

CIRCULACIÓN DEL DISCURSO ILUSTRADO ESPAÑOL ACERCA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS INDIGNAS O GROTESCAS. EL CASO CHILENO

CIRCULATION OF THE SPANISH ILLUSTRATED DISCOURSE ABOUT UNWORTHY OR GROTESQUE RELIGIOUS IMAGES. THE CHILEAN CASE

Fernando Guzmán¹

Susana Gazmuir²

RESUMEN: Durante los siglos XVIII y XIX el discurso del “buen gusto”, propio de la reflexión relativa a la poesía y la retórica, determinó buena parte de la discusión acerca de la pintura y la escultura. El arte religioso no estuvo al margen de esta concepción. El libro *Pintor christiano y erudito*, la obra relativa a imágenes sagradas más influyente del siglo XVIII en Hispanoamérica, fustigó a los que eran considerados “malísimos artífices” que pintaban o esculpían obras para las iglesias, así como a quienes que lo hacían sin poseer la conveniente erudición. La circulación del libro de Interian de Ayala en Chile permite afirmar que sus ideas dejaron una huella en la élite intelectual local. A la luz de lo anterior, se puede proponer que, uno de los antecedentes del discurso decimonónico acerca de la necesidad de una reforma del arte religioso en Chile fue la lectura del *Pintor Christiano y erudito*.

Palabras clave: buen gusto, arte religioso, Interian de Ayala

ABSTRACT: During the eighteenth and nineteenth centuries the discourse of “good taste”, typical of the reflection on poetry and rhetoric, determined

1 Profesor titular de la Universidad Adolfo Ibáñez e investigador del Centro de Estudios del Patrimonio. E-mail: fernando.guzman@uai.cl ORCID: 0000-0002-6515-8074

2 Doctor en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor adjunto del Instituto de Historia, Facultad de Historia, Geografía y Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: mgazmurs@uc.cl ORCID: 0000-0002-6435-5658.

much of the discussion about painting and sculpture. Religious art was not outside this conception. The book *Pintor christiano y erudito*, the most influential work on sacred images of the eighteenth century in Latin America, criticized those who were considered “very bad artists” who painted or sculpted works for churches, as well as those who did so without the necessary erudition. The circulation of Interian de Ayala’s book in Chile allows us to affirm that his ideas left a mark on the local intellectual elite. In the light of the above, it can be proposed that one of the antecedents of the nineteenth-century discourse on the need for a reform of religious art in Chile was the reading of *Pintor Christiano y erudito*.

Keywords: good taste, religious art, Interián de Ayala

INTRODUCCIÓN

En Chile, durante la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de las iglesias coloniales fueron reformadas de acuerdo con los principios de la Ilustración católica tales como han sido descritos por Mario Góngora, lo que se tradujo en un intento concertado entre la Iglesia y el Estado por civilizar y racionalizar tanto al clero como a la feligresía. En este proceso, un número significativo de imágenes religiosas coloniales fueron retiradas del culto. Los viejos retablos ricamente ornamentados y cubiertos con pan de oro, las esculturas de madera policromada, así como las pinturas de los siglos XVII y XVIII fueron consideradas como objetos de mal gusto, inapropiados para el adorno del espacio sagrado e inconvenientes para representar a Cristo, a la Virgen María, a los santos y a los ángeles. El discurso contrario a la tradición política, social y cultural de la colonia –en el cual se debe insertar este fenómeno– tuvo como una de sus manifestaciones más características el desprecio por las artes de ese período. Desde la década del cuarenta en adelante es posible encontrar juicios acerca de la imperfección de las esculturas y pinturas coloniales que se podían ver en las iglesias, conventos y espacios privados.

La discusión académica acerca del carácter y circulación del *Pintor christiano y erudito* no ha sido especialmente nutrida, el interés por otros tradistas españoles como Carducho y Pacheco, tan influyentes en el siglo de oro (Cañedo-Arguelles, 1974, 1982), ha impedido prestar suficiente atención a

