como aceites, perfumes o cremas destinadas a eliminar impurezas de la piel, caspa, sarpulido, así como para blanquearla, dotar de nueva vitalidad al cabello, etc.

mencionó en el contexto, muchos impases en los conventos se debían a diferencias regionales y étnicas.

Sobre estos signos de vanidad, la Iglesia y sus operarios mostraron indignación y censura, como era de esperarse, ya que podía degradar los buenos valores. Pero nada se podía hacer, es muy común encontrar en las pinturas de todo el orbe virreinal, mujeres y hombres retocados con toda clase de polvos y cremas. Las mujeres de la clase alta maquillaban labios y mejillas con carmín y delineaban las cejas con una fina navaja de rasurar (Martínez, 2020). El blanqueamiento facial y uso cotidiano de maquillajes fue una gran tendencia hasta la época victoriana, en la que disminuyó su uso.

Su ropa es además contradictoria con la vocación diligente real de Teresa, aquí lleva un largo y relleno vestido sobre crinolina⁵⁰ que parecería incómodo a la labor de una mujer servicial. Los vestidos ahuecados resultaban, por sus proporciones, difíciles al momento de pasar por lugares estrechos como las puertas, y complicaba incluso el poder sentarse. Para el siglo XIX, el uso de ahuecadores, a excepción del polisón, había desaparecido, se reemplazó por el uso de enaguas sobre enaguas, pero su volumen era ya muy menor.

El ropaje grandilocuente de la santa resulta incómodo para el clima veraniego que se observa en el prado tras la ventana. Teresa lleva suntuosas prendas y adornos muy costosos para la época. La mujer del retrato, sin embargo, es semejante a las carmelitas que habitaron. Su forma de componerse pictóricamente va dirigida a establecer un lazo empático con las monjas. Al ser un convento que exige dotes

50 Armazón derivado del verdugado español, que se colocaba debajo de la pollera o faldellín para ensanchar la falda, basquiña o saya.

costosas, era normal que muchas hermanas hubieran vestido a la usanza adinerada de las quiteñas de clase acomodada, así que ellas realmente debieron vestir como Teresa.

En *Imposición del collar y el manto por José y María* (Fig. 39), la observamos siendo engalanada con una gruesa cadena de oro de eslabones con cruz pectoral. Estos accesorios de origen militar (cadenas con eslabones) solían ser tan pesados y costosos que cada eslabón podía servir incluso como moneda de cambio. Esta iconografía representa también la costumbre hispana de vestir lujosamente como novia a la monja iniciada, a veces, con las propias alhajas de la dote, simbolizando así, su matrimonio con Cristo (Arbeteta, 2007).

En otras pinturas del siglo XVIII del convento también encontramos usos excesivos de joyería. Se trata de un gusto heredado del estilo español. Ya en el siglo XVII se contrastaba la gran diferencia del uso de joyas en la península frente a Francia, donde fue más discreto, y los adornos menos sobrecargados (O'Phelan, 2007). Esto podemos comprobarlo en los retratos franceses del Siglo XVIII de mujeres, las cuales aparecen con sombreros o cintas en la cabeza, mas no ataviadas de cuantiosos y brillantes collares, pendientes, anillos o broches, como todavía seguía ocurriendo con los retratos femeninos en Quito⁵¹. Prueba de ello son las pinturas

51 La tendencia más bien consistía en dejar al descubierto el cuello y parte del busto, sin ornamentos que retuvieran la desnudez, como sucedía en los virreynatos hispanos, donde se dejaba descubierto de tela brazos y pecho, pero con amplias joyas cubriendo el espacio vacío. En Francia, sin embargo, la extravagancia radicaría en los peinados que se levantaban cada vez más (a diferencia de Quito donde se gustaba recoger el cabello y mantenerlo tensado a la cabeza) y en los exuberantes vestidos, con sobrefaldas y amplios volantes y volados.

murales, donde se percibe el estilo afrancesado sin que lo hispánico del siglo XVI y XVII desaparezca del todo.

Finalmente, podemos agregar que algunas emociones representadas son capaces de afectar al espectador como lo haría una persona real. Los gestos de tristeza o de alegría motivan a que la persona que los observa actúe en base a las necesidades que la emoción advierte. El valor funcional de la tristeza y el miedo es el reintegrar a la persona al grupo y encontrar en él protección (Chóliz, 2005). Observar a alguien triste nos invita instintivamente a él, a protegerlo y acompañarlo.

En las pinturas, las emociones no son solamente percibidas en la comunicación corporal y verbal, los componentes formales secundan a modificar el ambiente completo de la obra a fin de expresar un sentimiento. Las pinturas murales tienen la intención de crear escenarios dóciles, sus personajes, y especialmente Santa Teresa, no expresan emociones negativas, sino que se muestran sosegadas y en paz, alegres de su decisión. La conformidad del gesto debe ser sentida por las espectadoras, esta es una función del arte, educar las emociones ante circunstancias que puedan ser difíciles. Encontrarse de pronto privadas de placeres y hábitos mundanos, podría ameritar un proceso largo de acostumbramiento, recordemos que no todas las mujeres tomaban el hábito por vocación, e incluso quienes la tenían, podían sentir el peso del nuevo estilo de vida.

Podemos notar signos de hermandad y amor entre ellas mismas, pues en las escenas representadas siempre hay varias monjas juntas, enfatizando el principio de comunión en la vocación, que tantas veces se llegó a olvidar en la vida conventual quiteña.

Las pinturas consiguen establecer una relación empática con sus espectadoras, muestran personajes familiares y con gran parecido a ellas mismas. Cuando no se parecen, resultan un ideal que pueda atraer. Por esta razón, las monjas representadas son jóvenes, de tez clara y con en un estado de ánimo perpetuamente sosegado. Lucen tranquilas en el convento, convencidas del camino a seguir. La pintura de Teresa tiene mayor potencial empático, deja en un momento de ser Teresa, la gran reformadora, y pasa a ser una hermana más: quiteña, carismática, bien ataviada (sin importar si ello compatibiliza con el principio de austeridad que la identifica), el objetivo no está en presentar una Teresa extraña o histórica, sino una que realmente afecte a su observante por medio del reconocimiento y la familiaridad que provoca.

