

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

CARRERA DE HISTORIA DEL ARTE

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DE TÍTULO
DE HISTORIADOR DEL ARTE

La pintura mural como evidencia psicológica de la sociedad conventual quiteña en el periodo colonial (siglos XVII y XVIII). Visión general y caso de estudio: los murales de la serie de Santa Teresa del Convento del Carmen alto.

DAMIÁN DAVID GAVILÁNEZ NARVÁEZ

DIRECTORA: ADRIANA PACHECO BUSTILLOS

QUITO-ECUADOR

2022

Agradecimientos

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

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 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 Suarez del Museo del Carmen Alto y a la institución por acogerme durante mis prácticas pre profesionales y ser parte del génesis de mi investigación.

Al INPC y a Rita Diaz, que confiaron en mi asistencia y permitieron el desarrollo del capítulo tres. Un capítulo enriquecedor y novedoso para quien desee conocer más de pintura mural e Historia del arte ecuatoriano.

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	12
1. CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO: PSICOLOGÍA DEL ARTE E HISTORIA	14
2. CAPÍTULO II. LA CONCIENCIA QUITEÑA EN EL PERIODO COLONIAL – CONTEXTO PREVIO	24
2.1 Introducción y justificación	24
2.2 La conciencia quiteña en el periodo colonial.....	26
3. CAPÍTULO III. LA PINTURA MURAL EN QUITO: SIGLOS XVII Y XVIII	43
3.1 Metodología de investigación.....	43
3.2 Introducción a la pintura mural de Quito.	44
3.3 Autorías	49
3.4 Costumbrismos, flores y frutas.....	57
3.5 Objeto devocional	72
3.6 Técnicas y materiales	85
3.7 40 años de intervenciones oficiales.	89
3.8 Conclusiones	94
4. CAPÍTULO IV. INTRODUCCIÓN A LAS PINTURAS MURALES DE LA SERIE DE SANTA TERESA DE JESÚS EN EL CARMEN ALTO	97
4.1 Historia	97
4.2 El estado de las pinturas.	100
5. CAPÍTULO V. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LAS PINTURAS DE LA SERIE DE SANTA TERESA DEL CONVENTO DEL CARMEN ALTO DESDE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE.....	106
5.1 Introducción.....	106
5.2 Componente formal (El color).....	106
5.2.1 Rojo	107

5.2.2 Amarillo	110
5.2.3 Blanco	114
5.2.4 Negro	115
5.2.5 Naranja.....	116
5.2.6 Marrón	117
5.3 Componente emotivo (El gesto)	119
5.3.1 Las expresiones de la cara	120
5.3.1.1 La felicidad	122
5.3.1.2 La tristeza	124
5.3.1.3 La sorpresa	127
5.3.2 Las manos	128
5.3.3 La vestimenta.....	135
5.4 Componentes ornamentales.....	141
5.4.1 El marco	144
5.4.2 Motivos ornamentales en textiles	145
CONSIDERACIONES FINALES Y SUGERENCIAS	149
BIBLIOGRAFÍA.....	154
Informes técnicos – Centro documental INPC.....	154
Bibliografía secundaria	156

Índice de figuras

- Figura 1 Calas de prospección con evidencia de pintura mural decorativa en la Iglesia de Guápulo. Fotografía: Damián Gavilánez..... 47
- Figura 2 Calas de prospección con evidencia de pintura mural decorativa en la Iglesia de Guápulo. Fotografía: Damián Gavilánez..... 47
- Figura 3 Pintura de pies de la bóveda vaída en el claustro principal del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 48
- Figura 4 Pintura ornamental de la bóveda vaída en el claustro principal del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 48
- Figura 5 Pintura con motivos florales y frutales en la bóveda vaída en el claustro principal del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 48
- Figura 6 Anónimo. San Cristóbal. Escalera del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 49
- Figura 7 Antonio Gualoto. Santas y ángeles. Intradós de arcos torales de la Iglesia de San Francisco. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 52
- Figura 8 Anónimo. San Francisco de Asís. Sacristía de la recoleta de San Diego. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 53
- Figura 9 (Izquierda) Anónimo. Imposición del collar y el manto por María y José (fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 55
- Figura 10 (Derecha) Anónimo. Cristo del Socorro o Trono de gloria (fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez 55
- Figura 11(Izquierda). Anónimo. Coronación (Fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 56
- Figura 12(derecha). Anónimo. Aparición del espíritu santo a San Ignacio de Loyola y Francisco Javier (Fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 56
- Figura 13 (Izquierda). Anónimo. Virgen del Rosario (Fragmento). Capilla del consuelo, detrás del retablo. Óleo sobre piedra. Siglo XVII. Tomado de (Museo del Banco Central del Ecuador, 1990. Informe DCS-INF-07958). 57
- Figura 14 (Derecha). Anónimo. Encuentro de la Virgen con Cristo (Fragmento). Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148) ... 57

- Figura 15 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). 59
- Figura 16 Anónimo. Escena costumbrista. Paramento superior de la entrada principal al convento del Carmen alto. Fotografía: Carlos Vásquez. 62
- Figura 17 Anónimo. Escena costumbrista. Celda de los castigos, convento de Santa Clara. Tomado de (INPC, 1994. Informe DCS-INF-92427d). 63
- Figura 18 Anónimo. Escena costumbrista. 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). 63
- Figura 19 Anónimo. Encuentro de la Virgen con Cristo (Fragmento). Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148). 64
- Figura 20 Anónimo. Canasto con flores. Cúpula de la Capilla del Robo. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 1989. Informe DCS-INF 02541). 65
- Figura 21 (Izquierda). Anónimo. Canasto con flores. Intradós del arco cerca al ingreso del Hospital de la Caridad (Museo de la ciudad). Siglo XVII - XVIII. Fotografía: Damián Gavilánez. 66
- Figura 22 (Derecha). Anónimo. Florero. Claustro alto del convento de San Francisco. Fotografía: Carlos Vásquez. 66
- Figura 23 Anónimo. Cenefa con flores y frutas. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII – XIX. Fotografía: Carlos Vásquez..... 68
- Figura 24 Anónimo. Canastos, flores y espejos. Camarín de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Damián Gavilánez..... 69
- Figura 25 (Izquierda). Anónimo. Vanitas. Convento de San Francisco. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 2016. Informe DCS-INF-11966) 71
- Figura 26 (Derecha). Valentine Green. Life and death contrasted. Grabado sobre papel. 1770.... 71
- Figura 27 (Izquierda). Anónimo. San Nicolas de Tolentino. Nártex de la Iglesia de Guápulo. Falso fresco sobre piedra. Siglo XVIII. Tomado de (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-04919) 74
- Figura 28 (Derecha). Anónimo. Doctor de la Iglesia. Nártex de la Iglesia de Guápulo. Falso fresco sobre piedra. Siglo XVIII. Tomado de (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-04920) 74

- Figura 29 (Izquierda) 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) 75
- Figura 30 (Derecha) 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) 75
- Figura 31 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. 76
- Figura 32 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 77
- Figura 33 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). 79
- Figura 34 (Izquierda). 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) 80
- Figura 35 (Derecha). Pintura mural del retrato de Santa Teresa después de las intervenciones. Convento del Carmen alto. Fotografía: Damián Gavilánez. 80
- Figura 36 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) 82
- Figura 37 (Izquierda). Anónimo. Tambor barroco. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 84
- Figura 38 (Derecha). Anónimo. Ángel violista. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 84
- Figura 39 (Izquierda) Anónimo. Virgen del Rosario con santos dominicos (Fragmento). Muro testero de la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez. 85
- Figura 40 (Derecha) Anónimo. Virgen del Rosario con santos dominicos (Fragmento). Muro testero de la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 85
- Figura 41 Anónimo. Santa Gertrudis. Intradós del arco lateral de la Iglesia de San Francisco. Óleo sobre piedra. Siglo XVII – XVIII. Fotos Carlos Vásquez. 87
- Figura 42 Anónimo. Encuentro de la Virgen con Cristo (Fragmento). Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148) 89

- Figura 43 (Izquierda). 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)..... 92
- Figura 44 (Derecha). Anónimo. San Pablo. Sala de profundis del convento de Santa Clara. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 1991. Informe DCS-INF-02443). 92
- Figura 45 (Izquierda). 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)..... 93
- Figura 46 (Derecha). 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. 93
- Figura 47 Anónimo. Virgen de Guadalupe. Escalera del convento de San Francisco. Falso fresco. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 93
- Figura 48 Referencia de las dimensiones de las pinturas. Fotografía: Damián Gaviláñez. 98
- Figura 49 Fragmento en Visión de la Trinidad de una pintura anterior que revela unos pies. Fotografía: Damián Gaviláñez..... 98
- Figura 50 (Izquierda) Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Imposición del collar y el manto por María y José. Grabado sobre papel. 1613..... 99
- Figura 51 (Derecha) 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. 99
- Figura 52 Anónimo. Imposición del collar y el manto por María y José. Convento del Carmen alto. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 100
- Figura 53 Teresa inspirada por el espíritu Santo (Fragmento de un gato). Convento del Carmen alto. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 100
- Figura 54 (Izquierda) Estado de conservación de los murales antes de las intervenciones del 2004. Tomado de (INPC, 2004. Fichas de inventario DIN-FGC-00214 y 00215)..... 104
- Figura 55 (Derecha) 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)..... 104
- Figura 56 Anónimo. Sanación por intercesión de San José. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Damián Gaviláñez. 105
- Figura 57 (Izquierda). Anónimo. Sacerdote celebra la misa en pecado. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 108

- Figura 58 (Derecha). Anónimo. Carmelita ayuda a Cristo a cargar la cruz. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez. 108
- Figura 59 (Izquierda). Anónimo. Perdida en el camino a Medina del Campo (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 109
- Figura 60 (Derecha). Anónimo. Santo Cristo del Socorro (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez. 109
- Figura 61 Anónimo. Teresa intercede por la salvación de su sobrino (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 110
- Figura 62 Anónimo. Visión de la Trinidad (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 112
- Figura 63 Anónimo. Escritora inspirada en el Espíritu Santo (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 113
- Figura 64 Anónimo. Imposición del collar y el manto por María y José (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 114
- Figura 65 (Izquierda). Anónimo. Coronación (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 115
- Figura 66 (Derecha). Anónimo. Arrobo ante la eucaristía (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 115
- Figura 67 Anónimo. Teresa y Rodrigo huyen de la casa en busca de martirio (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 117
- Figura 68 Anónimo. Perdida en el camino a Medina del Campo (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 117
- Figura 69 (Izquierda). Anónimo. Perdida en el camino a Medina del Campo (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 122
- Figura 70 (Derecha). Anónimo. Sanación por intercesión de San José (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 122
- Figura 71 (Izquierda). Anónimo. Los futuros mártires (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 123
- Figura 72 (Derecha). Anónimo. Teresa ingresa al monasterio de la Encarnación (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 123
- Figura 73 (Izquierda). Anónimo. Teresa intercede por la salvación de su sobrino (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 124

- Figura 74 (Derecha). Anónimo. Santo Cristo del Socorro (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 124
- Figura 75 (Izquierda). Anónimo. Santo Cristo del Socorro (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez. 126
- Figura 76 (Derecha). Anónimo. Frente al Ecce Homo (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez. 126
- Figura 77 (Izquierda). Anónimo. Cristo alimenta a Santa Teresa de Jesús (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 126
- Figura 78 (Derecha). Anónimo. Visión de la Trinidad (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 126
- Figura 79. Anónimo. Arrobo ante la eucaristía (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 128
- Figura 80 Anónimo. Transverberación (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 129
- Figura 81 Anónimo. El tránsito de Santa Teresa (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 130
- Figura 82 Anónimo. Desposorios místicos (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 130
- Figura 83 Anónimo. Visión de San Pedro y San Pablo (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez..... 131
- Figura 84 Anónimo. Tránsito de Santa Teresa (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 131
- Figura 85 Anónimo. Visión de la Trinidad (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 132
- Figura 86 Anónimo. Tránsito de Santa Teresa (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 133
- Figura 87 Anónimo. Visión de la Trinidad. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 134
- Figura 88 Anónimo. Teresa ingresa al monasterio de la Encarnación. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 137
- Figura 89 Anónimo. Fragmento del marco verde. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 144

- Figura 90 Anónimo. Fragmento del marco café. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 145
- Figura 91 (Izquierda). Anónimo. Coronación. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 146
- Figura 92 (Derecha). Anónimo. Perdida en el camino a Medina del Campo. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 146
- Figura 93 Anónimo. Visión de la Trinidad. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez. 146

Introducción

Las obras artísticas que el presente trabajo expone recogen diversas cualidades que obligan a la investigación 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 la conciencia 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 al ser humano, sus percepciones y las respuestas psicológicas generadas por él.

De la psicología del arte o la psicología de la estética podemos extraer conceptos y puntos de vista que pueden asistir, en conjunto con métodos más tradicionales, en la interpretación de obras de arte. A fin de justificar la metodología propuesta, se expondrá en el capítulo uno un breviario de la Psicología del Arte como enfoque y su relación con la investigación de Historia del arte que se realiza. Del capítulo se concluye la necesidad de presentar el objeto de estudio en conjunto a su contexto y entorno físico, para con ello, exponer juicios y conclusiones coherentes a su situación particular.

En el segundo capítulo, o de contextualización, se describen características de la conciencia quiteña durante el periodo virreinal. En un recorrido histórico de acontecimientos, tradiciones, costumbres, hábitos, religiosidad, legislación, etc., se espera caracterizar la conciencia quiteña. Comprender cómo la sociedad del pasado percibe el mundo, permite obtener claves sobre cómo se experimenta el arte. Es necesario tener información que pueda referir a la psicología de la sociedad quiteña, y especial énfasis en la sociedad monacal, con el fin de que pueda dar soporte, correlación y contraste a las futuras interpretaciones mediadas por el marco teórico elegido.

El capítulo tres está dedicado a contextualizar las obras de arte en el cosmos de su propio género. Se expondrán ideas claves de la pintura mural en Quito durante el periodo colonial referentes a: formas, colores, materiales, contenidos, tendencias, patrones, estilos y funciones. Para esta parte de la investigación me he servido principalmente de los informes técnicos inéditos de los últimos cuarenta años de intervenciones a pintura mural del periodo colonial 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 el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). Con la información obtenida presentamos una exposición novedosa sobre un género artístico poco considerado por otros investigadores. Junto con el contexto general, el contexto material vuelve, aún más nítido a nuestro enfoque, nuestro caso de estudio: las pinturas murales de la serie de Santa Teresa del convento del Carmen Alto.

Finalmente, en el capítulo cuatro se hace uso de las recomendaciones y conceptos citados en el capítulo del marco teórico. Se eligieron las pinturas de la serie de Santa Teresa ubicadas en el claustro alto del convento del Carmen Alto de Quito para el análisis, por especial motivo a circunstancias históricas, estéticas y psicológicas de interés. La interpretación que se hace, se basa en la selección de tres componentes de la pintura, en cuya configuración, la proyección psicológica de los sujetos es más idónea de captar. Estos componentes son 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 análisis de la gestualidad en la pintura, considerado 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 espectador. De los tres componentes se pueden extraer datos individuales, sin embargo, es conveniente establecer un dialogo sostenido entre todos, a fin de obtener un resultado totalizador.

El objetivo de este estudio es comprender a profundidad, o desde nuevos ángulos, los testimonios artísticos del contexto quiteño de 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; desde la comunidad de feligreses, carmelitas y demás quiteños del periodo colonial, hasta nosotros en pleno siglo XXI, cobran protagonismo. El objeto de arte, es también el sujeto que crea y lo aprecia. El objeto, a la vez que arte, es conciencia humana, una proyección externa de lo más interno del ser. Aspiro con la investigación, que el arte sea considerado testimonio vivo y accesible, un medio para dialogar con la conciencia del pasado.

1. CAPÍTULO I. Marco teórico: Psicología del arte e Historia

Debido al poco uso en investigaciones de Historia de recursos teóricos y conceptuales provenientes de la Psicología emplearé el primer capítulo para comentar 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. Mi objetivo no es asociar y trasladar deliberadamente términos de psicología a fin de repetir lo mismo en otro vocabulario, sino, poder dar mayor consistencia a lecturas tradicionales sobre hechos y objetos que pueden, por sus cualidades, ser sometidos a una revisión con perspectiva psicológica. Una revisión realmente multidisciplinar.

La psicología del arte o psicología de la estética es 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 estimulantes, 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, 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, el arte terapia, los estudios de género, el psicoanálisis, entre otros, donde 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 cual sea el elemento de interés se podrán elegir y discriminar teorías y

¹la obra de arte se considera evidencia material de un proceso mental. Esto se demuestra con los test de dibujo para el psicodiagnóstico (Cattaneo, 2017). Los ejercicios surrealistas también ponen a prueba la proyección de nuestra personalidad escondida, aunque ciertamente cualquier estilo y gesto artístico puede prestarse para un análisis similar.

seguimientos de análisis. Para el caso presente, nuestras unidades analíticas, es decir 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 del Convento del Carmen alto de Quito. 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 de dos ámbitos interconectados: el contexto de la época y las evidencias proyectivas (pinturas murales), de las cuales obtendremos conclusiones e información complementaria, como nueva, sobre los espectadores y creadores de tales evidencias.