la obra de Interian de Ayala. Los trabajos generales acerca de literatura o ideas artísticas lo mencionan sin calibrar adecuadamente su originalidad e influjo (Menéndez, Pelayo 1962; Schlosser, 1993). Son numerosos los trabajos de iconografía que se remiten al tratado, presentando una dedicación específica a las ideas del fraile mercedario los escritos por Eliseo Tourón del Pie (1985) y María Virginia Sanz Sanz (1991). Jesusa Vega (1994) publicó un trabajo relativo a ciertos rasgos populares del arte del siglo XVIII, en el cual incluye una breve mención a los comentarios críticos de Ayala sobre este punto, destacando su influjo en los juicios de Ponz sobre el particular. En dos textos publicados en los años 1998 y 2006, Juan Manuel Monterroso Montero (1998, 2006) sitúa el tratado en el contexto del control eclesiástico de la imagen sagrada, presentándolo como una manifestación tardía de lo formulado en la XXV sesión del Concilio de Trento. En la misma línea de trabajo se sitúa su análisis acerca del decoro y la figura femenina (Monterroso Montero, 2001), así como los comentarios de Mestre Sanchis (1996) acerca de literatura española del siglo XVIII. El mismo autor pone de relieve la participación de Interián de Ayala en la creación de la Real Academia de la Lengua, refiriéndose a sus aportes en lo que denomina el “campo estético” (Mestre Sanchis, 2002, p. 285). El trabajo de Alessandra Mascia (2009) acerca de la circulación e influjo del tratado en el contexto italiano es de especial interés para el propósito de este artículo; los antecedentes aportados permiten ampliar la visión sobre este particular, centrada – hasta antes de este trabajo – en las citas de Benedicto XIV en la bula *Sollicitudini Nostrae*³. El año 2014 se defendió en la Universidad de Lleida una tesis doctoral dedicada al *Pintor christiano y erudito*, trabajo que analiza y contextualiza el libro de manera pormenorizada (Argelich Gutiérrez, 2014). La autora de la tesis publicó, posteriormente, un libro que identifica el tono ilustrado del tratado (Argelich Gutiérrez, 2021), rasgo que permite entender su enorme vigencia durante los siglos XVIII y XIX.

Sobre la recepción del *Pintor christiano y erudito* en Chile no existen trabajos previos. Sin embargo, el presente artículo se sostiene sobre una reflexión desarrollada con anterioridad en torno a la Ilustración Católica y, más particularmente, acerca de la reforma del arte sagrado durante el siglo XIX. Un texto fundante es, sin duda, el publicado por Mario Góngora en 1980, en el que presenta las manifestaciones de la Ilustración Católica en Chile a

3 La bula se encuentra traducida al francés (Boespflug, 1984).

fin del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente (Góngora, 1980). Las proyecciones de este fenómeno durante el siglo XIX, así como las características del proceso de modernización de la Iglesia y de secularización de la vida social chilena han sido estudiadas por Sol Serrano (2001, 2003, 2006, 2008) en diversas publicaciones. En este marco de transformación de la vida religiosa se produce la reforma del arte sagrado, fenómeno sobre el cual se han realizado avances particulares, como los estudios de Giovanna Capitelli (2010, 2011) acerca de la influencia romana en el arte chileno durante el siglo XIX y los de Fernando Guzmán (2009, 2012) en torno a los altares y esculturas de mármol que se incorporan en las iglesias durante el período.

Investigaciones recientes han revelado el proceso de reforma de las iglesias coloniales durante el siglo XIX, dando cuenta de la articulación de un discurso contrario al arte colonial y de las transformaciones del ornato de las iglesias durante la segunda mitad de la centuria. Sin embargo, no ha sido examinada la genealogía de las ideas que dieron sustento a este juicio estético respecto de las imágenes religiosas tradicionales y que provocó su supresión parcial. El presente artículo se propone demostrar que el *Pintor christiano y erudito* de Juan Interián de Ayala fue una de las fuentes que dio forma a la idea de que las imágenes religiosas podían ser juzgadas de acuerdo con estándares de buen o mal gusto, ejercicio que podía fundamentar su permanencia o eliminación. Como se verá, los principales argumentos a favor de la tesis propuesta serían, en primer lugar, el hecho de que el fraile mercedario habría sido el primer autor en proponer la necesidad de juzgar las sagradas imágenes a partir de los criterios de la erudición y buen gusto, luego, la constatación de la presencia del libro en bibliotecas chilenas del siglo XIX y, finalmente, la consonancia entre los puntos de vista utilizados en Chile para criticar a las imágenes religiosas consideradas de mal gusto y el discurso de Interián de Ayala.