Motivos ornamentales

El ornamento es, en principio, todo elemento decorativo por haber: un cuadro, una escultura, un jardín o una prenda de vestir. Todo arte, es para el criterio moderno, ornamento, pero cuando hablamos del ornamento dentro de la obra de arte, no nos referimos a una propiedad esencial, sino a aquellos accesorios y añadiduras que cumplen una función extra. Es decir, que su inclusión no pretende transformar el significado de la obra artística, sino solo dotarla de nuevos elementos, incapaces de afectar sustancialmente al mensaje vital (aunque en ocasiones pueda llegar a suceder esto). La adición de elementos ornamentales es un gesto también, ya que el artista no se conforma con la representación de un mensaje en específico sin más, o en este caso, en la tarea

de simplemente copiar al mural unas estampas encargadas. La inclusión u omisión del ornamento puede significar algo más que una distracción o licencia artística sin importancia.

El ornamento es inherente a la historia de la humanidad por la necesidad y gusto de la persona en atestiguar su sentido del orden, en la representación de formas simples acordes a su entendimiento y preferencia del entorno físico (Gombrich, 1999). Estas configuraciones simples aparecen en la estructura interna de nuestra percepción. La mente es gestáltica porque tiende a agrupar, asociar y ordenar el contenido percibido en los órganos perceptores⁵². La estructuración mental configura primeramente formas básicas como líneas, círculos o cuadrados. El ambiente físico se predispone a ser captado así, debido a su constitución ordenada. El arte, como espacio en el que el hombre se desarrolla creativamente, es donde la tendencia de percibir y estructurar mentalmente formas sencillas, por una necesidad vital de organizar el mundo, puede voluntariamente complejizarse en el desarrollo de formas complejas, cuyo orden seguirá manteniéndose.

Estructurar el mundo gestálticamente es gratificante debido a que permite nuestra supervivencia al tener un campo visual comprensible. Resultaría entonces placentero, manipular vocacionalmente esas leyes y continuar en otros ámbitos, menos riesgosos, la aplicación de los mecanismos de esa

52 El orden está presente en todas las actividades que se realizan, las formas básicas en las que se esquematiza este orden son las mismas formas en las que inconscientemente se tiende a concebir una obra de arte (la cual se realiza a partir de la imitación del orden natural, desde la imitación formal de la naturaleza, o el uso de sus leyes de ordenamiento intrínsecas).

estructura organizacional. Al hacer una pintura, se aplican dichos mecanismos estructurales, y si no es saciable el número de veces en que pueda aplicarse, se inventa el ornamento: motivos geométricos y series de elementos repetitivos. A diferencia de otros géneros de pintura, la religiosa responde a una encomienda que debe ser cumplida según parámetros de contenido y forma, los cuales se sujetan a una iconografía y estándares de configuración preestablecidos. El juego de estructurar el mundo por cuenta propia queda extralimitado cuando existe un modelo que deba ser repetido. Es entonces cuando el artista, en un estado de necesidad creativa y de configuración de su sentido del orden, expresa sus necesidades individuales en el lugar más indicado, es decir, en el ornamento. Éste al estar desprovisto de iconografías y de la atención (aunque solo en cierto grado) de una autoridad, puede ser el espacio de despliegue, no solo del sentido del orden, sino también el del gusto, estilo, inclinación estética, etc.

Los ornamentos son formas sencillas, ordenadas e infinitas, las cuales se logran a partir de recursos geométricos limitados, y cuya aparente función es la de complementar y dar mejor apariencia a la obra de arte (que estaría supuestamente terminada el momento en el que el mensaje fuese plasmado). El uso del ornamento es el reflejo de un comportamiento humano, que se observa el juego, la creatividad, la necesidad de adornar, mejorar, y generar, consecuentemente, una nueva pintura (la cual lleva un mensaje similar al original). Según las características de estos elementos ornamentales en las pinturas murales (que no son de la misma forma en las fuentes grabadas), podemos descubrir tendencias, gustos y necesidades visuales, pues se entiende que la presencia de

un ornamento, responde a que el ámbito que lo permite, así lo desea y está en condiciones de percibirlo gratamente.

En una pintura religiosa, concebida como un objeto sagrado, la tradición restringe la libertad de juego y creatividad a medida que los motivos adquieren significado (Gombrich, 1999). El arte religioso se estandariza, se crean manuales y reglamentos que limitan la creatividad del artista, que le persuaden a seguir patrones y “modos de hacer”, al final, el artista termina creando algo, que intelectualmente, fue concebido por la institución eclesiástica y sus oficiantes. La libertad del artista es limitada, y más aún, si sus obras están a la vista de un estricto obispo o sacerdote. Debido a que el ornamento se considera un elemento de segundo orden, la mayor parte de las personas no lo advierte totalmente, estas se concentran en el mensaje esencial, y en confirmar que su función de adoctrinamiento se cumpla. Si llegan a advertir alguna libertad intolerable, será en la composición anatómica de los personajes o en el incorrecto uso de símbolos. Elementos accesorios, como los motivos ornamentales pintados (franjas de marcos, diseños textiles, de mueblería, microelementos del paisaje) pasan desapercibidos, sobre todo si estos son librados con moderación y recato, pues un abuso o falta de estilización de ellos, llamaría inmediatamente la atención.

Es en el ámbito ornamental donde el artista muchas veces puede jugar, expandirse, ser libre, expresar sus ideas originales, proyectar su gusto y preferencias, indicar la forma en cómo concibe el orden, y cómo a él le gusta que se represente. El Convento del Carmen Alto es un ámbito femenino, religioso, anclado en una época difícil de clasificar en la cronología de la historia del arte, pues circulan ideas

barrocas con insistencia en la ornamentación, a la par que otras nuevas, provenientes de Francia e Inglaterra, donde se comienza a instar a un retorno a las formas simples⁵³. Sumado a esto, está presente el ámbito religioso, civil, noble, y las formas locales indígenas, que confluyen en el moldeamiento de un gusto particular.

El marco

Las pinturas tienen un marco falso pintado, con una única excepción en la pintura del retrato de Santa Teresa, que, además de ser más pequeña que el resto de pinturas de la serie, posee un marco de madera real. El resto de los murales, a excepción de tres, poseen un marco basado en una franja ornamental en la que se representa un largo tallo que lo recorre todo, de él sucesivamente brotan un par de hojas verdes. En cada una de las esquinas, y en las mitades laterales, hay una figura ovoide de color verde con un grueso borde blanco (en total, ocho óvalos por marco) (Fig. 63).