La información requerida sobre la psicología de la sociedad colonial la encontramos en las fuentes históricas: pinturas, crónicas, bibliografía histórica publicada, etc., y en la interpretación que hacemos de ellas (para este caso, una interpretación sustentada en conclusiones y juicios mediados por la Psicología como ciencia). 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 indirecta. 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 es nuestro lente, y las personas, lo que se quiere focalizar. La observación externa indirecta es una posible forma de observar el pasado y sus actores, y es la más conveniente para este estudio.

Las obras de arte son una vía 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 la desarrolló, quién lo hizo y para quién. Si una obra de arte 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 experimentar con

entidades 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 (percepciones, conductas, etc.).

En la obra de arte se proyectan variables de la personalidad. Freud 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 tomar más en serio 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, asocian 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 las ventajas que implica aceptar que la personalidad pueda transferirse a otros soportes de mayor legibilidad para el analista. En este trabajo histórico también nos servimos de esta consideración.

La manera en cómo se identifican la personalidad y los procesos mentales 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 percepción²: forma y contenido. La pintura no es solo la expresión de una forma de entender el mundo, es también un objeto que influye en otros sujetos para que esta conciencia se mantenga.

El contenido de una pintura se basa en lo explícito de ella, es decir, su soporte narrativo, como puede ser un paisaje o la imagen de Cristo crucificado. Sin embargo, puede contener elementos de

² La percepción no se ocupa nada más del registro de las impresiones, 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.

mayor complejidad comprensiva como símbolos, así como connotaciones y valores que hoy se comprenden de diferente manera. Para que la personalidad observable en una pintura sea comprendida correctamente debemos conocer el contexto y el tipo de conciencia sobre estos elementos del contenido en la pintura que tenían los sujetos del periodo colonial. Existen contenidos que suscitan respuestas comunes. A su vez, la realización de un tipo característico de contenido puede deberse a tipos de condiciones de conciencia asociados con conductas, preferencias y necesidades específicas y comunes.

Con el aspecto formal se amerita lo mismo; conocer el significado 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, soporte. La forma también puede poner de manifiesto variables psicológicas pertinentes, por ejemplo, la manera en cómo se da 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, por la calidad de su contenido, resaltaría en este fragmento más de lo que lo haría en todo el resto.

La forma correctamente representada no tiene solo su génesis y absoluto desarrollo en la mente humana, algunas teorías de la Gestalt³ sugieren que también “las cosas nos inducen a percibir las de determinada forma, y por eso hay un acuerdo mutuo en la percepción del mundo” (Wolf, 2005,

³ 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 forma tal, que puede prescindir de una de sus partes o por el contrario alterarse completamente si esta parte tiene las propiedades 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, los cuales 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.

p. 55). Según esto, el análisis pormenorizado de la obra de arte y su entorno puede arrojar datos sobre el tipo de percepción suscitada. Al analizar la disposición y organización de la forma en el objeto, podemos anticipar la organización y respuesta psíquica en las personas. Considerar la imagen como gestáltica nos permite además tomar en cuenta la totalidad del campo visual en que se dispone 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.

El arte en el convento no solo dialoga con el espacio, sino también con otros fenómenos sociales y psicológicos como la fe, el talento, el gusto, la corte, el pasado civil, la influencia externa, etc. La fenomenología, 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. Por ello es válido recoger lo que provenga del ambiente donde se insertan las obras artísticas, como lo es la iluminación, arquitectura, etc., pero también lo que proviene del conocimiento que las personas tienen sobre su mundo, el cual también está “dándose” en cualquier experiencia. “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 la experiencia, es necesario informar sobre las particularidades de dicha experiencia. La experiencia, influyente y condicionante en la percepción en tiempo real, puede conocerse desde el contexto.

Todas las interpretaciones y análisis tendrán siempre en cuenta la condición histórica de las obras, por ello se exponen los sustentos contextuales posibles 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 claro y objetivo. El contexto y el arte son pruebas objetivas que podemos aprehender y usarlas para atestiguar al hecho subjetivo. Según esta premisa, 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 él examina la psicología del ciudadano en la Unión Soviética, establece que el hecho objetivo es la represión del gobierno ruso expresada en acciones políticas. 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, en la política, etc. Recordemos además que las expresiones artísticas, por más intuitivas, están siempre orientadas por un nivel variable de racionalidad. Si abordamos las obras, analizando forma y contenido, podemos justificar nuestras conclusiones sobre lo psicológico.

Para nuestro caso, el hecho objetivo es la religiosidad puesta en práctica de las hermanas carmelitas en relación con su espacio y con el arte. También lo es la legislación Real de una España contra reformista insistente en el perfeccionamiento moral de la población. Es también la participación de los jesuitas y las otras órdenes religiosas en dicho programa; su concepción de la doctrina, el arte y la espiritualidad. Con esta última tenemos la conformación de un tipo de Iglesia y convento, así como un tipo de ornamentación y arte en ella. Estudiar estos ámbitos permite comprender la subjetividad que se genera dentro del espacio objetivo como son los conventos femeninos coloniales. Sí 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 inferir que la subjetividad por parte de los espectadores experimentaría aquellos sentimientos pronosticados.

La subjetividad se explica estudiando todo aquello que la está moldeando. Las percepciones se aclaran acercándose al ámbito material y sensorial que la estimula. Esta es la parte central de la tesis. Los resultados finalmente se corroboran nuevamente en la objetividad que puede ser; la situación diferenciada en otros espacios geográficos, la demanda de arte, los materiales de uso, la preferencia por particulares aspectos de la vida, la moral, las tradiciones, costumbres, etc. A su vez, ello está testificado y evidenciado en las fuentes que no hacen más que asociarse con las conclusiones logradas por la investigación.

El arte religioso en la época colonial tuvo muy presente el aspecto psicológico, 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,

sin necesidad de recurrir a testimonios, cartas o documentos que describan estas impresiones. Una vez que la imagen es captada por el espectador, este la procesa y la integra a los conocimientos previos que tiene. Con ello genera un nuevo conocimiento. Los conocimientos previos de una comunidad, en este caso, una pequeña 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 a la misma cultura que maneja y procesa los mismos códigos y símbolos hace que las percepciones sean muy similares entre sí⁴.

Acercándonos a la religiosidad de la época y al micro ambiente particular, el conventual, podríamos establecer buenos resultados, pues conocemos cuales 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 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 colonial. Un correcto manejo de apropiados recursos interpretativos, como los citados, espera conseguir una imagen fiel del ambiente que se estudia y consecuentemente descubrir qué aspectos hemos heredado del pasado. Quizá esto no es perceptible en nuestros hábitos o conductas diarias, sino en aspectos más profundos y arraigados en nuestro inconsciente como lo son el gusto, la superstición o todo aquello que suele asignarse bajo el título de “cultura barroca” (Escandón, 2006).

Al estudiar una experiencia, hacemos ya una clasificación según el objeto central. Creador, obra y receptor. En el presente estudio se atenderá sobre todo al primero y segundo, entendiendo al receptor como el 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 posteriormente 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

⁴ “Cualquier forma de arte engloba elementos simbólicos concretos que impactan la experiencia del espectador” (Segal, 1991 citado por González y Nahoul, 2008, p. 3).

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. Los indicios los concluimos mediante la observación externa 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 nos ayuda a suponer un status psicológico, que luego es complementado a su vez por otros procesos históricos.

Es importante entender que el ámbito al que acceden las hermanas 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, la relación mística, etc. El convento femenino en esta época es, sin embargo, un espacio para convivencias poco religiosos, 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 anotar 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, como de los lienzos que representan la misma serie de Santa Teresa, los cuales la desarrollan con mayor pesadumbre mediante claros oscuros y personajes con actitud doliente, solemne o de seriedad. En el caso del resto de conventos e Iglesias citados en el capítulo tres, las conclusiones conseguidas pueden fácilmente trasladarse al medio civil, por la similitud de acciones que se daban en el espacio sacro y pagano (González, 1965).

En la Historia la fuente construye a veces 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. Los resultados obtenidos de la observación recreada (gracias al conocimiento histórico) en nuestra mente del evento nos ayuda a confrontar el pasado mejor que antes.

La psicología del arte nos brinda amplios puntos de vista y caminos teóricos e interpretativos para esclarecer y descubrir las particularidades de la época, el arte y los espectadores que nos interesan⁵. En conjunto con la psicología del arte nos servimos también de la psicología de la religión o la psicología con atención a la religiosidad⁶, la cual puede brindarnos apreciaciones convenientes para obtener mejor resolución del contexto y saber determinar mejor los tipos de efectos que el arte religioso consigue en sus espectadores, en este caso hombres y mujeres consagradas a la vida conventual. Nutriendo a la psicología del arte, añadimos algunos enfoques de la psicología en general, como lo es el que se preocupa de la comunicación. Importa mucho para los resultados que se esperan obtener, descifrar y comprender los vínculos comunicacionales de las obras con las personas⁷. Por ello atenderemos 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), como, según el mensaje que la obra transmite al espectador.

En conclusión, la tesis propone tomar un ámbito de gran potencialidad psicológica, en cuanto a su contenido y forma, como lo es la pintura mural colonial. Se interpretará, a partir del conocimiento histórico, mediado cuando sea posible, por definiciones y puntos de vista provenientes de la psicología. Para este caso se tomarán en cuenta tres categorías de análisis que corresponden a tres componentes de la pintura respectivamente: formales, emotivos y ornamentales, los cuales pueden revelar, debido a sus propiedades proyectivas, aspectos característicos de la psicología virreinal de Quito.

⁵ 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 psiquiatría, 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).

⁶ Por su parte 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 y en la cual pueden ser parte diversos ámbitos como la interpretación a 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).

⁷ 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.

Para el caso de los componentes formales de la pintura, elegimos el color y sus efectos connotativos y perceptuales. El color, tiene valores determinantes en la percepción; enfatiza y hace significados. Lo abordamos con la conciencia de que el valor del color depende de su contexto, el cual 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. Para este análisis, nos serviremos de algunas valoraciones realizadas por Eva Heller (2004) en su libro *Psicología del color*.

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 ellos serán comentados cuando haga falta). Partimos del principio de la teoría de la empatía, según el 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 *empathy* (Pinto, López y Márquez, 2008), el cual suele traducirse a nuestro idioma 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 del arte. El ornamento por estar generalmente exento de iconografías, puede entenderse como un campo de despliegue, relativamente inconsciente por parte de su autor, de significados psicológicos interesantes de explorar. Parte de este pensar fue ricamente desarrollado por Gombrich, quien considera lo ornamental como destinatario de diversas presencias psicológicas, 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 colonial.

2. CAPÍTULO II. La conciencia quiteña en el periodo colonial – Contexto previo

2.1 Introducción y justificación

Sí el objetivo de la tesis es comprender los efectos del arte mural en los espectadores, conviene tener claro el estado de conciencia colectivo en que se encontró la sociedad quiteña en la época que la pintura mural tuvo su verdadero valor. Este capítulo desea exponer al lector, a través de sucesos históricos y relatos de nuestra historia, la idea que las personas tenían sobre su mundo. El cambio se da por la fuerza con que desde siempre se dinamizan las cosas y el tiempo es efecto de dicho movimiento sempiterno. Trayendo a colación los dinamismos de antaño y siguiendo un hilo cronológico observamos la historia local y comprenderemos como algunas fuerzas de cambio alteran la conciencia y la relación del ser con su entorno, también reconoceremos elementos mejor asentados que perduran en las dinámicas actuales.

Las pinturas murales expuestas en el capítulo siguiente son realizadas entre 1630 y la segunda mitad del siglo XVIII. En este periodo las paredes se ilustran asiduamente. Los testimonios anteriores al periodo señalado son difíciles de rastrear debido a que han desaparecido o han sido enormemente modificados y algunos buenos ejemplos del siglo XIX y XX no serán parte de esta exposición por razones prácticas y convenientes a la tesis que más adelante se señalarán.

En los siglos XVII y XVIII se vivieron notables cambios que obligaría a exponer obra por obra un contexto particular acorde a su tiempo diferenciado. Sin embargo, este largo periodo tiene también características generales que nos evitan hacer análisis individuales. La época virreinal mantuvo aspectos inamovibles y resistentes al vigor del tiempo. Distinto avino el siglo XIX, con cambios y fuerzas dinámicas bruscas que sin duda alteraron de manera significativa el valor perceptual de la pintura mural.

Estos aspectos resistentes al tiempo que se erigieron en la época virreinal reciben su vitalidad por su carácter religioso y por su protección eclesiástica. La religión mantuvo un orden de las cosas incomparable. El cristianismo en América erigió instituciones de control sobre la sociedad y configuró su conciencia a partir de una compleja red de conceptos y entendimientos que limitaron la expansión intelectual al tiempo que generaban confort. Al ofrecer explicaciones para todo, la

religión conseguía detener las aspiraciones de descubrimiento, que hasta finales de siglo XVIII estimularía la ciencia importada de Francia y Alemania.

Es así como la religión logra ralentizar los cambios de una sociedad. Al ser sagrada, sus alteraciones podrían ser un mal que no conviene intentar. Sí la religión por su carácter conservador e inalterable adhiere a su constancia a la sociedad, es normal que esta asimile tal situación. 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 podemos seguir confundiendo una escultura de finales del siglo XVII con una del siglo XVIII o notar demasiadas similitudes en las celebraciones por la canonización de Raimundo de Peñafort e Ignacio de Loyola, a pesar del siglo de diferencia entre ambas. Podemos claro, con conocimientos suficientes, diferenciar las épocas, personajes u obras artísticas, pero queremos reiterar en la posibilidad que existe de confundirlas y compararlas. No solo la religión actuó como estabilizador del contexto, también el Estado y el orden real proveniente de una España, menos enérgica y activa que sus vecinos Inglaterra o Francia, permitieron atenuar los cambios.

Para entender la conciencia del pasado no solo basta conocer los momentos culmines; guerras, decretos, personajes clave, etc., y a partir de ellos prever por sentido común cual debió ser la reacción y efecto de los quiteños. Esta interpretación, por sentido común, debe alcanzarse por el sentido científico también, conociendo el contexto y tratándolo con mejores herramientas. En este caso, nuestra herramienta es la psicología del arte y las evidencias psicológicas que extraemos de la pintura mural mientras abordamos el contexto general y particular convenientemente.

Para observar mejor la conciencia de la época recurrimos también a hechos de los que se haya también tomado registro de este aspecto, cómo lo son las tradiciones y costumbres, apreciadas en la cotidianidad y la vida sencilla. Aquí, es donde se expresan los conocimientos, gustos, tendencias y esto me permite prever el tipo de carácter que la sociedad tenía. Otro factor, es el de la conciencia impuesta, que nos permite observar un paso anterior, el de los elementos que ayudarían a conseguir la respuesta psicológica que una parte dominante de la sociedad deseaba. El clero, anticipa la respuesta psicológica por medio de una lectura de la realidad representada con el arte, hecha de

rasgos y elementos particulares que favorezcan que la realidad sea interpretada de la manera deseada.

De un Cristo ensangrentado o un cielo raso iluminado preveían los religiosos una reacción basada en el conocimiento estético y comunicacional que imperaba sobre el arte. Por ello es también necesario conocer el pensamiento artístico de la época; funciones y usos sociales, culturales, doctrinales y estéticos. Que cómo ya se menciona, no varía drásticamente como sí a partir del siglo XX. El arte transporta un mensaje sagrado milenario, el soporte tampoco debe ponerse el peligro de la innovación brusca a fin de que no desvirtúe el contenido.

Cómo lo hicieron los religiosos eficazmente hace muchos años, nosotros también anticiparemos una respuesta psicológica. Conociendo el contexto, y la conciencia sobre el arte, lo haremos con éxito deseado. Este contexto complementa y sustenta varias de nuestras futuras interpretaciones realizadas en los capítulos tres y cuatro. Por el momento mencionaremos unas señales en el tiempo que nos presenten a nuestros antecesores como sujetos pensantes con quienes podemos diferenciarnos o compararnos. Un último aviso; sí bien el sector social que más nos incumbe 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 quiteño en sí que los eclesiásticos tienen antes de ingresar al claustro, y que condiciona las futuras experiencias. Cuando amerite sabré especificar entre el sector general y el particular monacal.

2.2 La conciencia quiteña en el periodo colonial

Cuando en el siglo XVI, España funda Quito y comienza a colonizarla, vivía un periodo de intensa producción artística, inspirada profundamente por el catolicismo contra reformista que se profesaba. El estilo pre - barroco español permitió que el mensaje transmitido por la obra de arte, no se guardara de austeridades, al contrario, la obra debía estar a la altura del mensaje, y en estos años estar a la altura, significaba incluir fastuosas decoraciones. En el caso de las Iglesias, estas debían verse recubiertas con lo mejor de la orfebrería, carpintería, herrería, ebanistería, pintura, escultura, etc.

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). Este estado mental suele asociarse a la pesadumbre en la que se encuentra la población y 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 parte de esta conciencia española también crea su propio carácter generado por distintas razones.