INTERIÁN DE AYALÁ Y EL PINTOR CHRISTIANO Y ERUDITO

El pintor cristiano y erudito, editado originalmente en latín el año 1730, fue la única publicación española del período que se refirió específicamente a los asuntos del arte religioso, constituyéndose en un referente para todos los trabajos subsecuente sobre este asunto. El libro se debe ubicar en la línea de los pensadores que –como Molano, Paleotti o Federico Borromeo–

reflexionaron sobre el arte religioso a partir de las definiciones del Concilio de Trento. Efectivamente, la obra del mercedario es particularmente deudora *De historia SS. Imaginum*, de Johannes Molanus, así como del *Discorso intorno alle Immagini sacre e profane*, de Gabriele Paleotti (2002), tanto en cuestiones teóricas como en los problemas concretos de la iconografía cristiana. Otras fuentes claves fueron los tratados españoles sobre el arte de la pintura, particularmente el *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho y el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Del libro de Carducho (1979), de carácter más especulativo, extrajo sus reflexiones en torno a la función de las imágenes religiosas. Del tratado de Pacheco (1956), por su parte, obra marcadamente técnica, recogió las disquisiciones acerca de la forma de representar algunas temáticas específicas, como las postrimerías o ciertas escenas de la pasión de Cristo.

Se puede afirmar que, en cierto sentido, el libro de Interian vino a completar los esfuerzos desplegados por los autores que lo antecedieron. Su aporte consiste en haber formado el más completo catálogo de iconografía cristiana, identificando en cada caso la forma correcta de representar una determinada escena y, al mismo tiempo, los errores más comunes que se cometían a la hora de pintarlas o esculpir las. Se trató, por tanto, de un libro de gran utilidad para aquellos que participaban en la creación de imágenes sagradas y especialmente para quienes tenían a su cargo el control sobre la idoneidad de dichas imágenes. En la práctica, se posicionó rápidamente como un libro insustituible para resolver controversias iconográficas y para fundar la especulación en torno al arte religioso. Conocidas son las referencias del papa Benedicto XIV al libro del mercedario, particularmente en la bula *Sollicitudini Nostrae* (Boespflug, 1984, p. 37). De este modo, se refrendaba la validez del libro, no sólo por el hecho de que un pontífice acudiera a él para resolver determinadas cuestiones, sino, también, en atención a la fama de hombre culto y erudito de que gozaba Benedicto XIV.

Justamente, el propósito del *Pintor christiano y erudito* era dar cuenta pormenorizada de las faltas que pintores y escultores cometían, no por desconocimiento de su oficio, sino por ignorancia de la historia sagrada. Sin embargo, el libro del mercedario aborda por vez primera la dimensión puramente artística de las pinturas y esculturas religiosas. Desde una perspectiva teológica y artística, el segundo capítulo está dedicado, precisamente, a advertir el daño que ocasionan los malísimos artífices que participan en la producción de las imágenes. A su juicio los “principiantes rudos e ignoran-

tes, y a otros pésimos artífices” no debieran permitirles realizar imágenes sagradas, pues, “por el abuso que ellos hacen de su arte, sirven más presto de irrisión, y de desprecio” (Interián de Ayala, 1782, p. 11). Luego se refiere al arte religioso que producen los artesanos de la calle de Santiago, en Madrid, cuyas imágenes son “dignas de desprecio y verdaderamente ridículas” (Interián de Ayala, 1782, p. 11). Terminaba el capítulo recordando los beneficiosos efectos que había tenido en este ámbito el Concilio de Trento, cuya interpretación y aplicación indujo a muchos obispos y sacerdotes a quitar de las iglesias “no pocas imágenes de monstruosa deformidad, y sepultando algunas otras debaxo de la tierra para su perpetuo olvido” (Interián de Ayala, 1782, p. 16).

El Concilio no decretó expresamente la necesidad de suprimir las imágenes sagradas defectuosas en lo artístico, sin embargo, al entregarle a los obispos la responsabilidad de desterrar los abusos que se pudieran haber introducido en su uso, puso el fundamento para el desarrollo de ideas y prácticas que surgieron después del Concilio. Los autores que interpretaron y desarrollaron preceptos del Concilio se preocuparon especialmente de proponer argumentos que sustentaran el uso de las imágenes en la Iglesia, al tiempo que establecieron los criterios para identificar pinturas o esculturas que debían ser censuradas o suprimidas. El asunto de la adecuación de las obras a las reglas artísticas no fue una preocupación central de los teólogos o artistas que escribieron sobre imágenes sagradas. Paleotti (2002), por ejemplo, en el capítulo titulado “I dipinti imperfetti”, señalaba expresamente que no atendería a las imperfecciones que se derivaban de la impericia del artista o de su desconocimiento de las reglas del arte. Carducho, por su parte, consideraba que el pintor que recibe encargos de temática religiosas debía ser virtuoso antes que buen artífice (Paleotti, 2002), dejando la perfección técnica en un segundo plano. Se puede afirmar, por tanto, que Interián de Ayala fue el primero en elaborar un discurso explícito a propósito de la necesidad de cuidar la calidad artística de las imágenes sagradas.