El otro tipo de diseño enmarca *Sacerdote celebra misa en pecado*, y la que probablemente fue la escena de *Teresa de Jesús como reformadora y protectora*. Consiste en ocho grupos de arreglos y contienen un rosetón de flor en el centro, del cual emergen hojas de acanto enrolladas. Las hojas están pintadas de dorado, trabajadas con sombras y efecto de

53 Existe debate en este punto y opiniones contrapuestas, por un lado, las que sostienen que el ornamento es riqueza espiritual, ya que representaría externamente las cualidades internas propias de un objeto sagrado en un ámbito rico y próspero, por otro lado, las que lo fijan como un síntoma de decadencia y que representa una sociedad carente de espíritu a la que solo le resta llenar de artificios lo poco que posee.



relieve a manera de tallas. El fondo es de color café, emulando la superficie de madera de un marco real (Fig. 64). Es difícil de explicar por qué se opta por este marco solo en dos ocasiones.

Seguramente, la mayoría de marcos fueron repintados, en algunos marcos verdes se aprecia, bajo las calas de prospección, la presencia de un marco café antiguo. El estilo pudo conservarse desde el inicio. Lo justificamos al comparar con la apariencia que tienen algunos marcos de cuadros al lienzo del periodo virreinal ubicados en el convento que pudieron utilizarse como modelo. Debido al contenido oscuro de la pintura del sacerdote con los demonios, creemos que el marco se eligió por motivos de combinación, puesto que el verde hubiera dado un mal contraste.

Como se expuso en el capítulo anterior, los motivos florales suelen ser los preferidos entre las figuras ornamentales. Los grabados originales no tienen marco, esto en los murales es una añadidura interesante, un deseo de enmarcar las escenas, preferir el límite, y contener el arte en unos tallos con hojas.

Fig. 63. Anónimo. *Fragmento del marco verde*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Flores sobre lienzos

Lo observamos en manteles, alfombras, vestimenta litúrgica, vestidos de mujer y faldellines de ángeles. En los murales nos encontramos varias veces con el mismo motivo floral presente en el faldellín de alguno de los ángeles representados. Este motivo consta de flores rojas con su respectivo tallito y hojas verdes brotadas de él esparcidas por el faldellín de color blanco (Fig. 65). No se trata de una lacería ni de un diseño matemático o complejo. Motivos florales de mayor complejidad los notamos en las prendas de Dios en *Visión de la Trinidad* (Fig. 66). Consisten en arreglos florales ricamente coloreados de rosa y verde en los cuales se llega hasta percibir indicios de violeta y celeste. Tampoco se tratan de lacerías o arabescos, sino que cada arreglo floral o ramo, está separado del otro.

Observamos en otras pinturas, nuevamente el motivo floral con pétalos sueltos, formas que recuerdan a palmetas estilizadas y capullos. Lo miramos en una de las mujeres en el mural de *Teresa intercede por la salvación de su sobrino* (Fig. 48) y en uno de los ángeles en



Fig. 64. Anónimo. *Fragmento del marco café*. Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Pérdida en el camino a Medina del Campo (Fig. 53). Los motivos son de un color rojo claro, similar al del fondo del vestido anaranjado oscuro. No es de extrañar que lo hayan copiado de un vestido real, de alguna persona externa que podría llevarlo puesto cuando las visitaba o de alguna de las mismas hermanas. Existen conjuntos escultóricos de gran tamaño en el convento carmelita, como el de la *Dormición de la Virgen*, para el que se utilizaban vestimentas reales. Muchas ocupaban vestidos desgastados para fabricar nuevas prendas que podían ser usadas por ellas o donadas. Sabemos que, debido al costo de los vestidos, incluso las mujeres de poder adquisitivo debían de disponer de solo unos pocos. La copia de un vestido original también se puede sospechar en *Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación* (Fig. 62), que luce ricamente ornamentado, con colores fuertes, y diseños complejos y coloridos. Observamos flores, franjas con palmetas y hojas de acanto, rosas de color blanco y rojo, los motivos ornamentales se reproducen hasta en el abanico que porta Teresa.



Fig. 65. Anónimo. *Coronación*. (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Fig. 66. Anónimo. *Visión de la Trinidad*. (Fragmento). Convento del Carmen Alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

A pesar de que los motivos ornamentales pueden distraer la captación del contenido de la imagen, lo cierto es que coadyuban al ordenamiento que se da en la percepción de las formas. Las flores son organismos que adoptan de manera natural un sentido equilibrado de forma, según la hipótesis de que la misma naturaleza y el mundo físico mantienen estos procesos de organización, compatibles, por lo tanto, con el órgano mental de organización (Arnheim, 2002). Cuando se presentan en rosetones, de manera seriada (como en el camarín de la Virgen del Rosario) o como diseño de un marco, se aprovecha con ello, el uso de elementos organizados molecularmente desde su interior, para organizar elementos que no suelen estar bien proporcionados. Esta desproporción puede deberse a que vienen de la invención humana,

o lo que la falta de destreza en la pintura pudiera conllevar. El elemento floral también está presente en los bosques frondosos del paisaje o en las montañas, aunque no suele ser abundante ni especialmente diferente.

Finalmente, concluimos que el gusto ornamental es la dilución del gusto general en la pintura, cuando esta permite volcar signos de libertad creativa. El elemento fitomorfo es omnipresente, su complejidad y multiplicidad permiten que el autor de la obra pueda expresar su manejo de la composición preferido en infinitud de maneras. Puede elegir entre distintas especies de flores, frutas o vegetales; dotarlas de variadas combinaciones coloridas, situarlas en lugares dispersos, anudarlas entre sí desde la raíz, hundirlas sobre elementos más grandes o colocarlas prolijamente en un esquema geométrico. Un estudio profundizado del ornamento a nivel de forma y contenido podría revelar más sobre el gusto virreinal.

Consideraciones finales y sugerencias

A lo largo del texto, se pudo comprender por distintas vías al arte y las imágenes desde el efecto psicológico que produce en la persona. El interior del espectador, los rasgos de su personalidad y manera de comprender el mundo, las características psicológicas del artista y del creador, suelen presentarse de manera diluida en el objeto, imprecisa y hasta oculta. Nuestro objeto de estudio fue la pintura mural realizada en Quito en el periodo virreinal, específicamente en los siglos XVII y XVIII. Las pinturas fueron comprendidas a lo largo del texto como ventanas con vista a las características psicológicas de las personas de una época lejana. Asumiendo la pintura como una proyección psicológica, pudimos seguir asumiendo otras interpretaciones consecuentes con este principio. En la forma y el contenido de una pintura, el investigador puede escudriñar al interior de la persona.