Una interpretación del arte racional, cómo el neoclásico, o el de algunos estilos vanguardistas como el minimalismo o la abstracción, es que serían 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 con lo que se quiere expresar (Waelder, 1965). El estilo barroco, que generaliza al arte de la Real Audiencia de Quito, 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, manifiesto 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 si 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 ceñida en una esfera de normas estatales y 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 destenderse conductualmente como quisiera, su psiquis sufre y lo lleva no solo a la represión sino a algo diferente, en razón a 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).

Esta situación deformante con la que se caracteriza el barroco no tiene que ser sin embargo un problema en el que la racionalidad quede distante. Mas 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, sin embargo, cambia los roles y crítica algunos puntos comunes del barroco. El barroco, no es totalmente pleno en cuanto a la presencia de sus rasgos más comunes; exuberancia, esplendor, deformidad, etc. En él, la psicología humana encuentra límites y una estructuración del cosmos a que acometerse; así las formas siguen parámetros geométricos y limítrofes, lo mismo que la conducta se encarrila en una moralística constante e insistente. Cualquier recurso de aseguramiento del orden en el barroco podríamos seguirlo bajo el término de lo prudente (Maravall, 1975) o el de decoro.

Lo que se conoce cómo cultura barroca además se expresa en distintos campos con particularidades, pero también con generalidades, puesto que todos los ámbitos barrocos de la sociedad: política, arte, religiosidad, etc. se dan en la misma situación, por factores similares y en recíproco efecto (Maravall, 1975).

Las manifestaciones visuales no solo abundaron en objetos, también se desarrollaron en la intimidad y lo público de la sociedad. 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 algunos 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 que en el arte resulta complejo identificar, pero en otros ámbitos como las fiestas tradicionales y religiosas es patente. En España fue común que los judíos, gitanos o musulmanes fuesen excluidos e incluso castigados, sin embargo, con la población indígena de América (que no se desprendía completamente de sus creencias propias) sucedió algo distinto en cuanto a establecer una mejor 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. 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 igualitarismo de conciencia.

La cultura barroca no solo se expresa en el arte. La exageración, el drama y la sensualidad que atañe a este término paraguas nos lo evidencia el ambiente general. El barroquismo es sin duda promovido por la religiosidad de la época, una 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 tendió hacia la exageración y el desorden en muchas ocasiones, y más lo fue con aquellas que manejaban un estilo exteriorizado de la fe, cómo en el caso de las órdenes religiosas; jesuitas y franciscanos principalmente.

La religión pronto había impregnado todos los ámbitos de la sociedad y Quito en particular sobresalió en este aspecto. El centro de Quito para el siglo XVII ostentaba lujosos e inmensos monasterios y templos, considerando el espacio corto. 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 o rogando a un santo, entre otras.

Muchas veces no hay grandes diferencias según el tipo de celebración; era común en una procesión los disfraces, corridas de toro, juegos de caña, coloquios, teatros y ferias. Con la festividad, se podía rampar sobre la monotonía diaria, también se lograba que el sentimiento de devoción y honra se ratifique colectivamente. Este estado de conciencia barroca diseñada en gran medida por la Iglesia, supo aprovechar la corona, valiéndose de la festividad para reafirmar su posición de soberano digno.

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 rey⁸.

A inicios del siglo XVI el Papa concedió privilegios a la corona española en la figura del Patronato Regio, mediante la cual la corona tenía control administrativo de obligaciones eclesiásticas, como: elección de obispos, disposición de diezmos, etc. Al decidir la corona sobre el cuerpo clerical, realizaba en parte lo que correspondía a cardenales y papas, volviéndose un vicario más.

Esto es una auto representación del emperador similar a la proveniente de oriente y de los augustos. 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 de conciencia propicio a representarse la idea del vicariato de la corona que chocaba con la de obispos y papas. Pero a razón del patronato regio la corona podía suplantar legítimamente la fuerza 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.

La corona aprovechó recursos que se ajustan a la conciencia de la cultura barroca virreinal. Las celebraciones 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 atributos especiales. Los beneficios obtenidos por la monarquía solían tratarse como gracias y mercedes. La respuesta les era devuelta en lisonjas y adulaciones que se replicaban en distintos estratos. Los criollos hacia la nobleza, los indígenas y mestizos hacia los criollos, etc.

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. En el siglo XVII Francia adquirió mayor fuerza con la casa Borbón y cómo potencia irradiaría conciencia al resto de Europa y sus colonias. Fue capaz de debilitar la injerencia del parlamento, así como fortalecer su ejército

⁸ 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.

asegurando de esta forma el dominio por la fuerza en sus contrapartes. Uno de los objetivos fue menguar el poder de los Habsburgos que gobernaban España y otras tierras que tentaban a Francia.

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 prosaicos siempre fue un vicio de la corona. Las campañas militares generaron gastos desmedidos, las deudas crecían, cada vez mayor número de manos burócratas exigían sus pagos 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 una potencia. En lugar de evidenciar lo cualificado 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 permitía que se alcanzase cierto nivel de libertades en los virreinos. A pesar de todo, el rey gozaba del amor y respeto de sus súbditos. El rey preservaba 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, su capacidad de superación individual se limitaba a la creencia que debía esperar el beneplácito divino y la corona era portadora de “dones específicos del cuerpo y del espíritu estimados como sobrenaturales” (Weber, 1994, p. 252).

Iglesia y corona irradiaban esta aura, que se mantenía fulgurante por los esfuerzos de conservar la ilusión mediante símbolos y celebraciones. Religión y realeza continuamente elaboraron mitos a fin de elevarse por sobre lo terrenal. La confianza en ambos, radica en quimeras y heroísmos antes que en humanidad y logros objetivos. Este tipo de dominación tiene sus antecedentes en el periodo antiguo con la casta sacerdotal del cristianismo primitivo, más tarde copiado por los gobernadores de occidente. 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 la conciencia teológica cambie. 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 a ser ejercido racionalmente, con la aplicación de múltiples reformas.

Las órdenes religiosas hacen un intento de combatir el poder estatal aprovechando la orientación psicológica de la sociedad quiteña. Su dominio puede seguir dándose y ser superior al instaurado por la fuerza y la razón de los Borbones porque hay una sociedad que reconoce el dominio carismático en todo lado; santos, confesores, clero, etc. Recordemos que este reconocimiento es ilegítimo, no es racional. Pueden aceptarlo por costumbre, razones afectivas, esperanza, etc. Esto puede estimular el arte. Hay que notar solo cómo son representados los líderes y la pompa que los acompaña en la festividad.

La dominación ilegítima crea una masa de individuos religiosos, que actúan bajo sugestión sin espíritu crítico (Deusdad, 2001). Por ello los razonamientos de la sociedad quiteña y americana no logran repercusión y tampoco hay insignes en el campo de la ciencia o la filosofía como los hay en Alemania, Francia o Inglaterra. Al no haber crítica, la masa es impresionada por cualquier signo de fácil 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 gobernarlas” (le Bon, 1963, p. 59).

Lo maravilloso e inverosímil es lo que impresiona antes que lo complejo y objetivo. La presencia de los Borbones por eliminar el componente mágico, fraguó las ideas individualistas que a finales del siglo XVIII encarnarían mentes deslumbrantes como la de Eugenio Espejo. Pero hasta eso, la colectividad es tratable con mensajes, similares entre sí, que la religión otorga. A mayor homogeneidad mental o intelectual es más fácil que los individuos formen una masa psicológica (Deusdad, 2001).

El siglo XVII al no contar con 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 una impostada religiosa que abogaba por combatirlos. Promiscuidad y adulterio fueron cometidos por y entre todas las etnias. Diferente fue con otros reinos y colonias menos entremezclados donde la moral ya podía desarraigarse de la religión. No sucedía así en España donde la moral parece emanar de la religión.

En el siglo XVII la Real Audiencia de Quito creció rápido demográficamente, los diversos tipos de obras se multiplicaban y los resultados obtenidos de la exportación de textiles la hacía gozar de cierta prosperidad. Por otro lado, la sociedad aguantaba levantamientos, corrupción gubernamental, enfermedades y hecatombes provocadas por terremotos y erupciones volcánicas. No solo combatía a la prosperidad el daño inevitable de la naturaleza. La conciencia quiteña fuertemente afectada por la religión cristiana, generaba un caos psicológico que es fácil comprobar en las actitudes que tomaban cada vez que la ciudad sufría un golpe; desplegar procesiones, realizar con presteza obras pías, acudir en muchedumbre a los confesorios, etc.

Quito tuvo estabilidad en este periodo gracias a los ingresos por la producción de textiles, alimentos y por su capacidad de auto sustento. Los ingresos del XVI y XVII permitieron levantar hermosos templos y edificios religiosos, sin destinar suficiente a colegios, teatros, puentes, caminos, etc. Cuando un cataclismo derrumbaba un edificio católico, al poco tiempo se reparaban, pues las donaciones no tardaban en llegar. Esta turbulenta situación dejaba, sin embargo, en las conciencias quiteñas el sentir de lo transitorio. Solo a mediados del siglo XVII el sarampión y la difteria se llevó 12000 vidas, mientras que los terremotos cerca de 2000 (Phelan, 2005).

La sociedad quiteña era relativamente consciente que el mal era merecido. La sociedad asumía un *mea culpa*, aunque no debieron ser los únicos pues la institución también nos lega testimonios deleznales. La clerecía fue protagonista de muchos litigios que generaban habladurías y espectáculos bochornosos. En el caso de los monasterios 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 los golpes debido a que las monjas más jovencitas, 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 excomulgaciones (González, 1965). Por el mismo periodo las catalinas eran acusadas de relajar su regla, aunque solo hubiera transcurrido un par de décadas de la fundación del convento (González, 1965).

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, se citaban en contubernio con mujeres, etc. Los impases en los monasterios masculinos se debían en ocasiones a diferencias regionales o de lugar de nacimiento, como criollos

contra españoles (Guerra, 1989). La vida de las monjas estaba contaminada de envidias y enemistades, muchas ni salían de sus celdas. Para inicios del siglo XVIII se constata infracciones a los votos de obediencia, castidad y pobreza (Phelan, 2005). Los conventos femeninos no siempre fueron lo que debieron ser, su desprestigiado modo de vida pudo ser el motivo por el que las principales santas del virreinato, 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 en sentido estricto, por ello los religiosos controlaron el cumplimiento de reglas, y regularon la implantación de recordatorios en el interior como lo son las pinturas murales, esculturas, etc. Se puede afirmar que la falta de disciplina fue consecuencia de la organización descentralizada del sector clerical que no pudo evitar la corona. El obispado no fue nunca hasta el siglo XVIII tan fuerte, a nivel económico, político o espiritual cómo lo fueron las órdenes. Estas últimas contaban hasta con mayor número de religiosos. Los testimonios abundan, Federico Gonzales Suarez expuso en su bibliografía buena parte de la realidad conventual que dilucida a la larga el uso y función del arte. Estos periodos de oprobio fueron cíclicos, siempre se dieron y hubo épocas de mayor intensidad que otras, para ello la Iglesia encomendaba actos y obras que pudiesen encauzar a la colectividad.

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 cortos tiempo de exilio para absolverlos. La pena de muerte no se aplicó tan rigurosamente en el periodo colonial, 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 inquisitorio no tuvo en la América española fuertes repercusiones cómo 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 las colonias, que al día de hoy en los países latinoamericanos sea casi inexistente.

Los desastres que atrofiaron el devenir de la sociedad quiteña siempre tenían significados sobrenaturales que podían ser superadas por conductas también de carácter metafísico. Durante todo el siglo XVII se halló la región 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).

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 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 proyectaron su realidad 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). La necesidad tutelar apremiaba tener un protector para situaciones de riesgo. Para los desastres naturales, por ejemplo, se eligió por votación a San Jerónimo.

En un intento de recuperar el control, que España cedió con los Austrias, se intenta centralizar el poder en el rey y estrechar necesariamente lazos con Francia, quien lo superó en la guerra y lo seguiría haciendo, sino se firmara en 1656 el tratado de los pirineos. Eso no solamente significó el termino 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 la corona española se sumía en una crisis innegable, que se intensificó en las guerras 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 los Borbones.

En un errado intento por reavivar la producción minera, la corona decreta prohibir el uso de mano de obra indígena en los obrajes, con 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. El arte volvía a tener una función de recordatorio sobre la fe y lo correcto. Cómo ya era costumbre, el arte para el que mejor estaba preparada la sociedad era plástico o visual. Debido al uso desmedido de imagerías visuales, y el soporte narrativo que se exigía, las demás artes no hallaron proliferación. Así sucede en el caso de la literatura, que en lugar de poemarios sobre temas que no fueran cristianos u obras teatrales se escribieron análisis teológicos, sermones y algunas crónicas de santos. La música consistía en cantos europeos importados de Europa y aunque su práctica fue común, su innovación local fue nimia. La pintura también se contrajo temáticamente, siendo la religiosa prevalente. El género costumbrista, retratos⁹, bodegones o los temas con mitológica greco latina fueron escasos, a diferencia de lo que sucedía en Europa.

Las universidades y colegios durante buena parte del siglo XVII se consiguieron a la enseñanza religiosa, jurídica y filosófica antes que técnica, aunque al finalizar el siglo se abren nuevas cátedras hacia la formación de médicos y científicos. Hay casas de señoras caritativas que se asignaban para educar jóvenes de menores recursos, otras instituciones cómo la Escuela de la Caridad permitían que mayor cantidad de quiteños estuvieran mejor preparados intelectualmente. Las instituciones de mejor calidad tenían reservas con los mestizos e indígenas, guardándose por lo general las plazas para los criollos o blancos.

⁹ La retratística existía en el terreno de la pintura religiosa, los donantes se solían representar al costado de una pintura de vírgenes o santos.

El plan educacional para mestizos e indígenas era mucho más cerrado y se limitaba a los oficios manuales, en lugar de los intelectuales. Estos se basaban en seguir técnicas y modelos teóricos fijos. De esta forma los indios y mestizos pensaban, pero no construían su realidad, en su lugar imitaban el pensamiento producido por una conciencia española y eclesiástica (Guerra, 1989).

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 colonias de América. La división de trabajo promovida por Carlos III en la segunda mitad del siglo XVIII se define con América exportando materias primas y la metrópolis exportando al continente bienes manufacturados. 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. Ayudó, sin embargo, al ingreso de la cultura francesa e inglesa.

Para organizar el nuevo modelo de control y defensa de las colonias, 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 conservaba enhiesta. 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 pocas veces fue mermado por decretos reales.

La principal banca pertenecía a los jesuitas cómo también la mayor cantidad de latifundios (más de 100), mientras que otras instituciones crediticias estaban bajo el control de las demás órdenes. La sagacidad de los jesuitas fue proverbial y temible, guardaban el monopolio de algunos sectores productivos de gran importancia (González, 1965). Recibían además lo correspondiente de manos de los diezmos, que, en virtud del patronazgo, debía repartir el Estado. Amplias hectáreas pertenecían al clero, y su voz en asuntos políticos podía determinar decisiones gubernamentales.

La mayor fuerza que poseía la Iglesia fue la fe, su creencia y a partir de ella configurar el mundo y cada decisión. La Iglesia 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 mitos, 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 conciencia cristiana la realidad.

El clericalismo 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). Prácticamente la instrucción dependía de la oferta eclesial. 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 ordenes terceras, de manera que los ciudadanos comunes podían ejercer misiones seculares.

La Iglesia ofreció un sinnúmero 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 escultura, aunque podían tener un gusto genuino como espectadores, son los mestizos e indígenas quienes divulgarían la imagerie cristiana.

Estos dos grupos asumen un conocimiento impuesto, pero lo moldean más tarde a partir de su experiencia propia hasta lograr así una representación auténticamente mestiza. Los mestizos serían a partir de los hechos de la independencia la clase dominante. El arte colonial no es únicamente la manera en cómo lo local comprendió el catolicismo. 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, etc. El mestizaje no está solamente en la forma, sino en la experiencia y ambiente en que surte sus efectos la obra.

La cultura quiteña de la época puede explorarse conociendo la cultura escolástica o el pensamiento teológico que imperaba. Como se menciona líneas atrás, el catolicismo impregnaba todo ámbito de la realidad. La experiencia se daba en el plano de las verdades cristianas. La religión en la época que referimos es un sol en el que gravita inmediatamente cualquier aprendizaje que se obtuviera. Para el siglo XVIII las formas de religiosidad se ponían a 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 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, la secularización de las doctrinas, fiscalizar las cofradías y la condena de las prácticas religiosas comunes a favor de un modelo de predica 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 (anti jesuita) en España 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. No es calculable hasta qué punto las reformas del regalismo ilustrado alteraron la eclesiología, moral, conciencia y acción cristiana en la Real Audiencia, sin embargo, debe tomarse en cuenta que la segunda mitad del siglo XVIII hasta inicios del siglo XIX significó una profusión de nuevas pinturas murales doctrinantes.

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) sin cambios reales en la vida, y una segunda forma, pensada desde Europa, 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, cómo 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 uno que a otro. La religiosidad exteriorizada es la fiel expresión del catolicismo contra reformista, una forma barroca de vivir la experiencia religiosa. Sus principales defensores fueron en nuestro territorio los jesuitas. Existía un aprendizaje 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). Con esta interpretación, la Compañía de Jesús fue atenta en perfeccionar la experiencia religiosa por medio de la exterioridad que encontraban fundamental en la evangelización (al contrario de los

reformistas, ilustrados o rigoristas que veían lo externo cómo algo corrompido) 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 estelas de una nueva racionalidad.