Su tratado gozó de una amplia y constante circulación durante los siglos XVIII y XIX, tanto en Europa como en América. Uno de los factores que permiten explicar su fortuna crítica es –como ya se indicó– la temprana acogida que le brindó el Cardenal Próspero Lambertini en los documentos pastorales que escribió, primero como Arzobispo de Bolonia y luego como Sumo Pontífice, bajo el nombre de Benedicto XIV. Se puede destacar, por ejemplo, el comentario que introduce en la bula *Sollecitudini nostrae*, en la que se refiere

al “muy erudito Ayala” (Boespflug, 1984, p. 37). Los escritos de Benedicto XIV tuvieron una consistente acogida en los medios eclesiásticos americanos de la segunda mitad del siglo XVIII, como queda de manifiesto en las referencias de sínodos y concilios a sus encíclicas y bulas (Luque Alcaide, 2001, 2008). De tal modo que, por medio de ellos se debió consolidar el prestigio del *Pintor cristiano y erudito*. Otro factor relevante para comprender su larga sobrevivencia es la acogida que tuvo entre autores ilustrados de finales del siglo XVIII. El historiador ilustrado, pintor y viajero, Antonio Ponz, lo citaba –en su *Viaje por España* y en el *Viaje fuera de España*– como a un autor con cuyos criterios coincide plenamente (Vega, 1994). Algo semejante ocurrió con Antonio Mayans, quien, en su libro *Arte de Pintar*, escrito en 1774, se declara en sintonía con los puntos de vista del mercedario (Mestre Sanchis, 1996).

A pesar de la especificidad de sus ideas, forjadas en el ambiente de la ilustración hispánica del siglo XVIII, el *Pintor Chistiano y erudito* es un texto que desarrolla tardíamente lo propuesto en el Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas. La principal novedad conciliar no fue el respaldo al uso de esculturas y pinturas en las iglesias, pues, ya existía sobre esto una clara definición en el Concilio de Nicea II. La particularidad más trascendente de las definiciones del siglo XVI respecto a la pintura y escultura religiosa fue la duda que se cernió sobre las imágenes, pues, luego de enumerar sus beneficios se advirtió que en ocasiones se cometían abusos que debían ser controlados, tanto en la configuración de la representación como en las prácticas que se desarrollaban en torno a ellas. La existencia de imágenes o costumbres devocionales inconvenientes requería fiscalización, responsabilidad que el Concilio asignó a los obispos. Esta sombra de sospecha sobre las imágenes sagradas, así como la necesidad de ejercer control sobre ellas, se puede identificar en textos eclesiásticos anteriores, sin embargo, es el decreto tridentino sobre el particular el que fijará esta doctrina y le dará su forma definitiva. Los autores que comentaron más tarde las formulaciones conciliares sobre este punto hicieron un intento por sustentar teóricamente lo expuesto, así como por establecer criterios que ayudaran a reconocer los rasgos que podían hacer inconveniente una pintura o escultura religiosa. Si bien el *Pintor christiano y erudito* se sitúa en esta tradición post tridentina, algunas de sus ideas se alejan de espíritu del Concilio y se entroncan con la reflexión dieciochesca acerca del buen gusto.

EL BUEN GUSTO DE LA ILUSTRACIÓN

Las directrices tridentinas que buscaban ordenar y disciplinar al clero y la feligresía en torno a la correcta doctrina, su interpretación y las buenas prácticas religiosas, coincidieron a partir del siglo XVII con el proceso de racionalización que se vinculará más tarde fuertemente a las ideas ilustradas. Buena parte de las autoridades clericales vio en las ideas iluministas, concernientes a la razón, la civilización y el progreso, un camino para la reforma de la institución eclesiástica de acuerdo con las orientaciones de Trento. Al mismo tiempo, la monarquía española, especialmente durante el reinado de Carlos III (1759-1788), adoptó estas ideas proto ilustradas referentes a la necesidad de mejorar la educación y fomentar las ciencias promovidas por los llamados *novatores*⁴ como Campomanes, Mayans, Feijoo y Jovellanos, entre otros, que conscientes de la imagen de retraso de la península con relación a otras naciones europeas, aspiraban a que España ocupara un lugar entre las monarquías consideradas ilustradas.