En esta exposición, constatamos el valor de una pintura como causal de conductas en los espectadores, estas pueden movilizar hacia un tipo de gesto como la penitencia, devoción, piedad, pureza, obediencia, austeridad, etc. Debido a las cualidades de la pintura, pueden afectar de múltiples formas. No solo comprendemos ahora el efecto al que llega, sino cómo lo hace. Gracias a una estructura altamente estimulante y eficaz, la pintura puede comprometer la psiquis a experiencias con sus respectivas consecuencias espirituales, creativas, estéticas o imaginativas.

Las pinturas del Quito virreinal, por sus rasgos visibles objetivos (apariencia del entorno, contenido temático, composición, historia testimonial), clarifican la situación subjetiva de sus apreciadores y creadores. Por cómo fue restaurada o alterada una pintura, conocemos, a su vez, la importancia que tenía la obra para la comunidad. En otros casos, la desaparición de la misma puede sugerirnos un cambio de orientación en las formas de religiosidad interna. Las pinturas son reflejo de las preferencias doctrinarias y estéticas de su entorno. Sin tener que relativizar la interpretación, sabemos que la forma de presentar las obras era mediante composiciones coloridas, luminosas, en otros casos, en respuesta al gusto interno de la comunidad a la que van dirigidas, como al del artista.

Existen otras constantes de la mentalidad quiteña y sus rasgos comunes que pueden detectarse en las pinturas murales. El gusto por lo decorativo es una. Con numerosos ejemplos, notamos cómo frutos y flores inundan algunas paredes del claustro, suelen acompañar iconografías complejas, son de buena y no tan buena calidad, los hay monocromos y en escasas unidades, o en abundancia. La inclinación por lo floral suele alojarse en el ornamento, y al estar este presente en múltiples lugares, patentamos el gesto por lo decorativo como el reconocimiento del gusto tendencioso de las monjas y monjes por la naturaleza, lo ubérrimo y paradisiaco. Es así, como incluso antes del siglo XVIII, el estilo es más identitario; resulta en un barroco con inclinación hacia lo alegre y no tanto hacia lo oscuro y hermético. Habían ambientes oscuros, pero también existe una preferencia, demostrada con la pintura mural, de habitar atmósferas mejor iluminadas.

En la serie de pinturas murales de Santa Teresa notamos varios indicios de libertad del gesto artístico. La sociedad católica en la que se vivía tendía a reprimir conductas de diverso tipo. Los murales son el ejemplo de que algunas conductas se desinhiben, como el gusto por la vestimenta femenina de moda o el disgusto por la comunicación no verbal solemne o acongojada. Las hermanas habrían establecido diálogo con la pintura, puesto que ésta estimulaba la interacción. Al existir personajes sintientes, porque así está configurada por el contenido y la forma la pintura, los receptores reconocen el mensaje. En algunos momentos el mensaje ratifica que la decisión de elegir la vida conventual es la mejor, en otras, el mensaje es la enseñanza de un modo de sentirse en esa vida: con paz, tranquilidad, propensas a conexiones profundas con Cristo, arrobos espirituales, diligencia, amor al trabajo y en hermandad.

Como resultado de la investigación de un caso de estudio, entendemos un poco mejor el estilo de religiosidad interna en el Carmen Alto, inclinado hacia la obediencia, y que hasta el siglo XIX, no necesitó un signo de amonestación. Las pinturas del siglo XIX son más oscuras, tétricas, con otro tipo de efectos estimulantes, se sospecha que se dio un periodo de relajación, y por ello se encargan pinturas más adoctrinadoras, pensadas en afligir al espectador. La riqueza ornamental de antes queda suprimida, no solo en este convento, notamos como en muchos otros las paredes se cubren de cal, o lo que fueron macetas florales, pasan a ser símbolos cristianos tradicionales. Sin duda, algo sucede en un momento del siglo XIX que obliga a replantear los modos de llevar una apropiada religiosidad. Los procesos independentistas, el

auge científico, el laicismo, o la continua llegada de cultura extranjera, entre otros, pudieron significar un cambio en el sector monacal y en la religiosidad general.

En este análisis, valoramos en primera línea la percepción del individuo. El individuo construye su realidad y lo que le resta por conocer a partir de las impresiones que ha recibido. En pintura mural el mundo es una mezcla, entre los valores morales del cristianismo, y los valores cortesanos y paganos de la sociedad. En el objeto artístico anticipamos reacciones que nunca vimos estrictamente, como el miedo, cuando se pintan bestias, o la ternura, cuando hay un niño Dios o una Virgen en todo su esplendor maternal. En el arte queda testimoniada la paternidad y maternidad en algún grado deseada, también el ideal de belleza física, los colores de preferencia, la presencia de colectivos de artistas trabajando simultáneamente o en distintas fases, el conocimiento del lenguaje no verbal, entre otros. También queda testimoniado, no lo proyectado, sino lo que sucede fuera de la obra: sensación de calor debido al uso de tonos rojos, asimilación del dolor debido al naturalismo con el que se pinta la herida de Cristo o el sufrimiento de María, o la creencia en la eternidad, debido a la aspereza de la piedra fría en la que se pintan algunas obras.

La pintura mural es una ventana con vista al paisaje de la mente. Pero este paisaje a duras penas lo captamos con una mirada miope. Con mayores recursos conceptuales, y con la elección de correctos componentes de la pintura, podremos vislumbrar a futuro con mayor claridad los entresijos de la mente humana en la historia. Queda aún más por interpretar y descubrir. La materialidad es vasta, y en cada uno de los

géneros, puede haber distintos componentes. La escultura no siempre podrá tratarse como ahora lo hicimos con los murales. Estos estuvieron también presentes en los ámbitos civiles, el factor religioso quedaría algo mermado, aunque solo un poco. Las esculturas tendían a la serialidad, así que, como el ornato, los cambios son más difíciles de rastrear entre talleres y generaciones.

El teatro barroco: procesiones, liturgia, fiestas, misas y autos sacramentales, también son exposiciones de psicología colectiva. Por ahora, nos servimos de la materialidad, en apoyo al conocimiento que, por otras investigaciones, tenemos del contexto. Pero hay otras fuentes útiles para ampliar nuestro contexto de la psicología quiteña. A nivel de individuo, se consideran las cartas, testimonios, diarios, poemas o crónicas. En estos textos, o evidencias psicológicas, el resultado sobre lo que podemos conocer de la mentalidad pasada puede ser más directo. Por otro lado, los sermones, la legislación, o la documentación de sínodos, dilucidan el contexto cultural en el que se agitan los resortes psicológicos.