A manera de epílogo mencionaremos el contexto femenino. La población femenina en monasterios provenía de distintos estratos sociales. Generalizando, el estilo de vida que las mujeres llevaban dentro y fuera del convento dependía principalmente de su tipología 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 matrimonio o 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, 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, 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, comercio, etc.

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, a fin de resguardar el cuerpo y el alma de las vecinas más jóvenes. Fue también ocasional que las fundadoras dieran su hogar en donación al tiempo que se enclaustraban ellas mismas.

Los primeros conventos como el de Santa Catalina o el de la Inmaculada Concepción fundados en el siglo XVI, albergaron a las hijas de los primeros colonizadores, también a hijas de funcionarios, terratenientes e incluso caciques. Debido a la cuantiosa dote que el representante había de pagar para el ingreso de la joven (hasta más de 2000 pesos) solo algunas familias acomodadas tuvieron el privilegio de hacer ingresar a sus mujeres en categoría de monja de velo. Sucedió con relativa frecuencia que un hombre benevolente sufragase el ingreso de las menos favorecidas. Si bien era más probable que las mujeres criollas ingresaran como religiosas, no evito que otras provenientes de otros estratos pudiesen habitar en el convento e incluso llegar a hacer los votos de castidad, pobreza y obediencia.

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 su celda, la cual estaba equipada con su propia cocina y estudio. Esto ocasionaba que las monjas pudieran vivir sin necesidad de establecer comunidad. 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. Por esta razón el convento y su arte genera realmente sus efectos en una porción del total 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 hermanas 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 revelaba en el gusto, la manera de vestir, amar, etc. La vida exterior se reproduce en un ambiente distinto y sagrado.

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 los Borbones se comenzó a restringir y castigar estas conductas, prohibiéndose el ingreso de sirvientes o bienes suntuarios.

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 daba fuera. Las mujeres podían dedicarse al desarrollo de habilidades artísticas como el canto, 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. También aprendían idiomas cómo el latín. El convento femenino y el masculino, la Iglesia y los templos sacros del Quito de los siglos XVII y XVIII son nuestros puntos de visita en adelante, con lo dicho espero que la imagen que nos figuremos sea lo más cercana a la realidad y facilite la comprensión de las pinturas murales. El arte colonial sobrevive en forma de neocolonialismo, pero también en la festividad, el vocabulario adulador, las malas y buenas costumbres o la superstición proveniente hasta del más convencido ateo. El arte de hoy y la conciencia contemporánea es parte de un entramado de conciencias típicamente aferradas al periodo colonial quiteño.

3. CAPÍTULO III. La pintura mural en Quito: Siglos XVII y XVIII

3.1 Metodología de investigación

El apartado presenta un sumario de puntos esenciales sobre la pintura mural realizada en conventos e Iglesias de Quito durante los siglos XVIII y XIX. Con la siguiente muestra de pinturas se ha podido identificar tendencias, estilos, técnicas e historias compartidas entre templos, conventos y comunidades religiosas. Es decir, extraer generalidades, sin dejar de tomar en cuentas los casos especiales. Cuando sea oportuno la interpretación tendrá en cuenta lo sugerido en el marco teórico, aunque los conceptos se usarán principalmente en el caso de estudio del capítulo cuatro. Consideramos a manera de preámbulo, la exposición de una panorámica sobre pintura mural, tanto por la insuficiencia de investigaciones referentes al tema, como para contextualizar la materialidad en su género artístico.

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 secundarias, informes técnicos y visitar los lugares, 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 de otros géneros como pintura, escultura, retablos, pulpitos 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 caballete y retablo), la poca documentación existente sobre la historia de las obras (por lo general los contratos no mencionan el encargo de forma detallada, cómo sí se hace cuando se trata de lienzos o escultura, en lugar de ello su solicitud es mencionada como parte del encargo de la decoración de algún sector en particular del edificio, y por último, la infravaloración que sufre, hasta el punto de relegárselas a un arte menor, cómo lo pueden ser también: la platería, el mobiliario o lo textiles¹⁰.

¹⁰ La escaza valía viene dada por menosprecio a su calidad artística. Deseo en este capítulo se reconsidere esta opinión.

La bibliografía existente ha servido al conocimiento de importantes ejemplos de pintura mural cómo 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.

La fuente de mayor sustentación para el estudio proviene de informes técnicos inéditos que diversas instituciones con objetivos de preservación patrimonial llevaron a cabo entre 1988 y 2016 para pintura mural colonial. El contenido expone los procesos de intervención realizados en claustros y templos: mantenimiento de pintura 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. Mi parte consistió en volver útil a mis objetivos, y a los objetivos de aquellos interesados en historia de pintura mural colonial, los resultados de decenas de informes y resultados escasamente consultados.

Debo añadir que estos documentos cuentan con información que no podría descubrir por mi propia cuenta como es el registro de pinturas de difícil acceso o las menciones por parte del redactor sobre el estado de conservación de la obra antes de su intervención: características del espacio, elementos adyacentes, o información complementaria por parte de los religiosos que se encontraron cerca durante el proyecto. Un porcentaje significativo de los informes no suele considerar incluir contextualización histórica ni valoración artística, razón por la que pueden tomarse decisiones erradas.

3.2 Introducción a la pintura mural de Quito.

La pintura mural es una técnica importada desde Europa en los primeros años de establecimiento colonial, su aparición es tan temprana como lo es el de la escultura y el caballete, y los edificios en que se realiza son principalmente de carácter religioso. Su presencia se justifica como recurso conocido de adoctrinamiento por parte de la Iglesia. No todas las sociedades aborígenes desconocían la pintura mural, en Nueva España, por ejemplo, existía antes de la conquista, una larga tradición que sería bien aprovechada por la Iglesia (Soustelle y Bernal, 1958). En otros

territorios como el nuestro las técnicas serían rápidamente aprendidas por las comunidades indígenas, 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. Quizás los motivos e ideas no son 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 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 colonial hasta dar origen a una expresividad especial y diferenciada de Europa.

En los periodos que nos situamos las funciones de la pintura mural no tenían que ser necesariamente las mismas que al inicio; el adoctrinamiento de paganos. Podemos esperar en el caso de las Iglesias fuera de la ciudad como las doctrinas, sin embargo, los principales templos están en pleno Quito, en un territorio en el que después de un siglo, tanto indígenas, como las mezclas étnicas que aparecieron, estaban, sino completamente integradas, si al tanto de las cuestiones de Dios. El objetivo pedagógico fue primordial pero no impide que el estético se diera prolijamente.

Una primera generalización estima que todos los edificios religiosos, sean: iglesias ubicadas en el corazón de Quito, recoletas, monasterios 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 la buena conservación que ha tenido con el tiempo, puede aun observarse, aunque no siempre de forma íntegra.

Actualmente la mayoría de estos sitios ostentan tanto, imágenes de alta destreza, como motivos ornamentales de manufactura simple, pero siempre ha de haber poco o mucho de pintura en los muros. Para el caso de las Iglesias, las pinturas serán menos frecuentes que en monasterios. Se debe principalmente al ocultamiento de viejas pinturas por obras de valía superior. Los altos costos que implican erigir un templo católico podrían haber dejado durante una primera etapa de construcción escasos fondos para el ornato que se deseaba: molduras en la madera de las paredes, retablos, pinturas a lienzo, etc. 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 columnatas y retablos, trampantojos de escaleras (como el del nártex de la Compañía de Jesús) y principalmente presencia de aquellos que desean semejarse a cuadros de lienzo.

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. Espacio y pintura se articulan simbólicamente y definen mutuamente sus conceptos (Mardones, 2016). La presencia de pintura de espacios y arquitecturas falsas fue muy popular entre los siglos XVI y XVII (Gisbert, 1992).

En ocasiones la pintura mural realza atributos del espacio, enfatiza y rememora, mediante historias correspondientes, la santidad de un refectorio, baptisterio, oratorio, etc. 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 estéticas. El espacio sacro, guarda el dominio de su santidad, mientras que la pintura dota de riqueza visual los símbolos que el espacio preserva. El techo de la bóveda o de la cúpula son así el sitio indicado para pintar un cielo poblado de ángeles, estrellas y personajes elevados.

Esto lo 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 y dimensiones respectivas, que representa la crucifixión con María Magdalena arrojada al pie de la cruz. Esta pintura en colores vivos, que representa una escena significativa, 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 una capilla total.

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 los que otras Iglesias tendrían con madera y láminas de oro en los alrededores internos. Algunas decoraciones, luego repintadas, pueden hoy ser apreciadas mediante viejos fragmentos que muestran tiempos anteriores de la pared. Notamos en este caso un uso continuo de pintura amarilla dorada que simula lámina de oro (Figs. 1 y 2).



Figura 1 *Calas de prospección con evidencia de pintura mural decorativa en la Iglesia de Guápulo.* Fotografía: Damián Gavilánez.

Figura 2 *Calas de prospección con evidencia de pintura mural decorativa en la Iglesia de Guápulo.* Fotografía: Damián Gavilánez.

En San Francisco encontramos en el intradós de los arcos laterales pintura sobre piedra a manera de caballete con escenas de santos en formato rectangular, 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, es normal también que no se practiquen restauraciones sino inmediatamente se cubran, sea con cal o con cuadros con la misma escena, cómo 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 los techos y bóvedas es notorio esto. En cada bóveda vaída (sur, norte, este y oeste) del claustro de San Francisco aún quedan vestigios de la decoración profusa de las esquinas de los corredores (Figs. 3, 4 y 5). Podemos considerar que si hubiera mayores recursos se configuraría el interior de la bóveda como el de una cúpula, con cuadros en marco ovoide y bajo relieves, sin embargo, el tipo de decoración, que no imita al de las cupulas, 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 presenciamos pinturas acordes al espacio. En este caso se trata de frondosos paisajes, alimentos, casas y ángeles.



Figura 3 *Pintura de pies de la bóveda vaída en el claustro principal del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.*

Figura 4 *Pintura ornamental de la bóveda vaída en el claustro principal del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.*



Figura 5 *Pintura con motivos florales y frutales en la bóveda vaída en el claustro principal del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.*

En el mismo monasterio, en 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 casi horizontal de la pared superior que ya se torna techo. La pintura del XVIII (Fig. 6). fue probablemente, al momento en 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.



Figura 6 Anónimo. *San Cristóbal*. Escalera del convento de San Francisco. Temple sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

3.3 Autorías

El universo de pintura mural podría ser clasificado en distintas formas: por sus materiales, técnica, capacidad didáctica, según el objeto que desea imitar, ubicación, etc. 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 (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, al que naturalmente podemos proponer grupos, sin olvidar el principio gestáltico (de valorizar la totalidad) que aceptamos.

Vale la pena esbozar algo 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, a quien suele considerarse el primer y principal representante de pintura mural (Vargas, 1960). Se le atribuye, entre varias, *La virgen de la escalera* 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 del cimborrio de la Iglesia de Santo Domingo.

Manuel de Samaniego aparece en los trabajos de la Catedral con las escenas de la pasión (bajo su dirección sirvió al proyecto Bernardo Rodríguez). Francisco Albán realiza las pinturas de la cúpula del Sagrario, trabajo por el cual se le daría 100 pesos (Navarro, 2007). En el mismo proyecto del Sagrario estuvieron Bernardo de Legarda y Gualoto, aunque no en pintura mural. 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 más bellos ejemplos son los ángeles sobre fondo azul que recubren los arcos torales del crucero de la Iglesia de San Francisco (Fig. 7) realizados por Antonio Gualoto en 1654 (quien también se encargaría del dorado y pintura de los retablos) (Webster, 2012). 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 exterior, mientras que Francisco de Albán las pintadas sobre pared del interior y exterior del nártex. Otras escenas murales de Guápulo son de menor calidad, e incluso

pensadas como efímeras ya que serían tapadas por los retablos laterales y por ello no consideramos a Gualoto su autor.

La lujurante 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 monasterios. Los artistas de renombre, sin embargo, debieron también haber participado en alguno de los ejemplos murales al interior de los monasterios, aunque con menos frecuencia y así lo prueban las fuentes. De hecho, la pintura mural de Iglesias, cuando de personajes se trata, es generalmente bien tratada, resultan pinturas de buen manejo de luz, volumen, anatomía y color, como así sucede con los ángeles y santos de Gualoto de San Francisco o los de Guápulo.



Figura 7 Antonio Gualoto. *Santas y ángeles*. Intradós de arcos torales de la Iglesia de San Francisco. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

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 prueba la participación de mano de obra mejor cualificada. En las capillas también hay buena manufactura como sucede con la *Virgen del Rosario* de la capilla del Consuelo. En los monasterios los personajes no siempre tendrán el mejor tratamiento, aunque hay excepciones cómo en el caso de algunas escenas 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 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 o los propios religiosos con conocimientos pictóricos. No obstante, hay escenas decorativas que ameritan un buen nivel de conocimiento geométrico y matemático.

Sobre la pintura de la cual no existe documento para iniciar la historia constructiva, tratándose sobre todo de los monasterios, no es necesario que se achaque la autoría a los propios hermanos y hermanas 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 los monasterios femeninos 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 frecuente participación de la propia comunidad de religiosos y religiosas en la realización artística. 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. 8), simbolizando la precariedad de sus posesiones. 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 entrenado lo realizó.



Figura 8 Anónimo. *San Francisco de Asís*. Sacristía de la recoleta de San Diego. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

La autoría colectiva se da en relación con 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 apreciada por generaciones. 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 puede 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 al o los autores un momento de descargar la tensión que la imposibilidad de ser creativo, en un ambiente que estimula 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

se da la búsqueda de grabados de inspiración o a través de propuestas iconográficas y compositivas ingeniosas. Mientras más se prolongue la tensión, y se sepa cómo hacerlo, mayor 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, arte) 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 auto crítica (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 equivalente de ambas.

La sociedad quiteña colonial, 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 ciudadano 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.

Luego de esta digresión sobre la creatividad retomo las autorías. 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 monasterio 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 tanto al repinte, con certeza fue una práctica común, casi 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. La incorporación de elementos propios de la comunidad como alimentos que pertenecen a la dieta del convento o animales que parecen

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 cómo aficionada. 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 impresionante si comparamos con otras escenas de menor relevancia gestual o de fragmentos de menor importancia jerárquica, cómo paisajes y vestimentas. El rostro de la virgen María en la pintura de *Imposición del collar por María y José* (Fig. 9), el de María Magdalena en la escena del *Santo Cristo del Socorro* o *Trono de gloria* (Fig. 10) y el de los demonios en *Sacerdote celebra la misa en pecado* no tiene comparación con el resto de decenas de rostros genéricos que se miran a lo largo de toda la serie (Figs. 11 y 12). 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.



Figura 9 (Izquierda) Anónimo. *Imposición del collar y el manto por María y José* (fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 10 (Derecha) Anónimo. *Cristo del Socorro* o *Trono de gloria* (fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez



Figura 11(Izquierda). Anónimo. *Coronación* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Temple sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 12(derecha). Anónimo. *Aparición del espíritu santo a San Ignacio de Loyola y Francisco Javier* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Temple 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 estilismo también podría afectar a los sentidos al mismo nivel. Sin embargo, que un gesto no bien logrado afecte, como uno que, si 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 en ciertos casos 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 cómo 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 instantáneamente (Figs. 13 y 14). 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.



Figura 13 (Izquierda). Anónimo. *Virgen del Rosario* (Fragmento). Capilla del consuelo, detrás del retablo. Óleo sobre piedra. Siglo XVII. Tomado de (Museo del Banco Central del Ecuador, 1990. Informe DCS-INF-07958).

Figura 14 (Derecha). Anónimo. *Encuentro de la Virgen con Cristo* (Fragmento). Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148)

3.4 Costumbrismos, flores y frutas

La preferencia de pintura mural, se da en varios casos, y cómo se ha comentado ya, por ahorro económico, pues se necesitan menos ingredientes y no necesariamente de una mano diestra. Al contar con menos cantidad de pigmentos la paleta se reducía a unos pocos matices, de la misma forma que por ahorro había que excluir combinaciones y superposiciones del color. La mayoría de pinturas murales, si las comparamos los lienzos, es de técnica inferior, 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 representadas tampoco suelen ser tan prolijas en detalle y por ello notamos ausencia de paisajes o fondos bien trabajados.

A pesar de ciertas carencias, la pintura mural produce el efecto deseado. 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, tan funcionales y prácticas como el naturalismo del mejor de los lienzos.

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 la costumbre, ser aprendido. De esta forma, el arte mural puede recuperar parte de la percepción medieval, sin significar esto una involución, puesto que el naturalismo sigue presente en otros géneros. La necesidad de iconos y formas simples fue relevante como recurso hacía 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.

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 en 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 en el eje de nuestra percepción completa.

Escenas costumbristas de muy limitada destreza encontramos en varios monasterios como el Carmen Alto, Santa Clara y Santo Domingo, también hay maravillosos 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 debido a la laicización 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 a las pinturas bidimensionales de los códices medievales, por lo general los personajes no muestran aflicción ni emociones intensas, tampoco pareciera que se trate de pintura con función adoctrinadora, al no tratarse de escenas elocuentes, en cuanto a obediencia, penitencia, etc.