El término “civilización” apareció más o menos simultáneamente alrededor de 1750 en varios idiomas europeos, incluido el francés, el inglés y el español. Hacía alusión a un estado de la cultura en que se alcanzaban al mismo tiempo la ilustración y se suavizaban las costumbres. Se trataba de un proceso que iba de un estado de menor desarrollo, o barbarie, a uno de mayor racionalidad, mejor convivencia, bienestar y seguridad material. En otras palabras, se consideraba que era un estado que se alcanzaba como consecuencia del progreso de la ciencia, la legislación, las artes, la tecnología, la moral y, en definitiva, de la sociedad. En su concepción original esta noción estaba estrechamente ligada a la religión, pues el marqués de Mirabeau, a quien se atribuye su primer uso, afirmaba que toda civilización digna de su nombre se sostenía en la religión, ya que, históricamente gracias a ella se habían dulcificado las costumbres y los hombres habían sido capaces de imaginar las ventajas de considerar a los demás como sus hermanos y no sus enemigos (Riqueti Mirabeau, 1756). En el proyecto de los ilustrados hispánicos convergieron así las aspiraciones de reformar y mejorar la sociedad tanto en el ámbito práctico, como en el moral y el espiri-

4 *Novatores* designa a un grupo de pensadores y científicos españoles de finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII.

tual para alcanzar un estado de civilización que parecía eludir a la España mancillada por la leyenda negra de su retraso. Este estado se veía reflejado en la mengua de su economía e industria, la superchería e ignorancia de los fieles católicos y la sombra de la Inquisición (Fernández Sebastián, 2008). En orden a avanzar hacia la civilización, las propuestas de los *novatores* se centraron en las posibles aplicaciones concretas y técnicas de los nuevos conocimientos científicos en el ámbito material y en el práctico. En la esfera de la cultura, procuraron impulsar la reforma de la educación tanto de las elites como del pueblo en general de acuerdo con los planteamientos de los letrados italianos, ingleses y franceses.

Al mismo tiempo, en el siglo XVIII la idea de “buen gusto” estuvo a la base de los programas de reforma y educación moral, de crítica literaria, de institucionalización de las ciencias, de organización de las artes y de articulación de la teoría del conocimiento en general. En este contexto, el término apareció y se desarrolló vinculado a la reflexión retórica, literaria y artística ilustrada. Esta idea se entendía como la capacidad de los individuos para apreciar y disfrutar la belleza o detectar y percibir la imperfección de los objetos exteriores liberados de las impresiones inmediatas que causan en los sentidos gracias a una educación que habilitaba la autonomía moral de los sujetos (Hontanilla, 2010). Si bien la noción de “gusto” ya se puede encontrar en escritos sobre arte, literatura y sociedad en los siglos XVI y XVII, relacionada a una cierta armonía y concordancia entre los elementos de un objeto, su definición era más intuitiva e imprecisa de lo que llegó a ser en el siglo XVIII. Se trataba de un cierto *je ne sais quoi* asociado con la percepción, el ingenio y la experiencia. En el siglo XVIII, en cambio, especialmente a partir de los escritos de Ludovico Muratori, se le acopló el adjetivo “buen,” y con ello quedó asociada a las normas del arte y la retórica para llegar a definir qué era lo bello de acuerdo a pautas racionales (Minor, 2006). Benito Feijoo, por ejemplo, manifestó la insuficiencia de esa definición de gusto como “yo no sé qué” que se limitaba a designar aquel “primor misterioso, que cuanto lisonjea el gusto, atormenta el entendimiento” pero no permite explicar “¿qué hallan de exquisito o primoroso” en aquello que observan. Para el benedictino lo que lo explicaba el impacto que produce lo bello “consiste en una determinada proporción de sus partes, la cual proporción es distinta de aquella, que vulgarmente está admitida como pauta indefectible de la hermosura,” es decir, su arreglo a determinadas normas (Feijoo, 2022, pp. 222-243). Los ilustrados redefinieron así el gusto puntualizando que consistía

en el acuerdo que se experimenta al escuchar un discurso que contiene verdades, o el placer que produce al oír un poema o contemplar una obra de arte fidedigna. De esta manera, lo conceptualizaron como una facultad cognitiva que dependía al mismo tiempo de las capacidades sensibles y las intelectuales. Se trataba, por tanto, de un juicio que integraba lo racional y lo sensitivo. Luego, intentaron especificar las reglas objetivas y universales que explicaban la belleza, normas que se aplicaban al mismo tiempo al objeto, que se considera verdaderamente bello, como al sujeto que tiene las condiciones para percibirlo como tal. Así, la Ilustración propuso un estándar de belleza que exigía formar las habilidades perceptivas e interpretativas de un observador capaz de apreciarla (Hontanilla, 2010).