Lo mismo sucede con las categorías o componentes psicológicos en los que nos enfocamos y comprendimos, como áreas de rasgos de humanidad presentes en la obra. Por ahora consideramos, en los componentes formales, el color, sin embargo, queda por tomar en cuenta: la línea, la sombra, el volumen, el manejo de perspectiva, la forma externa: marco, iluminación, clima, etc. En los componentes emotivos nos fijamos en el gesto principalmente, pero también está la historia y el relato pictórico por sí solos. Otros componentes pueden centrarse en las formas devocionales que dan parte a la participación activa de otros sentidos, según sus

cualidades hápticas, auditivas, olfativas o gustativas. El componente histórico material también debe ser profundizado: formas de restauración, cubrimiento, eliminación de la pintura, inclusión de elementos adyacentes, etc.

La psicología y la historia del arte deben permanecer relacionados, los resultados obtenidos me motivan a desear que así sea. Son muchas las preguntas que pueden empezar a responderse cuando se aborda la cuestión con una perspectiva atenta a la psicología humana. Son tantas más las preguntas que hoy día no puedo hacerme sobre arte e historia, pero en el conocimiento de otros saberes puedo descubrirlas.

Bibliografia

Informes técnicos – Centro documental INPC

- Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Expediente de restauración de la Obra Doctor de la Iglesia. (Informe Núm. DCS-INF-04920).
- Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Expediente de restauración de la obra Nicolás de Tolentino. (Informe Núm. DCS-INF-04919). Quito.
- Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Expediente de restauración de la obra Santa Gertrudis. (Informe Núm. DCS-INF-04926). Quito.
- Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Expediente de restauración de la obra San Ambrosio. (Informe Núm. DCS-INF-04927). Quito.
- Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Expediente de restauración de la obra San Judas Tadeo. (Informe NÚM. DCS-INF-04923). Quito.
- FONSAL. (2006). Informe del estado de Conservación y Análisis de laboratorio de la pintura mural del cruce-ro, Iglesia de Santo Domingo, encontrada durante los procesos de intervención de la Iglesia. (Informe Núm. DCS-INF-01550). Quito.
- FONSAL. (2007). Conservación y restauración de la pintura mural, escultura, maderas y pintura de caballete

- de la Iglesia de San Blas. (Informe Núm. DCS-INF-01548). Quito.
- FONSAL. (2008). Intervención de conservación y restauración de la pintura mural de la nave lateral -sur- intradós de las bóvedas y extradós de los arcos entre capillas, columnas exentas y adosadas, y coro de transepto, se incluye la pintura de caballete y los retablos. (Informe Núm. DCS-INF-01546). Quito.
- INPC. (1988). Estudio iconográfico de la obra La Cruz a cuestras. (Informe Núm. DCS-INF-09417). Quito
- INPC. (1988). Expediente de Restauración obra Arcángel San Miguel. (Informe Núm. DCS-INF-04356). Quito.
- INPC. (1989). Capilla del Robo Cúpula. (Informe Núm. DCS-INF-02541). Quito: INPC.
- INPC. (1991). Expediente de Restauración del mural de la Virgen de Guadalupe. (Informe Núm. DCS-INF-04357). Quito.
- INPC. (1991). San Pablo. (Informe. Núm. DCS-INF-02443). Quito.
- INPC. (1992). Expediente de la obra San Cristóbal. (Informe Núm. DCS-INF-04190). Quito
- INPC. (1992). Expediente de la obra San Cristóbal. (Informe Núm. DCS-INF-04111). Quito
- INPC. (1992). Expediente de restauración de la pintura mural de la pared en el intradós del tercer nicho de la iglesia de Guápulo. (Informe Núm. DCS-INF-02574). Quito.
- INPC. (1992). Expediente de restauración de la pintura mural de la cúpula de la Iglesia de Guápulo. (Informe Núm. DCS-INF-02573). Quito.

- INPC. (1993). Informe de laboratorio de la pintura mural de la Celda de Juanita. (Informe Núm. DCS-INF-02432). Quito.
- INPC. (1994). Informe de laboratorio de la pintura mural de la celda de castigos, pared occidental. (Informe Núm. DCS-INF-92427d). Quito.
- INPC. (2004). Fichas de inventario de bienes muebles del Monasterio del Carmen Alto. (Informe Número. DIN-FGC-00215). Quito.
- INPC. (2004). Fichas de inventario de bienes muebles del Monasterio del Carmen Alto. (Informe Número. DIN-FGC-00214). Quito.
- INPC. (2013). Informe de resultados: Investidura de Santa Teresa. (Informe. Núm. 015-INPC-13A). Quito.
- INPC. (2013). Informe de resultados: Los santos San Pedro y San Pablo protectores de Santa Teresa de Jesús. (Informe Núm. 015-INPC-13D). Quito.
- INPC. (2013). Informe de resultados: Marco de cuadro. (Informe Núm. 016-05-INPC-13). Quito.
- INPC. (2013). Informe de resultados: Retrato de Santa Teresa. (Informe Núm. 015-INPC-13B). Quito.
- INPC. (2013). Informe de resultados: Santa Teresa de Jesús y su hermano van a tierra de moros. (Informe Núm. 015-INPC-13E). Quito.
- INPC. (2013). Informe de resultados: Santa Teresa ingresa al Monasterio de la Encarnación. (Informe Núm. 015-INPC-13C). Quito.
- INPC. (2016). Conservación y restauración de pintura mural, piedra, mármol de la nave norte, nártex y sotocoro de la Iglesia de San Francisco – informe final. (Informe Núm. DCS-INF-11966). Quito.

- INPC., & Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Análisis de laboratorio de la obra Arcángel San Miguel. (Informe Núm. DCS-INF-02098c) Quito.
- INPC., & Agencia Española de Cooperación Internacional. (1991). Análisis de laboratorio de la obra Virgen de Guadalupe. (Informe Núm. DCS-INF-02098b) Quito.
- INPC., & FONSAL. (1994). Expediente de la restauración de Encuentro de Cristo con la Virgen. (Informe Núm. DCS-INF-02148). Quito.
- INPC., & Proyecto Ecu-Bel. (1989). Registro fotográfico de la Capilla de Santa Rosa y la Capilla de San Vicente. (Informe Núm. DCS-INF-09078). Quito.
- Museo del Banco Central del Ecuador. (1990). Propuesta de restauración del mural de la Virgen del Rosario. (Informe Núm. DCS-INF-07958). Quito.