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. 15) o en otros casos sin personaje alguno, solo una pequeña ciudad 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.



Figura 15 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).

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 cómo 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 si encontramos incitación para uno donde se reúnen principios históricos que el catolicismo y las comunidades monásticas han aprovechado a sus objetivos, me refiero al trabajo manual.

Del 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 los jardines del Edén, y posteriormente en la Tierra continuar la labor, así, se escribe en la Biblia “Miren que les he dado toda vegetación que da semilla que esta 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” (Genesis 1:29 Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras). El trabajo es, sin embargo, aparentemente corrompido por el pecado original, se corrompe cuando aviene 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, empero, 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, auto sustento y caridad¹¹. Sobre la importancia del trabajo cómo doctrina para la vida cristiana Hermans (1962) escribe:

¹¹ A pesar que no olvidamos el trabajo mental o intelectual, es el trabajo manual al que, por razón a la iconografía selecta, prestaremos mayor atención.

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 códices, además de las labores intelectuales como la predica. 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 mesura (Hermans, 1962).

Este prejuicio hacia el esfuerzo manual se presenta en la sociedad quiteña¹², la nobleza lo rechaza y con ello rechaza lo que la historia enseña sobre un carpintero, quien, como 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, 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 prójimo¹³. 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 dialogo con él: construcción de templos, encargo de instrumentos litúrgicos, textos sagrados, etc.

¹² 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.

¹³ Ahora, el trabajo no tiene por qué reñirse con el recibimiento de limosna, pues este a su vez es ejemplo de caridad, aunque sus medios de obtención no siempre la certifiquen.

El trabajo es también un gesto caritativo, puesto que se da en a 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.

En las pinturas del convento de Santo Domingo y del Carmen Alto observamos a un diligente agricultor (Figs. 15 y 16). 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.



Figura 16 Anónimo. *Escena costumbrista*. Paramento superior de la entrada principal al convento del Carmen alto. Fotografía: Carlos Vásquez.

El costumbrismo y escenas tradicionales podemos seguir encontrando por otro lado en los belenes, muy populares al interior de los conventos femeninos, siendo los y las trabajadoras interesantes protagonistas de este mundo escultórico. En los del monasterio de la Concepción, Santa Clara y el Carmen antiguo, cómo moderno, hay presencia de trabajadores en sus respectivos belenes, siendo la mujer aquella que muchas veces asume el rol laboral. 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 del periodo colonial que acompañan a la sagrada

familia y a los reyes magos. El trabajo lo interpretamos desde el belén como un retrato de la sociedad y cómo 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 monasterios como en Iglesias. Al interior de los conventos de San Francisco, Santa Clara (Fig. 17), El Carmen alto, en la cúpula de la Capilla del Robo y la Iglesia de Guápulo (Fig. 18) 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 de Guápulo hay además otros elementos arquitectónicos aislados.



Figura 17 Anónimo. *Escena costumbrista*. Celda de los castigos, convento de Santa Clara. Tomado de (INPC, 1994. Informe DCS-INF-92427d).



Figura 18 Anónimo. *Escena costumbrista*. 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 (Fig. 19). 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.



Figura 19 Anónimo. *Encuentro de la Virgen con Cristo* (Fragmento). Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148).

En el universo de pintura decorativa y ornamental existen elementos reiterativos como: cenefas florales, guirnaldas, zócalos con laceria, imitaciones de marcos con rosetones o flores, frutas, floreros, canastos, entre otros fitomórfos. Los canastos o cestas con flores y frutas lo tenemos en numerosas ocasiones y su representación ha sido constante durante el periodo virreinal. En ocasiones va acompañado de otros adornos pintados, cómo puede ir solo. En la cúpula de la Capilla del Robo se habían descubierto entre las nervaduras, y bajo unas pinturas recientes con simbología de la pasión, canastos florales de gran tamaño¹⁴ (Fig.20).

¹⁴ 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, cómo 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. La mayor parte de canastos y floreros registrados desaparecieron bajo capas de pintura nueva y fueron recientemente descubiertos en las prospecciones, algunos encontrándose en buenas condiciones y pudiéndose recuperar (Figs. 21 y 22).



Figura 20 Anónimo. *Canasto con flores*. Cúpula de la Capilla del Robo. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 1989. Informe DCS-INF 02541).



Figura 21 (Izquierda). Anónimo. *Canasto con flores*. Intradós del arco cerca al ingreso del Hospital de la Caridad (Museo de la ciudad). Siglo XVII - XVIII. Fotografía: Damián Gaviláñez.

Figura 22 (Derecha). 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 laceria, 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, distracciones que no hacían falta.

El elemento vegetativo tiene su relación con la Iglesia por su cualidad primordial de haber ornamentado lo divino, se piensa las flores crecen en el paraíso, son parte inminente de él, y la Iglesia, cómo el monasterio, son su reflejo. La biblia tiene recurrentes alusiones a lo floral como símbolo de vida y prosperidad: “Toda carne es hierva verde, y toda su bondad amorosa es como la flor del campo” (Isaías 40: 6). De flores están hechas los símbolos más sagrados, cómo la menorá ordenada construir a Moisés la cual 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 cómo 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 territorios¹⁵.

La pintura vegetativa 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 cómo 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 Carmen de Asunción que pueden remitirnos a la última cena (Kennedy y Ortiz, 1989). El espacio indicado también respondía a lo 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).

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 podía 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 del centro de Quito y frecuentada por indígenas durante el virreinato, podemos apreciar iconografías de soles, uno con rostro en un intradós de un arco lateral 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 blanco, que al día de hoy se aprecia (INPC, 1992. Informe DCS-INF-02573). La presencia del sol, justamente en esta Iglesia apartada de la ciudad y cercana al pueblo indígena, refiere al significado divino que para para las comunidades indígenas históricamente ha tenido la estrella y sobre su reinterpretación como imagen del Dios cristiano.

Los alimentos locales, tanto en murales cómo en lienzo o relieves, son frecuentes: piñas, tomates, ají, papaya, cacao, entre otros, que incorporan lo local en la pintura mestiza (Fig. 23). Varios de estos alimentos vegetales y frutales consistían la principal dieta del convento como así sucedía con

¹⁵ Las pinturas de alimentos y flores pintadas en el contexto colonial de los monasterios no suelen acompañarse con otros elementos alegóricos que puedan sugerir esta reflexión como; relojes, cráneos, frutos dañados, insectos, etc.

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).



Figura 23 Anónimo. *Cenefa con flores y frutas*. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII – XIX. Fotografía: Carlos Vásquez.

Cómo 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 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 de Santa Clara donde notamos en la madera interior cenefas florales o en Santo Domingo en las puertas de las habitaciones que se 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 cómo los cimientos (FONSAL, 2007. Informe DCS-INF-01548). Frente a lo que se ha dicho sobre la escasez de los monasterios en comprar buenos pigmentos o en encargar lienzos, se comprueba que el dinero invertido en decorar hasta el menor centímetro de pared no faltó.

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 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 ésta 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 siquiera un área de libre acceso al feligrés ordinario.



Figura 24 Anónimo. *Canastos, flores y espejos*. Camarín de la Virgen del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Damián Gavilánez.

La pintura mural de tipo decorativo con motivos seriados fue muy común en las casas civiles, 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 cómo la decorativa, que tendría el objetivo de crear ambientes alegres (Martínez, 1983). Aunque, muchos domicilios albergaban esculturas de vírgenes, belenes, oratorios y pinturas de santos o escenas bíblicas, parece ser que el género mural no estaba dirigido a este caso. El estilo escogido por las familias quiteñas podía haberse 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, como la preferencia hacia los colores luminosos se replicaba en lo civil, aunque de manera arbitraria y hasta exagerada. Este tipo

de decoración sería finalmente reemplazado por el papel tapiz, popular en el periodo republicano. 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.

Cómo ya se mencionó en el capítulo de contextos, la pintura colonial barroca está orientada por el *id* o ello porque 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 cuan interesante y no cuan 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 relacionado con la unión armónica de lo que produce interés y agrado. Podemos mencionar que la conciencia estética radicaba en lo interesante que quedaba 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 simbólico. 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 fijada a exponer un relato católico según la imaginaria 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 porque aparecer. Seres mitológicos o extraños, que no correspondan a la criptología bíblica, pero si 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. 25).

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 muerte¹⁶. Esta imaginaria proviene de Europa, aunque son más frecuentes los casos en que la mujer esta ataviada como noble y no semidesnuda como en este caso (Fig. 26). La mujer solía encarnar mayor número de vicios en la conciencia de la época, y es probable que la decisión de ubicar esta iconografía en el monasterio 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. Se desproviste cualquier intención estética a favor de la comunicacional del mensaje, en este caso netamente adoctrinador. La pintura habría sido cubierta con cal, por razón a su deterioro o quizás por el disgusto que su presencia provocaba en nuevas generaciones de franciscanos.



Figura 25 (Izquierda). Anónimo. *Vanitas*. Convento de San Francisco. Siglo XVIII. Tomado de (INPC, 2016. Informe DCS-INF-11966)



Figura 26 (Derecha). Valentine Green. *Life and death contrasted*. Grabado sobre papel. 1770.

¹⁶ 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 los monasterios.

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 exista; 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 clerecía de antes podía tolerar su presencia con mayor tenacidad que ahora, en la que son menos comunes o casi inexistentes.

La pintura mural tiene la cualidad paradójica de que a pesar de deteriorarse más pronto que un lienzo o escultura, parece ser eterna. Sus atributos de inamovilidad, aspereza y compactibilidad, adherente al mismo edificio (en unión con su historia y eternamente vigilante), genera 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.

3.5 Objeto devocional

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 monasterio. El caso de las pinturas murales de la Recoleta de San Diego nos ayudará a entender lo mencionado. En 1973, las monjas franciscanas de la inmaculada que habitaban el monasterio 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 deseara conseguir. San Diego de Alcalá fue el primer protector de la primera recoleta, era venerado por sus reconocidas obras de caridad y piedad cómo por su nivel de espiritualidad por el que logró intensos momentos de éxtasis y levitación (Escudero, 2009). Conocidas 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 lugar¹⁷.

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 Diego¹⁸. 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 buenas condiciones, serian 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, devoción y 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 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 encontró restos de polvo graso provocado por el humo de velas

¹⁷ 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 cómo femeninos.

¹⁸ 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 años.

que solían encenderse al pie de las pinturas con representaciones de: Nicolas de Tolentino (Fig. 27), un doctor de la Iglesia sin identificar (Fig. 28), San Ambrosio (Fig. 29) y Santa Gertrudis (Fig. 30) (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informes DCS-INF-04919, 04920, 04926, 04927).



Figura 27 (Izquierda). Anónimo. *San Nicolas de Tolentino*. Nártex de la Iglesia de Guápulo. Falso fresco sobre piedra. Siglo XVIII. Tomado de (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-04919)

Figura 28 (Derecha). Anónimo. *Doctor de la Iglesia*. Nártex de la Iglesia de Guápulo. Falso fresco sobre piedra. Siglo XVIII. Tomado de (Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informe DCS-INF-04920)

Las partículas de humo provocaron el ennegrecimiento y rápido deterioro de pigmentos y aglutinantes. Lo mismo llegó a suceder con otras. 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. Se 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.



Figura 29 (Izquierda) 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)



Figura 30 (Derecha) 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 según la temática que el arte ayudaba 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 también 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 fechas¹⁹. Estas pinturas

¹⁹ Una característica interesante de ese conjunto de cuatro pinturas 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

habrían estado a la vista del público hasta 1925, fecha en que los padres dominicos italianos hicieron un intento de restauración verificado en los resultados estratigráficos donde se encontraron pigmentos propios de finales del siglo XIX (FONSAL, 2006. Informe DCS-INF-01550).



Figura 31 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.

Resulta congruente 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 como 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 Alban 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

provenientes de la orden dominica; Inocencio V, Benedicto XI y Pio V (García, 2014). Seguramente al designar un presunto papa dominico extra en la pintura (Fig. 31), se estaba realizando un presagio que en efecto llegaría 93 años después con el nombramiento de Benedicto XVIII, cuarto y último papa dominico.

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 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 5 pinturas comparten rasgos comunes cómo el fondo con florestas y la presencia preponderante del personaje firme ante el espectador. El personaje que asemeja a la Virgen y el San Judas Tadeo, 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 alto. La manera en que es eliminada o restaurada una pintura, puede proyectar la expresión vivida por sus realizadores en el momento.



Figura 32 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

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 Peña. La Virgen de Chiquinquirá tuvo 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 se añadieron

telas encoladas y repintes hasta el punto de conservar solo los rostros con la técnica original sobre 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.

Otro testimonio de intentar proteger hasta las 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 García Moreno 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). Lo que se hizo fue quitar el trozo de paramento que contenía la pintura y anexarlo al nuevo. 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 ladrillo al lienzo mediante una compleja técnica a base de papel y secado (Navarro, 2006).

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. Cómo 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 colonial con la pintura de la Virgen del Consuelo de la Capilla del mismo nombre (Fig. 33). 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).

Pintura mural con historia, superficie e iconografía semejante es la obra en piedra 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 del arte se llama *achiropitas* o *vera icon*, es decir, que no son ejecutadas por ser humano sino generadas directamente por Dios. Estar frente a un reflejo divino, sin mediación humana, puede llegar a conmover e incluso instar a la sugestión en los fieles, más si nos referimos a la conciencia quiteña de la época referida. Esto sucede principalmente con esculturas y reliquias.



Figura 33 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 se trata de un óleo sobre piedra de 1.10 x 0.75 ubicada al fondo del ábside de la capilla, no es tan grande como otros ejemplos, 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). Cómo 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, repisas, etc. Algunas fotografías previo a intervención nos muestran la apariencia que todo el espacio que rodea a la pintura solía tener (Figs. 34 y 35).



Figura 34 (Izquierda). *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)



Figura 35 (Derecha). *Pintura mural del retrato de Santa Teresa después de las intervenciones*. Convento del Carmen alto. Fotografía: Damián Gaviláñez.

Sobre los comportamientos devocionales provocados por el espectro de narraciones que la vinculan con la obra de estímulo visual podemos añadir un ejemplo más en el caso del monasterio de la concepción. El culto a María cómo 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)²⁰.

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

²⁰ 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 cómo la Virgen del panecillo o divulgando los misterios de sus advocaciones cómo sucede con la Virgen del Quinche o con la Virgen del Rosario o de Guadalupe, tan prominentes en otros territorios americanos.

de la biblia. Las personas de claustro por motivo al estado de silencio, contemplación e imitación de vidas proverbiales al que se habituaban, fue una población altamente propensa 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 cumulo de estrellas que se posaron sobre la imagen de la Virgen y sobre el resto 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.

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 explicará el castigo o en su lugar, lo aliviara. La relajación de los principios que la Virgen María promueve, 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 monasterios 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 un superior sea 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 cómo 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. Las conceptas 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. 36). Las estrellas que adornan a María nos remiten a la historia en que unas estrellas se posaron en su imagen y la elevaron.



Figura 36 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)

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 cómo se piensa a veces, 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 múltiples sentidos se pueden activar a partir de un único elemento, aparentemente, dirigido solo uno 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 receptor, 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 el recuerdo del lugar o ambiente que lo rodea, aunque no siempre de 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 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 sonidos²¹.

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

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

²¹ 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.

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 cómo 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 con el cual se entona. 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 (Figs. 37 y 38). Un trompetista también podemos identificar en esta área, y con ello completamos la pequeña orquesta angelical de los dominicos.



Figura 37 (Izquierda). Anónimo. *Tambor barroco*. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Figura 38 (Derecha). Anónimo. *Ángel violista*. Convento de Santo Domingo. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

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 retocada por los sonidos del violín o del laúd; finos y dramáticos y, como por la presencia de tambores; palpitanes y retumbantes²² (Figs. 39 y 40).



Figura 39 (Izquierda) Anónimo. *Virgen del Rosario con santos dominicos* (Fragmento). Muro testero de la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 40 (Derecha) Anónimo. *Virgen del Rosario con santos dominicos* (Fragmento). Muro testero de la Iglesia de Santo Domingo. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez

3.6 Técnicas y materiales

Las características materiales y técnicas no son tan variadas, las normas de realización siguen viejas tradiciones de raigambre europea que en Quito hacen la diferencia en muy raras ocasiones. La pintura mural colonial en América es similar entre sí en cuanto a este tópico. Sirve aun así exponer los patrones que comparten los del Quito colonial a fin de obtener una panorámica.

En cuanto a la superficie, la pintura mural varía según los elementos de la cual se compone que puede ser de: ladrillo, adobe, piedra y mármol. Hay una patente mayoría de pintura sobre ladrillo, a la cual naturalmente se la prepara con morteros con base de mezclas de carbonato de calcio, yeso, arena o sulfato de calcio y se la enlucé a fin de que los pigmentos puedan adherirse con facilidad.

²² 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.

Hay al menos hasta tres estratos antes de la pintura: revoque, enlucido 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, 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.