En términos concretos, la noción de “buen gusto” apareció en primer lugar vinculada a una reflexión sobre la oratoria a partir del estudio del latín. A la erudición retórica, que desde el Renacimiento en adelante era considerada el grado más alto del estudio de la lengua, en el siglo XVIII se le asignó el rol de formar el “buen gusto” del individuo, pues su conocimiento le permitía distinguir la belleza y la verdad contenida en las ideas expresadas por escrito, así como su sentido moral. Estos planteamientos estaban inspirados en el diálogo *De Oratore* de Cicerón, que subrayaba que el mejor orador no era solo quien destacaba en el uso de las técnicas de la elocuencia, sino aquel que ponía el arte del discurso al servicio del sistema de valores republicanos inculcado por una amplia educación. En este sentido, debía existir una perfecta armonía entre el entrenamiento retórico y la educación política. De igual forma, afirmaba Cicerón, la ética debía ser una de las cualidades del orador, quien no era otro que el perfecto ciudadano cuya virtud era catalizada por la elocuencia (*De Oratore*, I, 68)⁵.

Por otra parte, para los ilustrados el “buen gusto” literario y artístico se comunicaba y veía reflejado en el modo de vida de las sociedades. Así, el estilo dominante de una civilización no era sino un reflejo de sus costumbres públicas. El “buen gusto” venía a ser entonces no solo un asunto de estética, sino que consistía en la capacidad de discernir lo que había de exacto, esencial y cierto en cada una de las ciencias naturales y morales. Quienes lograban hacerse de esta facultad entonces, no sólo contaban con las recompensas intelectuales de la educación, sino que accedían

5 Ver: Connolly (2007).

a la perfección de un conocimiento que permitía distinguir lo verdadero de lo falso tanto en el ámbito de las ciencias como de las costumbres.⁶ Al mismo tiempo, desde sus fundamentos grecorromanos, la idea de “gusto” se fundaba en la existencia de una “comunidad de sentido” que era tanto política como estética. La retórica clásica, permitía establecer códigos comunes a partir de los cuales nacía la conversación y la amistad entre individuos afines (Lomné, 2006). Se comprende así que las normas que reglaban estas ideas sobre las artes exigían que el ideal de belleza fuese a su vez un paradigma moral. Se trató de nociones éticas y estéticas que fueron compartidas por la iglesia post-tridentina y por los borbones, e hicieron posible la concurrencia de sus respectivos proyectos de reforma en cuanto ambos buscaban transformar, normar y disciplinar a súbditos y feligreses preparándolos para acceder a la civilización y a la verdadera religión. Si como ya había planteado Ludovico Antonio Muratori (1742), el “buen gusto” nos puede orientar en el estudio de las artes y las ciencias hacia lo verdadero y lo bueno, con mayor razón se constituía una guía en los ámbitos fundamentales de la religión y la filosofía moral.

En Chile, los letrados que dieron forma a las ideas para legitimar, primero el proceso independentista, luego el republicano y más tarde el liberal, adhirieron, adoptaron y adaptaron estas nociones ilustradas y luego neoclásicas sobre el buen gusto y su relación con la civilización y progreso. Ya en 1802, Juan Egaña, el redactor de los primeros proyectos constitucionales independientes y republicanos, había afirmado que el arte de la persuasión debía consistir en la conjunción de la emoción y la razón y que el aval de la verdad o verosimilitud del discurso era el propio orador, cuya única garantía de virtud y honradez era la disertación en sí misma (Egaña, 1949). Los arquitectos del sistema republicano en Chile dieron un lugar fundamental a la oratoria en la educación de los ciudadanos, especialmente de aquellos destinados a ocupar un lugar prominente en la república, es decir, los que se formaban en el Instituto Nacional, el Liceo de Chile y el Colegio de Santiago, las tres instituciones educativas más importantes del primer tercio del siglo XIX. José Joaquín

6 Charles Rollin (1755, pp. 61-62), pedagogo de Port-Royal, difundido y utilizado en las universidades hispanoamericanas afirmaba: “El buen gusto no se limita a las Bellas Letras, también tiene por objeto todas las Artes, Ciencias y Conocimientos y consiste en cierto discernimiento justo y exacto, que hace sentir lo que hay en cada una de las Ciencias, y de sus noticias lo más exquisito, más hermoso, más útil, más esencial, y lo más conveniente y necesario a cuanto se aplican.