Bibliografía secundaria

- Arbeteta, L. (2007). Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada. *Anales del Museo de América* (15), 141-172.
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benavides, C. (1989). Sinopsis histórica del siglo XVII. En E, Ayala Mora (Ed.), *Nueva Historia del Ecuador Vol. IV: Época colonial II* (105-137). Quito: Corporación Editora Nacional; Grijalbo.
- Barral, M. (2013). La Iglesia Católica en Iberoamérica: las instituciones locales en una época de cambios (siglo XVIII). *Revista de Historia Sao Paulo*, 169, 145-180.
- Barriga, M. (2006) La educación musical durante la Colonia en los Virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *El Artista*, 3, 6-23.
- Berlyne, D. (1957). Conflict and information-theory variables as determinants of human perceptual curiosity. *Journal of experimental psychology*, 53(6), 399-404.
- Bermúdez, J. (2010). Cultura visual. *Nodo*, 4(8), 5-30.
- de Bethencourt, A. (2004). El Patronato Regio. *Almorgaren*, 34, 117-134.

- Blasco, A. (2005). Razones y consecuencias de una decisión controvertida: la expulsión de los judíos de España en 1492. *Kalakorikos*, 10, 9-36.
- le Bon, G. (1963). *Psicología de las multitudes*. México: Editorial Divulgación, S.A.
- Bravo, C. (2007). La religiosidad popular en las sociedades virreinales de las Indias Españolas. *Memoria y Civilización*, 10, 7-37.
- de Bruyne, E. (1994). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor.
- Cage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Campos, M., & Martínez, N. La observación, un método para el estudio de la realidad. *Xihmai*, 7(13), 45-60.
- Carlotti, E. (2018). *Esperienza e coscienza: Approcci alle arti performative*. Torino: Academia University Press
- Carmona, F. (2020). Primer monasterio de religiosas contemplativas en El Ecuador: El Real de la Limpia Concepción en Quito. Revelaciones de la Santísima Virgen del Buen Suceso a la M. Mariana Francisca de Jesús Torres. En J. Campos. (Ed), *La clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva Vol. II* (967-988). Madrid: Instituto Escorialense de investigaciones históricas y artísticas.
- Castro, C. (2018). La moda francesa en la pintura canaria del siglo XVIII. *Anuario de estudios atlánticos* (63), 1-22.
- Catalano, G. (2013). *Le antiche icone ritratte dalla Sindone*. Palermo: Istituto Internazionale Studi Avanzati Di Scienze Della Rappresentazione Dello Spazio.

- Cattaneo, B. (2017). *El dibujo en el contexto del psicodiagnóstico*. Buenos Aires: Paidós.
- Cerrada, M. (2007). *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Child, I. (1965). Correlatos de personalidad en el juicio estético de estudiantes universitarios. En J. Hogg. (Ed.), *Psicología y artes visuales* (157-193). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Chimborazo, J. (2021). *La religión católica en la sociedad quiteña durante el proceso de conquista española*. (Tesis de grado). Universidad Central del Ecuador.
- Chóliz, M. (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Universidad de Valencia. Recuperado de: www.uv.es/=choliz
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio: del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Davis, F. (1975). *El lenguaje de los gestos*. Madrid: Emecé Editores.
- Deusdad, B. (2001). *El carisma político en la teoría sociológica*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Duby, G. (1993). *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 1980-1420*. Madrid: Cátedra.
- Dussel, E. (1997). *Historia de la iglesia en América latina*. Bogotá: Universidad Santo Tomas.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Ekman, P., & Oster, H. (1979). Expresiones faciales de la emoción. *Annual Review of psychology* (30), 527-554.

- Escandón, P. (2006). La cultura barroca en Indias: la visión de Mariano Picón Salas. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (42), 35-49.
- Escudero, X. (1992). *América y España en la escultura colonial quiteña: historia de un sincretismo*. Quito: Ediciones del Banco de los Andes.
- Escudero, X. (2009). *Historia y leyenda del arte quiteño: su iconología*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Espinosa, L. (2018). La ilustración ayer y hoy. *Bajo Palabra*, 18, 151-182.
- Estebaranz, A. (2016). Para honra y gloria de la orden: las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el barroco. *Laboratorio de arte* 28, 259-281.
- Falcón, P. (1995). El mural. *El Guiniguada*, 6, 103-108.
- Febvre, L. (2022). ¿Como construir la vida afectiva de antaño? La sensibilidad y la historia. *Laboreal* 18(1), 221-238.
- Fisher, J. (1992). *Relaciones económicas entre España y América hasta la independencia*. Madrid: MAPFRE.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Freile, C. (2010). *Hitos de la historia de la Iglesia en el Ecuador*. Quito: Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica.
- Freud, S. (2011). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (2017). *El Moisés de Miguel Ángel y otros escritos sobre el arte y artistas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, A. (2021). Clima y desastre en Quito (Ecuador) durante la Pequeña Edad del Hielo: 1640-1800. En. A,

- Alberola., V, García. (Eds.) (2021), *La Pequeña Edad del Hielo a ambos lados del Atlántico. Episodios climáticos extremos, terremotos, erupciones volcánicas y crisis* (95-114). Alicante: Universidad de Alicante.
- García, C. (2016). La ornamentación en la definición arquitectónica. Contextos e influencias. *P+C*, (7), 51-66.
- García, F. (2014). *El papado y la historia de la Iglesia*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- García, F. (2015). Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la pasión de Cristo en el arte extremeño. *Cauriensia* (10), 113-161.
- García, J. (2018). El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el derecho. *Atenea*, 517, 181-199.
- García, M. (2010). Los crucificados en la obra pictórica de Tommaso Masaccio. En J, Campos., & F, de Sevilla (Eds.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte del Simposium 3/6-IX-2010 (595-612)*. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- del Gaudio, G. (2017). El significado de las apariciones marianas para la Iglesia y para el mundo. *Ecclesia*, 31(1), 7-25.
- Gisbert, T. (2008). La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review*, 1(1-2), 109 - 145.
- le Goff, J. (1989). *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Alfaguara.
- Gombrich, E. (1965). Descubrimiento visual a través del arte. En J, Hogg. (Ed.), *Psicología y artes visuales* (197-220). Barcelona: Editorial Gustavo Gili