La piedra es un soporte de mayor complejidad para la realización de pinturas en comparación con el muro o la madera. Por cualquiera de las razones mencionadas se encargaría a artistas realmente experimentados su intervención. 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 excelente calidad, cuidadosas en los detalles y las formas. En una de las pinturas en piedra de los arcos de la Iglesia de San Francisco encontramos a Santa Gertrudis ricamente ataviada, se aprecian los encajes de las muñecas como collares y aretes bien definidos (Fig. 41). Los múltiples usos del blanco crean magníficos contrastes y difuminados, según se trate de la piel, el cielo o el vestido.

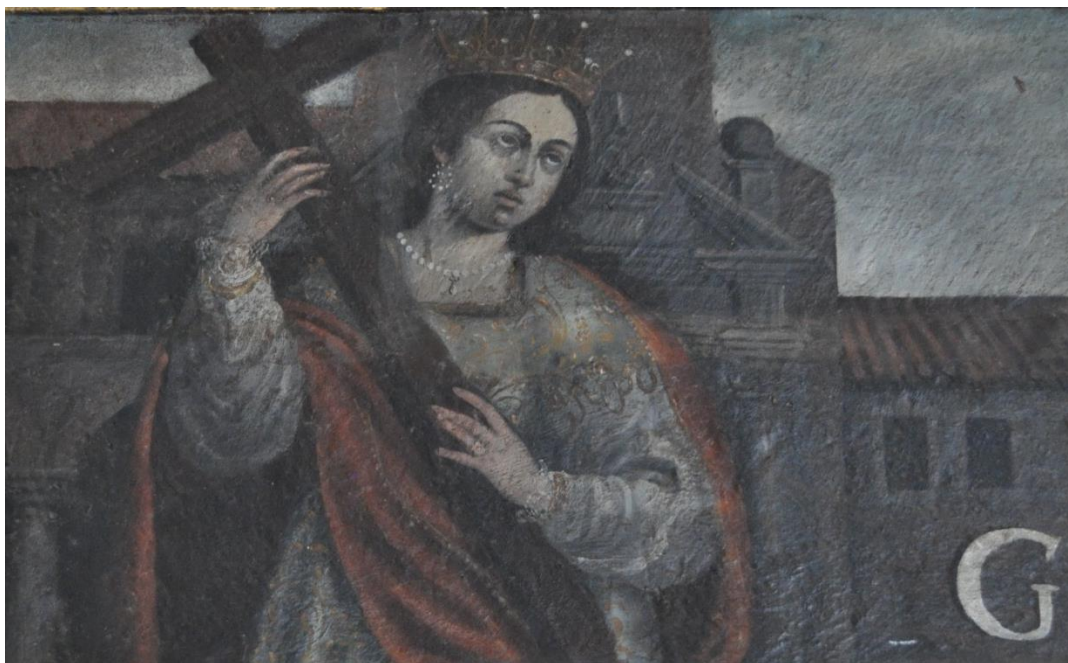


Figura 41 Anónimo. *Santa Gertrudis*. Intradós del arco lateral de la Iglesia de San Francisco. Óleo sobre piedra. Siglo XVII – XVIII. Fotos Carlos Vázquez.

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, cómo en Santa Clara, la pintura mural suele continuar hacia la puerta de madera y otras superficies tabulares (INPC, 1993. Informe DCS-INF-02432). En 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, 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 o falso fresco, la pintura al fresco también tiene constancia, pero representa al menos un tercio del total de pinturas murales. El falso fresco, que es común en el periodo colonial, consiste en aplicar la pintura a la última capa de enlucido mediante temple, temple magro, a la cola o al óleo. Otras técnicas 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 se aplicaban por lo general por separado, pero conforme se hacían repintes y restauraciones hoy nos encontramos con muchas pinturas de técnica mixta. En cuanto a la calidad según la técnica, el fresco, debido a la completa adhesión que logra dar a la pintura con la materia superficial, otorga mayor durabilidad.

Los pigmentos recurrentes 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 varios ejemplos. 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 cielos rasos, 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 monasterios, tanto por la madera cómo por la pintura. Menos frecuente es la presencia del rosado. El negro carbón es muy útil para las sombras y los paisajes selváticos cómo 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 aplanándola, 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 cómo el amarillo, mientras que en los fondos de personajes o escenas complejas son oscuros cómo claros. Esto cuando se trata de un fondo llano y no paisaje. El fondo de las cupulas suele ser de color celeste aparentando un celaje.

Hoy en día, algunas de estas 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 cómo: 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, los colores de moda según la época, etc. 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 normal hallarlo en sus potencias y aura (Fig. 42).



Figura 42 Anónimo. *Encuentro de la Virgen con Cristo* (Fragmento). Oratorio lateral de la Iglesia de la Concepción. Tomado de (INPC y FONSAL, 1994. Informe DCS-INF-02148)

3.7 40 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 al de nuestros predecesores, no solo de aquellos que vivieron el periodo virreinal, sino incluso al de nuestras generaciones antepasadas recientes. Si bien se suele decir que la pintura conserva un aura que aloja su esencia a pesar de los cambios externos y que la persona 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 circunstancia.

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. Culpa de esto puede tener la cultura visual en que nos situamos y la aparición de estilos artísticos sobrios que han malacostumbrado 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 relegados, mermando con ello la tolerancia a la complejidad.

Captar la obra difícil, 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 como debe impresionar cada imagen, es más probable que por cuenta propias los espectadores capten las intenciones emotivas de cada pintura, con lo que también terminaría reaccionando como se esperase.

La pintura no es la misma que hace dos o tres siglos, ni que hace dos o tres décadas, esta ha 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, si la forma cambia, ya no importa justificar en lo diferente que resulta nuestra experiencia debido a los nuevos tiempos que se viven, tan diferentes de los anteriores.

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 permite percibir el miedo, tristeza o alegría que desde el inicio de su existencia estuvo propensa a despertar en las personas. Sin embargo, las experiencias presentes guardan ciertas diferencias con las vividas por otras personas que tuvieron a la pintura en otras condiciones.

Hay que anotar, además, 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. Sin embargo, no sabemos hasta que 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 le 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 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 cómo disciplina conoce los métodos

indicados para que no esto suceda. Pero esta disciplina, no siempre tiene conciencia de que, para conservar, no ya la pintura, sino la capacidad que tiene de provocar un sentimiento fiel para la que fue concebida, no sirve solo tomar en cuenta la forma interna de la pintura, sino también su forma externa, la cual está en continua mezcla con la interna, 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 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 tiempos 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, velas, etc., sin luego implementarse nuevos. Sucede principalmente cuando la obra pasa a ser parte de la exposición del museo. 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.

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. Esto se comprueba cuando por varias décadas una pintura estuvo cubierta por cal, por una nueva pintura o por un caballete o adorno. 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 andantes pinturas que habrían permanecido tapadas décadas y siglos. La institución elimina en ello, 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 sobrepuestas 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.



Figura 43 (Izquierda). 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).

Figura 44 (Derecha). Anónimo. *San Pablo*. 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 (Figs. 43 y 44). 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 personaje central (INPC, 1991. Informes DCS-INF- 04356 y 04357). El ángel Miguel quedó desprovisto del marco que lo rodeó por más de 100 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. 45

y 46). Debido al deterioro y pérdida de la fuerza del pigmento el marco restituído luce opaco. A la pintura de la Virgen de Guadalupe aún no se le ha eliminado el marco de guirnaldas con lámina de oro (Fig. 47), un poco parecido al que tuvo el ángel Miguel, aunque detrás de ella podemos apreciar partes del más viejo a modo de cortinajes (INPC y Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991. Informes DCS-INF-02098c y 02098b)

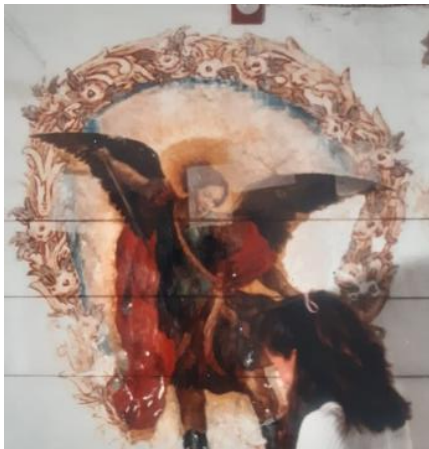


Figura 45 (Izquierda). Atribuido a Manuel de Samaniego. *Arcángel San Miguel*. (Antes de la intervención, con el segundo marco). Escalera del convento de San Francisco. Óleo sobre muro. Siglo XIII. Tomado de (INPC, 1988. Informe DCS-INF-04356)

Figura 46 (Derecha). 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.



Figura 47 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. Sin embargo, esta integración es desde el presente, y por lo mismo 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 conciencia colonial) 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 las obras de arte. Una de las finalidades de esta tesis, 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 en el presente a fin de generar un nuevo resultado, capaz de mirar el arte y la historia de otra manera.

3.8 Conclusiones

La pintura mural en el Quito colonial es un título enriquecedor para nuestra historia del arte y la historia del hombre y la mujer quiteña. Los casos estudiados han servido para entender temas de mayor complejidad como la religiosidad, el gusto estético y las funciones del arte en los procesos cognitivos. Con lo escrito se espera relevar a la pintura mural 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”. Ésta última estaba predestinada a su desaparición en cuanto las condiciones económicas fueran mejores. Sin embargo, hay otro 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 realmente cualificados, sino en su totalidad, si 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 monasterios es normal encontrar grandes representaciones de menor destreza artística. Esta mano anónima podría provenir de los mismos hermanos y hermanas, quienes decoraron 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.

La pintura mural más común 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 el génesis de las pinturas pudimos notar la necesidad de las comunidades religiosas y de los quiteños por reavivar principios morales en concreto. Los principios a los que la sociedad quiteña instaba tenían su particularidad; varía 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, hermandad, etc. Las pinturas son en algunos casos, el principal medio de incitación hacia un estilo cognitivo elegido.

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 interpretación 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 breve exordio 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 que cambios provocó el IMP (desde que pasó a tener este nombre), 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 en el periodo colonial de Quito es un tema basto e interesante, queda aún mucho por decirse y espero estas páginas sirvan de guía a futuras investigaciones.

4. CAPÍTULO IV. Introducción a las pinturas murales de la serie de Santa Teresa de Jesús en el Carmen Alto

4.1 Historia

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* realizadas por los flamencos Adriaen Collaert y Cornelis Galle en 1613 en homenaje al proceso 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 colonial 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 hagiógrafos.

La aparición de estas pinturas se debe al uso pedagógico del arte, mientras que la forma de composición, es tanto en función del mensaje cómo de fines estéticos o de gusto. El convento del Carmen alto siempre se distinguió por su estricta obediencia a las conductas. Su referente, Santa Teresa fue el gran reformador de la vida monacal. En Quito, la popularidad de Santa Teresa, como el 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 Quito, siendo personajes importantes en la ciudad; Beatriz de Cepeda, sobrina directa de Teresa haría sustanciosas donaciones a la Iglesia (Vargas, 1982). Por esto y por lo otro 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 un misterio, 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 hubiese sido difícil dar paso a un artista de fuera para la tarea de pintar la extensa serie mural, la cual le hubiese exigido varias semanas (Fig. 48)



Figura 48 *Referencia de las dimensiones de las pinturas.* Fotografía: Damián Gavilánez.

No tenemos ningún documento ni prueba que abale la autoría de las propias hermanas. Sabemos que fuertes terremotos, sismos y erupciones volcánicas ocurridos entre el siglo XVII y el XVIII, anterior a la elaboración de los murales, afectarían gravemente el interior del edificio. Es probable que en los trabajos de reparaciones se hubiesen realizado las pinturas murales que precedieron a las de la serie de Santa Teresa. En algunos fragmentos de las pinturas actuales son visibles elementos de una pintura anterior (Fig. 49), aunque es probable 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.



Figura 49 *Fragmento en Visión de la Trinidad de una pintura anterior que revela unos pies.* Fotografía: Damián Gavilánez.

Las pinturas de la serie de Santa Teresa habrían sido realizadas al poco tiempo de estas primeras y con mayor dedicación. Para esta época los lienzos de la misma serie estaban ya pintados y pudieron ocupar al inicio el lugar 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 precisos a esta necesidad. No había que inventar un programa iconográfico conveniente, el que se usó una vez podía volverse a usar. Aquí una muestra de los tres tipos de presentaciones de la serie de Santa Teresa (Figs. 50, 51 y 52).



Figura 50 (Izquierda) Adriaen Collaert y Cornelis Galle. *Imposición del collar y el manto por María y José*. Grabado sobre papel. 1613.

Figura 51 (Derecha) 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.



Figura 52 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 movimientos de la Tierra, el convento pudo no haber 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 (Fig. 53), 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 una sino varias artistas. Mixta, en cuestión al tipo de manufactura experta y aficionada, 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, pudo ser de expertos que dejaban un resto de esbozos para ser completadas por manos menos hábiles. 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.



Figura 53 *Teresa inspirada por el espíritu Santo* (Fragmento de un gato). Convento del Carmen alto. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

4.2 El estado de las pinturas.

Los murales del claustro alto realizadas entre el siglo XVIII y XIX son treinta en total, de los cuales veintidós pinturas 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 adelante. De esta manera, la única estampa faltante por pintar de la serie de grabados es el de la portada de la serie, 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 verde, mientras que *Teresa de Jesús como reformadora y protectora de las carmelitas* en el marco café vacío ubicado en medio del 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, sin embargo, lo hace con semejanzas.

Tres pinturas más se encuentran separadas de los cuatro corredores donde están las de la serie de Santa Teresa²³. Estas no guardan relación con la serie, pero sí con los personajes representados; Santa Teresa y Cristo, cómo 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 la cruz*. Las tres pinturas corresponderían al siglo XIX²⁴. 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, una al Espíritu Santo y otra 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* (la cual tampoco pertenece a la serie de grabados original), sin embargo, esta se inserta en el mismo margen que el de la pintura de la *Mortificación*.

²³ 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.

²⁴ Tanto 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.

A pesar del deterioro sufrido y las intervenciones realizadas aún podemos apreciar las pinturas con gran esplendor, siendo uno de los casos especiales de pintura mural; por su calidad, cantidad de superficie pintada y conservación. El deterioro, sin embargo, ha generado desprendimientos de fragmentos, cómo 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 pintura están realizadas al óleo sobre pared. El aglutinante aplicado para la imprimación es cal. El INPC en el año 2012 tomó muestras para los análisis estratigráficos de cinco pinturas de la serie. 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 colonial, se hubieran restaurado continuamente a nivel de comunidad. Debido a la ubicación de las pinturas en las crujías, de frente a los ventanales y a la luz del sol, debieron perder 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.

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 característica 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).

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). Las dos 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, desmantelado de repisas y reparaciones en las paredes (Fig. 54). 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 se inspiraron en las representaciones al lienzo (Fig. 55).

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. Probablemente 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 (como 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 que las pinturas murales al momento de su realización se hayan inspirado directamente en los lienzos. Estas debieron tener de referente directo a los grabados, 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.



Figura 54 (Izquierda) *Estado de conservación de los murales antes de las intervenciones del 2004*. Tomado de (INPC, 2004. Fichas de inventario DIN-FGC-00214 y 00215).

Figura 55 (Derecha) *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).

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 cómo del espacio que impone. Los corredores con celdas, y espacios más reducidos de pared entre cada puerta, obliga a la pintura achatare a los flancos, debiendo 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 a estar frente a la Santa, como en el grabado, a estar sobre su cabeza. En algunos casos las condiciones del espacio permiten que la pintura adquiera 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. 56). Al recurrir a un nuevo formato de superficie, la escena debió estrecharse, apiñando a todos los personajes hacia el extremo derecho.



Figura 56 Anónimo. *Sanación por intercesión de San José*. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Damián Gavilánez.

La intervención del FONSAL se basó principalmente en terminar 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 lo 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 socorren oportunamente. La comunidad conventual y la carmelita en específico nos dan una certeza al momento de reconsiderar su elección para el presente análisis; 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, en el presente, podemos seguir detectando parte de su pasado.

5. CAPÍTULO V. Análisis e interpretación de las pinturas de la serie de Santa Teresa del convento del Carmen Alto desde la psicología del arte

5.1 Introducción

Como se indicó en el marco teórico, se atenderá 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, perspectiva, etc., sin embargo, consideramos para esta primera aproximación al color, debido a que la atención hacia todas 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 de establecer un puente entre su realidad y la del espectador; siendo la naturaleza de la unión, las emociones. Para ello, se tomará en cuenta en primer término el modo gestual de los personajes, entendiendo al gesto humano como un estímulo capaz de conmover a otra persona. El tercer componente, el ornamental, responde a nuestra necesidad de encontrar en la pintura un depósito de las descargas creativas y auténticas de los creadores y espectadores.

5.2 Componente formal (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 obras de arte ahora estudiadas se generan en un contexto el cual tiene una apreciación del color similar y diferente a la actual, pero siempre, sistematizada en tanto a que sus valores remiten a las mismas connotaciones a nivel general tanto a nivel estético como simbólico. El color actúa según sus significados de contenido, siendo estas sus connotaciones, como de manera directamente perceptual, es decir según como la forma de manera universal conlleva hacia un tipo de respuesta psicológica. Los artistas conocen la teoría cromática; la aprende 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 o encomenderos 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, construir metáforas, etc., (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 los colores. Así, el amarillo lo 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, sin embargo, nos preocupamos ahora por la experiencia general.