de Mora, letrado y político español liberal y director del Liceo de Chile, afirmaba que para influir en la opinión pública se requería “pensar con exactitud y hablar con claridad y elegancia” y conocer los “misterios de la elocuencia”, “este arte precioso, que conmueve a las masas, defiende la inocencia y sirve de principal instrumento a los cuerpos legislativos” (Mora, 1828). En la misma línea, durante la década de 1840, cuando ya estaba consolidado firmemente el gobierno republicano, en su *Discurso de incorporación a la Sociedad Literaria*, José Victorino Lastarria aclaraba que la libertad no era sinónimo de licencia y que en el ámbito artístico

no gusta de posarse sino donde está la verdad y la moderación. Así, cuando os digo que nuestra literatura debe fundarse en la independencia del genio, no es mi ánimo inspiraros aversión por las reglas del buen gusto, por aquellos preceptos que pueden considerarse como la expresión misma de la naturaleza, de los cuales no es posible desviarse, sin obrar contra la razón, contra la moral y contra todo lo que pueda haber de útil y progresivo en la literatura de un Pueblo. (Lastarria, 1849, p. 13)

Hay que recordar que, en este sentido, tanto las ideas republicanas, liberales y conservadoras –ultramontanas y clericales—en Chile, tuvieron una notable continuidad conceptual con los planteamientos neoclásicos, en lo que concernía a las ideas de progreso y civilización, las que más allá de sus marcadas diferencias, concurrieron en su crítica a la cultura y arte barroco (Gazmuri, 2018). Como ya notara Mario Góngora en *Aspectos de la Ilustración Católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814)*, entre los rasgos característicos de esta corriente intelectual se pueden contar el reemplazo de los fundamentos escolásticos por los de la cultura francesa, específicamente su cultura eclesiástica y, a partir de este fenómeno, un fuerte rechazo al arte barroco y, en consecuencia, al barroquismo del culto y las devociones populares a favor de un moralismo pietista y la reforma de la oratoria sagrada tal como era practicada en las ceremonias litúrgicas (Góngora, 1969). En este plano hubo consonancia entre la pretensión de la corona de uniformar y educar a los súbditos y el empeño de la iglesia por reformar a la feligresía y sus rituales. Los letrados católicos no vieron una amenaza en las propuestas racionalistas y civilizatorias de la ilustración, sino una herramienta para perfeccionar a los creyentes, en el entendido de que la fe no es contraria a la razón, sino que “la supone y la

trasciende” (Bravo Lira, 1985, p. 103). Desde mediados del siglo XVIII esto se tradujo en la adopción por parte de la jerarquía eclesiástica de las ideas estéticas neoclásicas que buscaban corregir los excesos del barroco, tal como planteara Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Elogio a de las bellas artes*, discurso en el que acusaba a estos excesos de haber arruinado la arquitectura y la pintura española, llenando “nuestros templos de composiciones recargadas, donde el decoro, la verdad y la exactitud se ven sacrificadas en la abundancia y vana ostentación” (Jovellanos, 1840, pp. 132-134). Para el ilustrado, la fundación, impulsada por la corona, de academias dedicadas al cultivo de la lengua castellana, la poesía, la elocuencia y la historia, permitiría a España recobrar su primitivo esplendor, adhiriendo nuevamente a las reglas del buen gusto.

EL PINTOR CHRISTIANO E ILUSTRADO Y LA PIEDAD NEOCLÁSICA EN CHILE

La obra de Juan Interián de Ayala, anunció las directrices neoclásicas de los *novatores* y su crítica a la pintura barroca española. Teólogo de la Universidad de Salamanca y profesor de Sagradas Lenguas (latín, griego y hebreo), sus ideas auguraron el papel que jugaría esta universidad como uno de los principales focos de la Ilustración española gracias a las reformas impulsadas por Carlos III, quien ordenó integrar los nuevos saberes de origen empírico en las ciencias, y humanistas e ilustrados en las artes y las letras, al antiguo currículo escolástico (Peset, 1969). En este marco, con la enseñanza de la poética y la retórica del siglo XVIII, se intentaron establecer los criterios del “buen gusto”, esfuerzo que modeló, en cierta medida, la reflexión del período acerca de la pintura y la escultura. Otros libros publicados en España durante la centuria como el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, de Antonio Palomino, el *No sé qué y La razón del gusto*, de Feijoo, *Arcadia Pictórica en sueño*, de Francisco Preciado de la Vega, *El Arte de Pintar*, de Gregorio Mayans y *Obras* de Antón Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, son claros ejemplos de lo señalado.