- Gombrich, E. (1999). *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (2000). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gomila, A. (2007). El retorno de la represión. *Teorema*, 26(3), 97-111.
- González, F. (1965). *Historia general de la República del Ecuador* (Vol. IV). Quito: Ediciones Esfel.
- González, J., & Nahoul, V. (2008). *Psicología psicoanalítica del arte*: México: Editorial El Manual Moderno.
- Guerra, S. (1989). La Iglesia en los siglos de coloniaje hispánico. En, E, Ayala Mora. *Nueva historia del Ecuador: Vol. V: Época colonial III* (57-86). Quito: Corporación Editora Nacional; Grijalbo.
- Haendel, Y. (2018). *Psicología del color y la forma*. (Tesis de grado). Universidad de Londres.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hermans, F. (1962). Historia doctrinal del humanismo cristiano (Vol. 2). Valencia: Fomento de cultura ediciones.
- Herrera, E. (2021). La santidad barroca en la pintura mural del Carmen Alto de Quito. Iconografía e iconología. *Procesos*, 54, 137 - 170.
- Herrero-Cortell, M. (2018). Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia o la introducción de la técnica *ad affresco* en la Corona de Aragón; una lectura en clave material y procedimental. En J, Almansa., N, Martínez., & F, Quiles (Eds.), *Pintura Mural en la Edad Moderna: Andalucía e Iberoamérica*.

- Sevilla: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes.
- Herzog, T. (1995). El rescate de una fuente histórica: los libros de visita de cárcel (El caso de Quito, 1738-1750). *Anuario de Estudios Americanos*, 52(2), 251-261.
- Husserl, E. (2015). *La idea de la fenomenología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- de Jesús, T. (1967). *Obras completas*. Madrid: La Editorial Católica.
- Johnson, P. (2010). *La historia del cristianismo*. Barcelona: Ediciones B.S.A.
- Kennedy, A., & Ortiz, A. (1989). Reflexiones sobre el arte colonial quiteño. En E, Ayala Mora (Ed.), *Nueva Historia del Ecuador: Vol. V: Época colonial III* (163-185). Quito: Corporación Editora Nacional: Grijalbo.
- Kennedy, A., & Ortiz, A. (2010). *Recoleta de San Diego de Quito: historia y restauración*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Kessler, H. (2022). *La experiencia del arte medieval*. Madrid: Akal.
- Londoño, J. (2009). *Propietarias y trabajadoras: las mujeres en la economía colonial quiteña*. Quito: Secretaría de pueblos, movimientos sociales y participación ciudadana.
- López, O., & Navarro, J. (2010). Rasgos de personalidad y desarrollo de la creatividad. *Anales de psicología*, 26(1), 151-158.
- Mankeliunas, M. (1957). Introducción a la psicología de la religión. *Revista Colombiana de Psicología*, 2(2), 153-203.

- Maravall, J. (1975). *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Mardones, C. (2016). Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro. *Iberoamericana*, 26(61), 51-70.
- Martínez Borrero, J. (1983). *La pintura popular del Carmen: Identidad y cultura en el siglo XVIII*. Quito: CIDAP.
- Martínez, J. (2020). Objetos de prestigio en retratos de mujeres criollas: Audiencia de Quito, periodo borbónico tardío. *Procesos*, 52, 39-70.
- Marty, G. (2000). *La mente estética: Los entresijos de la psicología del arte*. México: CEFPSVLT.
- Mendieta, P., & Plata, E. (2019). Delitos sexuales y contra la familia en el nororiente del Virreinato de la Nueva Granada, 1774-1810. De la norma a la aplicación. *Historia y espacio*, 15(52), 109-136.
- Mestre, A. (1991). Sociedad y religión en el siglo XVIII. *Chronica Nova*, 19, 257-270.
- Miller, A. (2011). *El drama del niño dotado*. Barcelona: Tusquets.
- Moreyra, C. (2012). La vestimenta femenina en Córdoba: prácticas, representaciones y discursos entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX. *Revista Dos Puntas*, (6), 163, 183.
- Mueller, F. (1980). *Historia de la psicología: de la antigüedad a nuestros días*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Munro, T. (1963). La psicología del arte: pasado, presente y futuro. En J, Hogg. (Ed.), *Psicología y artes visuales* (21-54). Barcelona: Editorial Gustavo Gili

- Navarro, J. G. (2006 - 2007). Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador (Vol. 3 y 4). Quito: Trama Ediciones.
- O'Phelan, S. (2007). La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746. *Bulletin de L'Institut francasi d'etudes andines*, 36(1), 19-38.
- Orella, A. (2019). La lucha de corrientes geopolíticas en la cristiandad medieval: el cesaropapismo contra la hierocracia. *Lurralde*, 42, 89-117.
- Pacheco, A. (2000). *Historia del convento del Carmen alto*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Palacios, L. (2007). Sublimación, arte y educación en la obra de Freud. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 7(2), 13-24.
- Paniagua, J. (2022). La segunda opción: mujeres en los claustros quiteños del siglo XVII. *ARENAL*, 29(2), 471-501.
- Peña, A. (2018). *Arte, imagen y monasterios en el Quito virreinal, ss. VXI-XVIII. El ciclo litúrgico de Navidad*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Perretti, G. (2022). Bocaccio's Irene – All alone in rainy London. *TXT* 8, 125-136.
- Phelan, J. (2005). *El Reino de Quito en el siglo XVII: la política burocrática en el imperio español*. Quito: Banco central del Ecuador.
- de Piero, C. (2014). Santa Teresa: una mujer de todos los tiempos. *Cuadernos de teología*, 6(2), 44-65.
- Pinilla, M. (2013). *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*. (Tesis doctoral). Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Pinto, I., López, B., & Márquez, M. (2008). Empatía: Medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología*, 24(2), 284-298.
- Pólit, V. (1989). Las condiciones internacionales en el siglo XVII. En E, Ayala Mora (Ed.), *Nueva Historia del Ecuador: Vol. IV: Época colonial II* (11-45). Quito: Corporación Editora Nacional; Grijalbo.
- Ponce, P. (2002). Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII. En A, Kennedy (Ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX* (23-40). Madrid: NEREA.
- Rocchetti, A. (1996). El éxtasis místico. *Archivum*, 46-47, 371-408.
- Rodríguez, C. (1999). Secularización, regalismo y reforma eclesiástica en la España de Carlos III: un estado de la cuestión. *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 355-372.
- Rodríguez, D. (1650). Descripción y Relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito. En P, Ponce. (Ed.) (1992), *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito: siglos XVI-XIX* (207-323). Madrid: C.S.I.C.
- Rodríguez, H. (1984). *Letras de la Audiencia de Quito (Período Jesuítico)*. Caracas: Ayacucho.
- Rodríguez, R. (2004). Apuntes para una teoría freudiana de la sublimación. *Contexto en psicoanálisis*, 7, 11-36.
- Roettgen, S. (1998). *Affreschi italiani del Rinascimento. Il primo Quattrocento*. Módena: Franco Cosimo Panini Editore.
- Rubial, A. (1998). Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celesta en la Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72(20), 5-37.