El color en los murales y en los lienzos no se obtiene de forma deliberada, sino con la conciencia de que pueden enfatizar el mensaje narrativo de cada una de las pinturas, así como el de 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.

5.2.1 Rojo

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, estola y cingulo de la pintura de *Sacerdote celebra la misa en pecado* (Fig. 57), pintura que además incluye el rojo en el marco pintado, en los elementos decorativos del fondo como las 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, 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. 58). 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. Este simboliza el recuerdo de la sangre del sacrificio, pero no solo se presenta en la vestimenta, sino en el resto de ornamento litúrgico presente en manteles o alfombras.



Figura 57 (Izquierda). Anónimo. *Sacerdote celebra la misa en pecado*. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Figura 58 (Derecha). Anónimo. *Carmelita ayuda a Cristo a cargar la cruz*. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez.

La unión de rojo y naranja, los mismos colores del fuego. Este rojo pasional es el que acompaña en 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. 59 y 60). Las mejillas también se retocan con este color quizá 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.



Figura 59 (Izquierda). Anónimo. *Perdida en el camino a Medina del Campo* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 60 (Derecha). Anónimo. *Santo Cristo del Socorro* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Una tendencia en los murales es la de 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 imaginería del purgatorio (Le Goff, 1989).

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, es 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. 61). Las prendas sin mucho color, desprendidas de pasamanerías y ornatos, grises y opacas, son las que carecen de tinte y brillo, frecuente en las personas pobres.



Figura 61 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 lo observamos en Teresa cuando entra al monasterio de la Encarnación 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 cómo 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 esté, distintos significados se pueden extraer.

5.2.2 Amarillo

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). El hecho de que, a pesar de la fuerza del amarillo, y que los marcos estén también pintados de 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 ocres, sin embargo, en los lienzos este acabado es claramente 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. Los paisajes, rostros blancos y prendas decoradas, sumado a la luz natural que entra por las ventanas, logra 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, algunas prendas de vestir y 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 viéramos 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 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.

Así, el amarillo luminoso independiente de su forma, es también capaz de volverse metáfora de Dios, cuando existe en la luz diurna o 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 rozan sobre 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. 62).



Figura 62 Anónimo. *Visión de la Trinidad* (Fragmento). 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 hacia más de un siglo 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 de su retrato observamos como el destello que viene de arriba la acompaña en sus tareas intelectuales (Fig. 63). Finalmente es importante pensar en que el amarillo aparece por sí solo y de forma natural, pues ingresa por las ventanas que ilumina todos los murales, recorres los pasillos y se esparce por el suelo y techo. Cuando es de noche el amarillo vuelve a emerger ahora desde los candelabros y velas, volviendo a impregnar de amarillo los corredores. En los murales el amarillo lumínico viene de afuera de la obra, mientras que en los lienzos nace de ellos.



Figura 63 Anónimo. *Escritora inspirada en el Espíritu Santo* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

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 como el dorado de las joyas se advierten primero que el rosa y anaranjado de las prendas y el suelo (Fig. 64). La elección de este brillo no fue arbitraria, había la intención de que estos elementos se notasen, tanto por preferencia estética como por símbolo de 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 y emperadores ingleses y españoles del siglo XVI o XVII 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 colonial (y hasta precolombina si tomamos en cuenta el tipo de joyas que sabemos gustaban a los nativos).



Figura 64 Anónimo. *Imposición del collar y el manto por María y José* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

5.2.3 Blanco

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, 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 (Fig. 65). El blanco ha sido desde la antigüedad el color predominante en las vestiduras sacerdotales (Heller, 2004) (Fig. 66).



Figura 65 (Izquierda). Anónimo. Coronación (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 66 (Derecha). Anónimo. Arrobo ante la eucaristía (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

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.

5.2.4 Negro

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 lóbrego 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 negro, el color también de lo necrosado (Heller, 2004). Con esta comparación, entre murales y lienzo, podemos determinar que los segundos se realizaron según las exigencias de un ambiente monacal más solemne y aciago característico del siglo XVII. Mientras que los murales tienden hacia su eliminación, y la preferencia de tonos pastel característicos de un siglo XVIII más laxo. En *Perdida en el camino a medida 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. Esta elección por el negro textil en el lienzo y no en el mural, en el cual Teresa luce colores claros, demuestran los cambios de preferencias y moda. En el siglo XIX el negro empezó a teorizarse como símbolo de elegancia, pero estas ya son otras épocas.

5.2.5 Naranja

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 *Perdida 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. 67 y 68). El color naranja contrasta, pero no de manera chocante sino con sutilidad.



Figura 67 Anónimo. *Teresa y Rodrigo huyen de la casa en busca de martirio* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Figura 68 Anónimo. *Perdida en el camino a Medina del Campo* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

5.2.6 Marrón

En los lienzos de la serie es el color que más resalta, pareciera que el resto de colores quedan subordinados a este. En el lienzo pareciera tratarse de permutaciones basadas en el marrón. Junto al negro logran sofocar cualquier tono claro que los cuadros puedan lograr. 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 amaderados, 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, suelo, marco de los cuadros 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, el cual 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 expresar sofocamiento y emociones asociados con el miedo, el dolor y la pasión. Los colores dicen mucho sobre las intenciones de los o las 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. Cómo en el caso del dorado, su impresión alegre y llamativa lo hace el más adecuado al momento de significar a Dios, de lo que podría un 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.

5.3 Componente emotivo (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. 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 pretende hacer y el aval que le damos a esta tarea.

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 son 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 las conclusiones.

Nuestra 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)²⁵. 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, formas del gesto, podemos identificar la emoción que la activa e incluso la acción que se dará después²⁶.

²⁵ Cabe decir que, al ser el estudio de los gestos y la comunicación no verbal una ciencia incipiente, y por el hecho de abarcar un tema tan complejo y amplio con sus interpretaciones, es necesario la multidisciplinariedad, en la que nosotros aportamos con la procurada por el arte y la Historia del arte

²⁶ Guiándose 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, el dirá que es un Moisés misericordioso,

Observando 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. Esto quiere decir, que algunos gestos básicos y las expresiones generadas en él, tienen una apariencia universal, aunque también existen grandes diferencias según la cultura y las condiciones en las cuales cada 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 género visible de un estado mental quiere decir que comunican. Cuentan sentimientos, experiencias, conceptos y respuestas.

5.3.1 Las expresiones de la cara

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 de innatamente a ser como en su forma base deberían ser, 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

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 arrebato y a destruir las tablas de la ley (Freud, 2017).

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). Así mismo, 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 estudiando 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).

Este apartado 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 nuestra conciencia 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 representados es una mujer mayor. En los grabados se la representa como anciana o mujer, respetando la edad según los hechos, sin embargo, en los murales Teresa conserva a lo largo de toda la serie un rostro lozano, blanco y juvenil. Si bien en la escena del tránsito o su muerte ella cuenta con 67 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, 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 viéndose 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), alternado 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, los cuales gustaban más. Es también el rostro que podían tener las novicias y monjas más jóvenes. La juventud representada fortalece el lazo dialéctico con sus espectadoras.

5.3.1.1 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. 69, 70, 71 y 72).

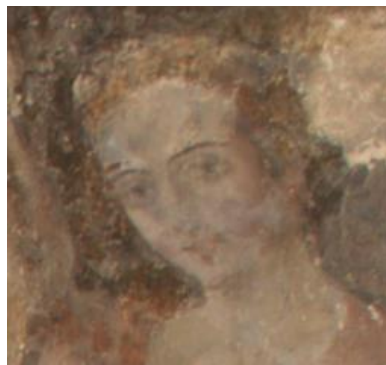


Figura 69 (Izquierda). Anónimo. *Perdida en el camino a Medina del Campo* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 70 (Derecha). Anónimo. *Sanación por intercesión de San José* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Figura 71 (Izquierda). Anónimo. *Los futuros mártires* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 72 (Derecha). Anónimo. *Teresa ingresa al monasterio de la Encarnación* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Si nos remitimos al soporte narrativo sabemos que no en todas las historias Teresa experimentó con predominancia la alegría, son más bien 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 como nunca antes, sin embargo, su sosiego puede deberse a la confianza en José, quien intercede por su recuperación (de Jesús, 1967). Así, su expresión de tranquilidad, es una enseñanza sobre la confianza en la oración y las santidades hacía las hermanas.

Las características de varios rostros se orientan mejor al rasgo de tranquilidad, el cual es también una cualidad 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 humana, 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 el 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 persecuidora puede tener más de humano de lo que se piensa. Estudiando 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.

5.3.1.2 La tristeza

La tristeza es una emoción que genera fuertemente empatía casi por inercia. Su función es la de evitar la soledad y encontrar la compañía y el 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 lo 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 (el cual 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 contrayendo 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. 73) y en las pinturas del XIX en el rostro de Cristo en *Carmelita ayuda a Cristo a cargar la cruz* y en el de María Magdalena con los ojos semi cerrados y las cejas sinuosas mientras abraza la cruz en *Santo Cristo del Socorro* (Fig. 74). En este último, el gesto se funde con el dolor, y se hace patente con la expresión corporal de la mano, la cual parece proyectar parte de este dolor en un acto de estrujamiento o contorción.



Figura 73 (Izquierda). Anónimo. *Teresa intercede por la salvación de su sobrino* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 74 (Derecha). Anónimo. *Santo Cristo del Socorro* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

En la escena de Teresa intercede por la salvación de su sobrino. La historia conmociona por los factores que en ella acontecen, y 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, las cuales 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 escultura²⁷. Podríamos suponer que por esta razón el mural termina omitiendo 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, sin inspiración 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 (Figs. 75 y 76). Pertenece a la categoría de los Cristos en cruz muertos, diferente de los Cristos sufrientes 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 por que 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, según la cual Cristo sufre su agonía por culpa de los pecados.

²⁷ Olaya Sanfuentes (2010) desarrolla esta tesis, en la cual las monjas de claustros coloniales de América proyectan sus deseos y aptitudes maternas en las figuras del niño Jesús que tienen al alcance. En el acto de vestirlos y cargarlos se estaría liberando parte de unas aspiraciones maternas 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 a 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 monjitas. 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 estaría logrando cuando la artista representa hábitos femeninos inhibidos por la regla moral a seguir en el claustro; desde el de ser madre o el poder llevar un vestido colorido. El artista descarga su tensión maternal en la pintura o en el poema dedicado, posteriormente dota de un traje de belleza a fin 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 de la cual es poseedora la obra, convirtiendo el gesto artístico en uno social (Waelder, 1965).

El mural enfatiza el rol deudor de las hermanas, el cual 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 (Figs. 77 y 78). Es un Cristo paternal y amoroso. En las pinturas del siglo XIX es distinto, transmite su dolor, transfiere el juicio por el pecado a sus observantes, quien encargara la realización y estilo de composición de estos cuadros 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.

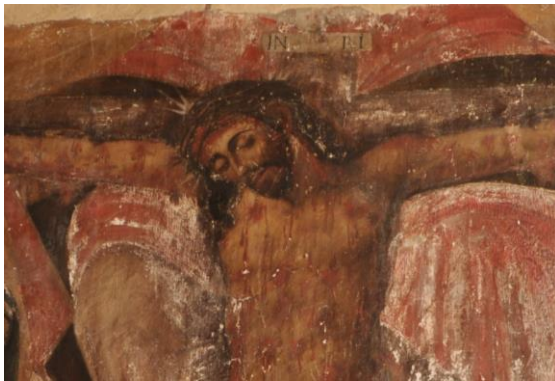


Figura 75 (Izquierda). Anónimo. *Santo Cristo del Socorro* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 76 (Derecha). Anónimo. *Frente al Ecce Homo* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XIX. Fotografía: Carlos Vásquez.



Figura 77 (Izquierda). Anónimo. *Cristo alimenta a Santa Teresa de Jesús* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 78 (Derecha). Anónimo. *Visión de la Trinidad* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

En el Cristo que arrastra la cruz (Fig. 58), 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, la cual resalta el dolor físico. El dolor anímico es representado en la pintura en la creación de una atmosfera 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 espectadores, las cuales deben siempre asistir a Cristo, revivir en sus corazones el tránsito de la pasión y encontrar formas de enmendarlo.

5.3.1.3 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 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 (Fig. 79).



Figura 79. Anónimo. *Arrobo ante la eucaristía* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

5.3.2 Las manos

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 persona²⁸. 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, puede ser un mensaje completo con su propia lógica²⁹. Las manos 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

²⁸ 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 él diagrama, las manos y la cara tendrían mayor representación. Las áreas corticales que les corresponden a cada una aparecen además juntas, llevando a interrogantes sobre la posible confusión entre ambas, esto aclararía por qué se mueven las manos mientras se habla (Snyder y Whitaker, 2020).

²⁹ La seña de la mano puede tener hasta un origen distinto al habla, debido a su naturaleza la cual surge de 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)

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 la 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 comunicaciones y simbólicas de las manos son parte esencial del mensaje divino. Las manos 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 como 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 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. 80).



Figura 80 Anónimo. *Transverberación* (Fragmento). 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. 81).



Figura 81 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 íntimo³⁰ (Fig. 82)



Figura 82 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. 83)

³⁰ Por ello los emperadores u obispos de la Iglesia suelen representarse de esta forma con Cristo; era una forma de legitimarse.



Figura 83 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. 84), sin embargo, puede sugerir otro tipo de significados “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).

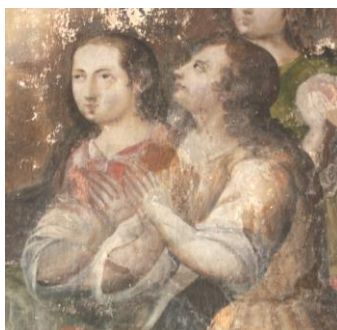


Figura 84 Anónimo. *Tránsito de Santa Teresa* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

El dedo índice levantado advierte que hay que prestar atención. Cuando este dedo señala algo sabemos a qué o quién en concreto se debe prestar atención (Fig. 85). En general el objeto de atención es el mismo sujeto que hace la seña, y por eso se la considera la seña del maestro³¹. La

³¹ Esta seña la observamos en tradiciones más antiguas a las cristianas como en los mudras hinduistas y budistas, la seña se aprecia como un rasgo de buda y de algunas divinidades orientales. Mas que un gesto universal, es decir que independiente 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).

palma abierta significa verdad y sinceridad, un santo o personaje que la muestra al espectador exhibe con ello la ausencia de pensamientos malvados.



Figura 85 Anónimo. *Visión de la Trinidad* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

El gesto de adoración es parecido al de la oración, aunque este puede diferenciarse en algunos casos por la separación de los brazos como el del acto de alabanza. Este gesto se hace patente en los angelitos 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 la de *Sanación por intercesión de San José* puede tratarse de oraciones, así como de súplicas por la recuperación de Teresa. En la escena de *Tránsito* observamos este gesto de manos unidas en los ángeles (Fig. 86), 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 también entenderse como sorpresa ante la revelación de Dios, María y José, sin embargo, al ser parte de un coro angelical y celestial y llegar junto a ellos a la escena su sorpresa queda incierta.

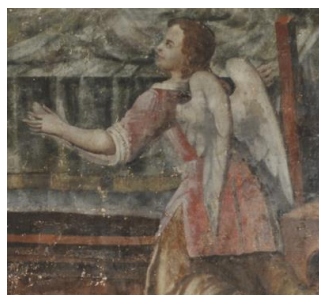


Figura 86 Anónimo. *Tránsito de Santa Teresa* (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

En *Arrobo ante la Eucaristía* observamos por otro lado un gesto de oración y sorpresa (el cual se explica con la expresión facial) por parte de los sacerdotes que observan a la Santa alcanzar estados espirituales sorprendentes (Fig. 79). 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, la obra que mejor representa al dolor es la de Santo Cristo del Socorro en la figura de María Magdalena.

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, el cual 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. 63) presenciamos uno de los gestos más referenciales a la experiencia intelectual: el 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, que 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 como pensante, como un sabio o como aquel que captura la esencia de las cosas mientras lo traslitera 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 la cognición. Hay mujeres de buena reputación en este sentido que habitaron el convento del Carmen alto cómo lo fue María Estefanía Davalos, quien ingresó al claustro en 1742 y se ganó la atención de las mentes más ínclitas de la época (como Charles de La Condamine) por sus aptitudes y talentos musicales; 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 gesto fraternal y amoroso, pues establece una unión temporal de los cuerpos y con ello de las almas. En la iconografía cristiana sabemos que quien toca el torso desnudo de Jesús es Santo Tomás. Además de recordar la duda del apóstol establece una relación íntima el cual pocos pueden gozar. 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 la naturaleza divina (Fig. 87). Impresiona, sin embargo, el lugar exacto que quiere tocar Teresa, ya que es el que normalmente suele tener la herida. No se descarta que él o la artista 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. La duda de Teresa es también la duda de tantos creyentes que han testimoniado experiencias místicas y hierofanías similares.



Figura 87 Anónimo. *Visión de la Trinidad*. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.
Fotografía: Carlos Vásquez.

El lazo que continuamente se proclama entre Teresa y Cristo se explica mejor en la poesía mística de Teresa 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, 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 y cual experimenta Teresa en otros momentos, como durante la transverberación. En la serie son continuos los acercamientos, en *Cristo alimenta a Teresa de Jesús* observamos como Teresa mira directamente a los ojos a su señor. La mirada baja ante 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.

5.3.3 La vestimenta

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 contra reformista 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 de indicar 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, el cual 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 de Italia. 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 de civil, se nos presenta con ricas prendas coloridas, con reminiscencias moriscas, estilo afrancesado y accesorios locales. Es una Teresa ecléctica, donde se figura la característica identitaria quiteña, la cual atrae diversos estilos. Algo similar difícilmente hubiera sucedido 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, ya desde el siglo XV había iniciativas por eliminar cualquier contaminación morisca como judía (de Piero, 2014).

Hubo así mismo 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 cómo en el mural del Carmen extrañamente se hubiera dado en el contexto de España del siglo XVII. En Quito, el objetivo de diferenciarse entre etnias no aplicaba en sectores 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. 67) 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 del resto de las monjas (Fig. 88).

Si bien existió 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 su galicismo estilístico. 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.



Figura 88 Anónimo. *Teresa ingresa al monasterio de la Encarnación*. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

En el mural Teresa aparece puesta un pectoral con cruz, un relicario a la altura del esternón, pendientes en tiras de perlas de botón³², un florido sujetador en el cabello³³, cinta de diadema, con

³² 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.

³³ Esta clase de ornato tiene orígenes locales e indígenas, antes que franceses (Castro, 2018).

un ligero descubierto en el cuello y las muñecas, contradiciendo la moral del vestido³⁴. 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), así mismo, 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 buena 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 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, uno al que en el convento se debe abstener, 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 colonial ciertas características que hoy son desapercibidas o se han categorizado como atractivas, cómo lunares o pecas, 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 macula, era bien visto y por ello se aplicaban distintos tipos de badulaques³⁵ que lograban aclarar la piel. Es por esto que muchas mestizas en los retratos coloniales pasan al espectador como blancas o albinas. 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 tez blanca, fue la preferida. También daba mayor status en razón a la ascendencia

³⁴ Durante el siglo XVIII varias Vírgenes y Santas fueron retratadas con suntuosidad llenas de joyas.

³⁵ El término refiere a todos los productos cosméticos de la época como aceites, perfumes o cremas destinadas a eliminar impurezas de la piel, caspa, sarpullido, así como para blanquearla, dotar de nueva vitalidad al cabello, etc.

que se podía ostentar. Las monjas debieron seguir concibiendo esta opinión aún dentro del claustro. Como se mencionó en el contexto, muchos impases en los monasterios 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 colonial 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 crinolina³⁶ que parecería incomodo 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 también 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. Esta Teresa, sin embargo, es semejante a las carmelitas en algo, su forma de componerse pictóricamente va dirigida a establecer un lazo empático con las monjas. Al ser un convento que exige dotes 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. 64). 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

³⁶ Armazón, derivado del verdugado español, que se colocaba debajo de la pollera o faldellín para ensanchar la falda, basquiña o saya.

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 Quito³⁷. Prueba de ello, son las pinturas murales, en las cuales 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 lo 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 reparadas 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 acostumbamiento, 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.

³⁷ La tendencia más bien consistía en dejar al descubierto el cuello y parte del busto, sin ornamentos que retuvieran la desnudez como sucedía en las colonias hispánicas, 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.

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. A pesar de que se trata de un trabajo sencillo, pues no es una obra maestra desde la técnica o el estilo, consigue transmitir, a nivel emocional, todo lo que el arte puede hacerlo.

Las pinturas consiguen establecer una relación empática con sus espectadoras mostrándoles 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 blanca y con 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, guapa, 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 que provoca.

5.4 Componentes ornamentales

El ornamento son todos los elementos decorativos por haber: un cuadro, una escultura, un jardín o una prenda de vestir. Todo arte es ornamento, pero cuando hablamos del ornamento en 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 del ser 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, tiende a agrupar, asociar, y ordenar el contenido percibido en los órganos perceptores³⁸. La estructuración mental tiende a configurar 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 cual 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 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 pintura religiosa responde a una encomienda que debe ser cumplida según parámetros de contenido y forma los cuales están en una iconografía y estándares de configuración preestablecido. 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. El ornamento al estar desprovisto de iconografías y la atención de una autoridad, puede ser el espacio de despliegue, no solo del sentido del orden sino el del gusto, estilo, inclinación estética, etc.

El ornamento es así; formas sencillas, ordenadas e infinitas, las cuales se logran a partir de recursos geométricos limitados, y que su 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, en el cual se observa el juego, la creatividad, la necesidad de adornar, mejorar, y generar consecuentemente, una nueva

³⁸ 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).

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, pues le persuaden a seguir patrones y “modos de hacer”, al final, el artista termina haciendo algo que intelectualmente fue concebido por la institución eclesiástica y sus oficiantes³⁹. 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 nivel 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 cumpla⁴⁰. Si llegan a advertir alguna libertad inaceptable, será en la composición anatómica de los personajes, o en incorrecto uso símbolos. Elementos accesorios como los motivos ornamentales pintados (franjas de marcos, diseños textiles, de mueblería, microelementos del paisaje) pasan desapercibidos, más aún 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 entonces 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

³⁹ Este es uno de los argumentos con que se acusa a los artistas de las colonias hispanas su falta de originalidad. El ornamento (junto con otros elementos) se convierte en una prueba de que signos de originalidad existen.

⁴⁰ Tanto como elemento formal de una pintura, como objeto en sí (textiles, velas, marcos, etc.), el ornato va a tener consideraciones de segunda categoría, por debajo de la pintura o escultura. Esta jerarquía es histórica y son pocas las iniciativas para reformularla. El art Deco, el movimiento *Arts and Crafts* o publicaciones como *The grammar of ornaments* de Owen Jones han intentado revalorar la importancia del ornamento sin obtener gran influencia en los cambios de concepción de los espectadores comunes y la institución del arte.

simples⁴¹. Sumado a esto, está presente el ámbito religioso, civil, cortesano y las formas locales indígenas que confluyen el moldeamiento de un gusto particular. Luego de explicar la importancia del ornamento y lo especialmente valioso que es para este trabajo, analizaremos el ornamento en este caso de estudio.

5.4.1 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 tres⁴², 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. 89).



Figura 89 Anónimo. *Fragmento del marco verde*. Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII.

Fotografía: Carlos Vásquez.

⁴¹ Existe debate en este punto, pues existen 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 prospero, 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.

⁴² Nos referimos a uno de los marcos vacíos, la *de Sacerdote celebra la Eucaristía en pecado* y la pequeña pintura del Espíritu Santo.

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, los cuales 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 relieve simulando ser tallas de un marco. El fondo es de color café emulando la superficie de madera de un marco real (Fig. 90). Es difícil de explicar porque se opta por este marco solo en dos ocasiones. Advertimos que es de mejor calidad que el marco de ovas verdes, sin efectos de sombras ni trampantojos.

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 marco café también ha sido retocado, creemos, sin embargo, que su estilo y modelo fue siempre el mismo. Lo justificamos comparando con la apariencia que tienen algunos marcos de cuadros al lienzo del periodo colonial 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, porque a diferencia de los marcos cafés, los verdes no imitan otro marco físico, es un invento de la comunidad, un deseo de enmarcar las escenas, preferir el límite y contener el arte en unos tallos con hojas.

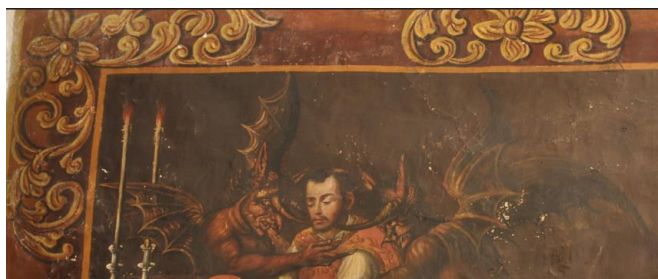


Figura 90 Anónimo. *Fragmento del marco café*. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

5.4.2 Motivos ornamentales en textiles

Lo observamos en manteles, alfombras, vestimenta litúrgica, vestidos de mujer y faldellines de ángeles. En los murales nos encontramos hasta dos 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 (Figs. 91 y 92). No se trata de una lacería ni de un diseño matemático o complejo. Motivos florales de mayor complejidad lo notamos en las prendas de Dios en *Visión de la Trinidad* (Fig. 93) estos 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.

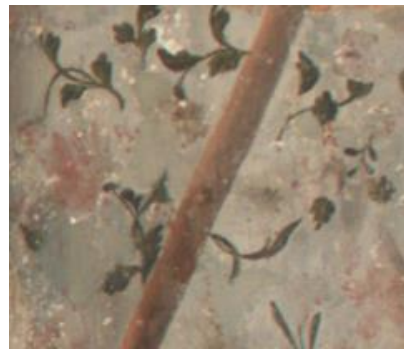


Figura 91 (Izquierda). Anónimo. *Coronación*. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

Figura 92 (Derecha). Anónimo. *Perdida en el camino a Medina del Campo*. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.



Figura 93 Anónimo. *Visión de la Trinidad*. (Fragmento). Convento del Carmen alto. Óleo sobre muro. Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Vásquez.

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. 61) y en uno de los ángeles en *Perdida en el camino a Medina del Campo* (Fig. 68). Es además un diseño interesante pues, los motivos son de un color rojo claro similar al del fondo del vestido anaranjado oscuro. Es probable 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, 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 pudo haberse dado con la de *Teresa ingresa al monasterio de la Encarnación* (Fig. 88) 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.

A pesar de que los motivos ornamentales pueden distraer la captación del contenido de la imagen, lo cierto es que también 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 de organización humano (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 que la falta de destreza en la pintura pudiera cometer. 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 originalidad. El elemento fitomorfo es omnipresente, su complejidad y multiplicidad permite que el autor de la obra pueda expresar su manejo de la composición preferido en infinidad 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, colocarlas prolijamente en un esquema

geométrico, etc. Un estudio profundizado del ornamento a nivel de forma y contenido podría revelar más sobre el gusto colonial.

Consideraciones finales y sugerencias

A lo largo del trabajo se pudo comprender por distintas vías al arte desde el efecto psicológico producido en la persona. El interior de una persona, los rasgos de su personalidad y manera de comprender el mundo, la conciencia del artista y del creador suele presentarse de manera diluida en el objeto, imprecisa y hasta oculta. Pero si el investigador se sitúa en el lado correcto del abordaje, que en el caso presente consistió, en pisar por ocasiones el terreno de la psicología, puede aprehender lo que de conciencia humana alberga el arte.

El arte es un reflejo de la humanidad que lo produce, pero este reflejo se da en una superficie de lógica y leyes distintas a la realidad que habitamos. Los elementos de estas leyes son comprendidos según lo que puedan sugerir. Por su naturaleza puede parecer confuso a un abordaje histórico, sin embargo, para otras disciplinas puede resultar un tanto más claro. El método que mejor pudimos aplicar fue el histórico, pero con una mirada inspirada por conceptos y entendimientos de la psicología; solo así podríamos haber logrado un análisis que respondiera a nuestros objetivos particulares de manera extensa y con resultados satisfactorios.

Nuestro objeto de estudio fue la pintura mural realizada en Quito en el periodo colonial, específicamente en los siglos XVII y XVIII. Las pinturas murales fueron durante la tesis, ventanas con vista a la conciencia de una época lejana. Asumiendo la pintura como una proyección psicológica de la persona, pudimos seguir asumiendo otras interpretaciones consecuentes con este principio. En la forma y el contenido de una pintura el investigador puede mirar parte de una persona. Antes de pasar a nuestro caso de estudio: las pinturas murales de la serie de Santa Teresa del convento del Carmen Alto en Quito, se realizó una exposición sobre varios casos de pintura mural en el resto de la ciudad.

En esta exposición constatamos el valor de una pintura como causal del inicio de conductas en los espectadores, estas pueden movilizar hacia un tipo de gesto como es la penitencia, devoción, piedad, pureza, obediencia, austeridad, etc. Debido a las cualidades de la pintura, estas pueden afectar de múltiples formas, no solo conocemos el efecto al que llega, sino el cómo lo hace. Gracias a una estructura altamente estimulante y eficaz, la pintura puede comprometer la psiquis a una experiencia, con su respectiva consecuencia espiritual, creativa, estética, imaginativa, etc.

Las pinturas del Quito colonial por su situación visible objetiva (aparición del entorno, contenido temático, composición, historia testimonial) dan luz sobre la situación subjetiva de sus apreciadores y creadores. Por cómo fue restaurada una pintura, pudimos saber 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 internas. Las pinturas son reflejo de las preferencias doctrinarias y estéticas de su entorno. En la colonia hay gran gusto por los santos, como por la Virgen María. Sin tener que relativizar la interpretación, sabemos que la forma de presentar las obras era mediante una presentación colorida, luminosa, en muchas ocasiones sencilla, en otros casos respondiendo al gusto interno de la comunidad a la que va dirigida, como a la del artista o artista externo, que llegamos a detectar en ocasiones como los mismos sujetos.

Existen otras constantes de la conciencia quiteña 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, como en abundancia. El gusto 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, no impuesto, sino uno más auténtico, resulta un barroco con inclinación hacia lo alegre y no tanto hacia lo oscuro y hermético, como suele categorizarse al periodo colonial en símiles con la Edad Medieval. Los ambientes oscuros, si los había, pero también existe una preferencia, demostrada con la pintura mural, de habitar atmosferas mejor iluminadas.

En la serie de pinturas murales de Santa Teresa notamos varios indicios de libertad del gesto artístico. La sociedad eclesial en la que se vivía tendía a reprimir conductas de diverso tipo. Los murales son el ejemplo de que algunas conductas se desinhiben. Cómo 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 comunicación. 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, hermandad, etc.

Por la pintura mural, 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 gesto de amonestación. Las pinturas del siglo XIX son más oscuras, téticas, con otro tipo de efectos estimulantes, pareciera que hubiera un periodo de relajación y por ello se encomienda 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 masetas florales, pasan a ser símbolos litúrgicos. Sin duda, algo sucede en un momento del siglo XIX que obliga a replantear los modos de llevar una sana religiosidad. Los procesos independistas, el auge científico, el laicismo, la llegada de la cultura extranjera ya sin tantos filtros, entre otros, pudo significar un cambio en el sector monacal.

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, madre de ese niño. En el arte queda testimoniado la paternidad y maternidad en algún grado deseada, también el ideal de belleza física, los colores favoritos (pasteles), 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 sucumbe afuera 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, creencia en la eternidad debido a la aspereza de la piedra fría en la que se pintan algunas obras, etc.

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. Queda aún más por interpretar y descubrir. La materialidad es basta 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 más 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, misas, autos sacramentales, etc., también son exposiciones de psicología. Por ahora nos servimos de la materialidad en apoyo al conocimiento que por otras investigaciones conocemos del contexto. Pero hay otras fuentes útiles para ampliar nuestro contexto de la conciencia quiteña colonial. A nivel de individuo: cartas, testimonios, diarios, poemas. En estos textos, o evidencias psicológicas, el resultado sobre lo que podemos saber de la conciencia pasada puede ser más exacto. A nivel de colectivo: crónicas, legislación, documentación de sínodos, etc. Esto podría definir mejor la psicología y tipos de psicología de entornos más multifacéticos.

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.

Nuestro enfoque estuvo concentrado en la percepción. Dejamos el análisis de los sentidos o conductas en un injusto segundo lugar; otros terrenos como el de la memoria, atención o lenguaje pueden extenderse, y arrojar comprensiones de la conciencia, nuevos. También otros enfoques de la psicología, como el psicoanálisis o la teoría conductual podrían dar resolución al engeñecimiento del que padecemos al detectar rasgos psicológicos altamente diluidos en la obra, así como para determinar las formas de devoción, conducta o comportamiento que el arte conlleva.

La psicología y la Historia del arte deben seguir relacionándose, los resultados de esta ocasión 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 mente y la conciencia humana. Son tantas más las preguntas que hoy día no puedo hacerme sobre arte e Historia, pero que el conocimiento

de otras ciencias si me puede ayudar a descubrirlas. Espero que esta tesis también se considere un amistoso reclamo hacia la multidisciplinariedad.

Bibliografía

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 Nicolas 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 crucero, 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.
- Berlyne, D. (1957). Conflict and information-theory variables as determinants of human perceptual curiosity. *Journal of experimental psychology*, 53(6), 399-404.
- le Bon, G. (1963). *Psicología de las multitudes*. México: Editorial Divulgación, S.A.
- de Bruyne, E. (1994). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor.
- Cage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Castro, C. (2018). La moda francesa en la pintura canaria del siglo XVIII. *Anuario de estudios atlánticos* (63), 1-22.
- 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.
- Chóliz, M. (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. Universidad de Valencia. Recuperado de: www.uv.es/=choliz
- 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.
- 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. (2009). *Historia y leyenda del arte quiteño: su iconología*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- 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.
- 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, 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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 Córdova: 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.
- Pacheco, A. (2000). *Historia del convento del Carmen alto*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- 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.
- 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.
- Sacks, O. (2003). *Veo una voz*. Barcelona: Anagrama.
- 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.
- Tenorio, M. (2016). Ángeles músicos en la pintura mural. *El artista* (13), 214-229.
- 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.
- 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.

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: Ediciones 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.