- Ruiz, M. (2000). La monarquía borbónica francesa del siglo XVIII: un modelo en crisis. *Manuscripts*, 18, 23-28.
- Sacks, O. (2003). *Veo una voz*. Barcelona: Anagrama.
- Salazar, V. (2011). Las ceremonias reales en el virreinato de la Nueva Granada. En C. Mata., A. Sáez, (Eds.) (2012), *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (393-412). Navarra: GRISO.
- Sánchez, N. (2010). Relaciones entre creatividad y personalidad en varones y mujeres de educación primaria, secundaria, universitaria y adultos. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 1(1), 119-134.
- Sanfuentes, O. (2010). Propuesta para una interpretación de la colección de niños de fanal en el Museo de la Merced de Santiago de Chile. P 166-182. En. A, Ortiz., & A, Pacheco (Ed.), *Arte quiteño más allá de Quito: memorias del seminario internacional, agosto del 2007 Quito*. Quito: FONSA.
- Snyder, P., & Whitaker, H. (2013). Neurologic heuristics and artistic whimsy: the cerebral cartography of Wilder Penfield. *Journal of the History of the Neurosciences*, 22(3), 277-291.
- Soustelle, J., & Bernal, I. (1958). *México, pinturas prehispánicas*. Paris: Unesco.
- Talego, F. (2014). *Introducción a la antropología de las formas de dominación*. Sevilla: Aconcagua.
- Tenorio, M. (2016). Ángeles músicos en la pintura mural. *El artista* (13), 214-229.

- Tera, E. (2015). *Arte y reforma monástica en la Florencia Posmacciana: el ciclo mural del Chistro degli Aranci en la Badia Fiorentina*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Toscano, H. (1960). Introducción. En H, Toscano. (Ed.), *El Ecuador Visto por los extranjeros (viajeros de los siglos XVIII y XIX)* (17-101). Puebla: Editorial J.M CAJICA Jr. S.A.
- Turner, T. (2012). The social skin. *HAU: Journal of Ethnographical Theory*, 2(2), 486-504.
- Valdivieso, M. (1997). Las instituciones religiosas femeninas. *Acta histórica et archaeologica mediaevalia*, 18, 161-178.
- Vargas, J, M. (1954). *María en el arte ecuatoriano*. Quito: Litografía e Imprenta Romero.
- Vargas, J, M. (1960). *El arte ecuatoriano*. Puebla: Editorial J.M. CAJICA Jr. S.A.
- Vargas, J, M. (1982). *La Iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano*. Quito: Ediciones de la Universidad Católica.
- Vargas, J, M. (2005). *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Trama Ediciones.
- Venegas, C., & Barrainkua, A. (2021). *Conservación y restauración de pintura mural*. Madrid: Síntesis.
- Vilchez, J., Ávila, C., Moreno, M., & Reyes, E. Arte y psicología. *Estudios sobre arte actual*, 6, 35-47.
- Waelder, R. (1965). Vías psicoanalíticas hacia el arte. En J, Hogg. (Ed.), *Psicología y artes visuales* (83-98). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Watch tower Bible and Tract Society of Pennsylvania. (1967). *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas*

- Escrituras*. New York. Watchtower bible and tract society of New York. Inc e International Bible Students Association Brooklyn, New York, U.S.A.
- Weber, M. (1994). *Economía y sociedad: Vol. IV: tipos de dominación*. Veracruz: Fondo de Cultura Económica.
- Webster, S. (2002). *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, alarife mayor*. Quito: Abya-Yala.
- Webster, S. (2009). Art, Identity, and construction of the Church of Santo Domingo in Quito. *Hispanic Research Journal*, 10(5), 417-438.
- Webster, S. (2012). *Quito, ciudad de maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Wolff, W. (2005). *Introducción a la psicología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wright, B., & Rainwater, L. (1962). Los significados del color. En J. Hogg. (Ed.), *Psicología y artes visuales* (307-319). Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Yépez, S. (2020). Entre lo criollo y neoincásico: la vestimenta mujeril quítense durante el siglo de las luces. *Revista Sarance* (46), 34-66.

edi
PUCE

PUBLÍCALO
y genera conocimiento que transforma





Damián Gavilánez (Quito, 1996) es Licenciado en Historia del Arte por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte: Investigación y Gestión por la Universidad de Oviedo en España. Ha ampliado su especialización en historia, protección y exposición museográfica de la pintura mural y el arte cristiano gracias a estancias académicas por beca Erasmus en la provincia de Prato – Italia.

El presente estudio nace como una tentativa de explicar de modo amplio la pintura mural en el periodo virreinal de Quito. Mediante la exposición y análisis de diversos casos con representaciones de Vírgenes, santos, símbolos marianos, escenas costumbristas, ciudades celestiales y seres inusuales, se desarrollará un viaje por los antiguos edificios del casco histórico (con especial atención al ciclo de pinturas de la vida de Santa Teresa del convento del Carmen Alto). Mediante un enfoque psicológico, cuando es posible hacerlo, se observa a la sociedad quiteña y su relación con las pinturas, a fin de comprender aspectos del pasado como el gusto, la religiosidad, la vida conventual, la feminidad, los relatos de apariciones, las costumbres, la convivencia, y el debate constante entre la duda y el milagro, propios de las sociedades supersticiosas y conflictivas.

Se propone un cuadro de conocimientos innovador sobre el tema desde el punto de vista de la historia del arte, con acentos en estética, psicología y conservación de los bienes patrimoniales. Algunas pinturas mencionadas se encuentran en situación desfavorable, por lo que es vital esta contribución para futuros estudios que abarquen la problemática en su totalidad, catálogos, o planes de protección y difusión, dedicados al universo de la pintura mural ecuatoriana.

edi
PUCE

ISBN: 978-9978-77-747-3



9789978777473