No es casual que un profesor de Sagradas Lenguas, como el autor que nos ocupa, dedicase un tratado a las reglas de la pintura, pues desde Platón en adelante, la retórica era calificada entre las artes imitativas, junto con la pintura, la escultura y la poesía en general, especialmente la épica y el teatro. Esto se explica porque, en esta tradición, los discursos no tienen

por objeto descubrir o describir la verdad en términos dialécticos, sino más bien dar una impresión de verdad. Así, parece natural que las ideas sobre el “buen gusto,” que nacieron vinculadas a la literatura, transitarán a la reflexión sobre las otras artes representativas: teatro y artes plásticas entre ellas. En la introducción de su obra Ayala recoge esta idea:

La pintura como acabamos de decir, consiste en la imitación, se compara con mucha razón a la oratoria, y a la poesía. Porque, así como la oratoria, y la poesía nos ponen las cosas delante de nuestros ojos, así la pintura nos representa, y pone también delante de la vista. (Interián de Ayala, 1782, p. 9)

La analogía entre retórica y pintura le permitía subrayar que el fin de las imágenes religiosas era hacer de sus espectadores mejores cristianos, del mismo modo que el fin de la retórica era hacer de los individuos mejores ciudadanos (Interián de Ayala, 1782). Una segunda similitud entre elocuencia y artes representativas es que, al menos originalmente, ambas estaban destinadas a cultivar a un público no necesariamente instruido. De igual modo, Ayala explicaba que las imágenes para “los rudos son a la manera de los libros” (Interián de Ayala, 1782, p. 54). La importancia de la función educativa de la pintura exigía que los pintores fueran “instruidos en todas aquellas artes propias de un hombre educado”. Aquel debía conocer exhaustivamente las reglas del arte, pero también ser un conocedor de la historia y la doctrina sacra (Interián de Ayala, 1782, p. 69). Del mismo modo, de acuerdo con las reglas del buen gusto, debía ser capaz de transmitir este conocimiento, explicar, conmoviendo el corazón para poder penetrar el entendimiento humano (Interián de Ayala, 1782).

La primera y segunda edición castellana del libro – en 1782 y 1883 – así como su publicación en italiano el año 1854, manifiestan su plena vigencia hasta finales del siglo XIX por la utilidad que tuvo para implementar las políticas reformistas en línea con las propuestas por la Ilustración católica. Su circulación en Chile es confirmada por su presencia en las bibliotecas de Mariano Egaña (Salinas, 1982)⁷ y de Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre⁸, así como por la existencia de ejemplares del siglo XVIII y XIX en la Biblioteca Nacional o

7 Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Convento de la Recoleta Dominica

8 El ejemplar de 1782 del Pintor christiano y erudito que se conserva en la Biblioteca Nacional perteneció a la biblioteca de monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre.

en el Convento de la Recoleta Dominicana. Con todo, la sola existencia de copias de esta obra en las colecciones chilenas no es un indicador preciso de la circulación de sus ideas. Cabe recordar a este respecto la reflexión de Isabel Cruz sobre el papel articulador que tuvieron los libros en el escenario de escasez chileno durante la colonia y primeros años de la república (Cruz y Tocornal, 1989). En su artículo *La cultura escrita en Chile, 1650-1820*, la historiadora destaca que para los hombres de letras de este período la posesión de libros fue un elemento aglutinador (Cruz y Tocornal, 1989). Sus ideas eran discutidas y se difundían en tertulias y pequeños salones literarios, en el Tribunal del Consulado y más tarde en las Sociedades de Amigos del País, o a través de la correspondencia entre los letrados. En cuanto a esto, la generosidad de José Antonio Rojas con los libros que adquirió en España era de público conocimiento y fue él quien prestó a Juan Egaña los trabajos de los filósofos franceses, entre ellos la *Decadencia de los romanos* de Montesquieu, así como las obras del barón de Holbach (Amunátegui & Solar, 1924). Si bien hacia 1840 la circulación y expansión de la cultura impresa había tenido un lento crecimiento, los espacios de sociabilidad en torno a ella tales como institutos, el parlamento, el gobierno, los colegios, la iglesia y la universidad, entre otros, consolidaron el rol de las publicaciones en la república. La llegada de la imprenta en 1812 tuvo un rol fundamental en este proceso, pero también la libertad de comercio y de prensa, la importación de libros desde Argentina, así como la instalación en Chile de letrados que venían de otros reinos hispanoamericanos, como Juan Antonio del Río, José Joaquín de Mora o Andrés Bello (Subercaseaux, 1993).⁹

La amplia circulación y sostenido prestigio del *Pictor Christianus*, su presencia en bibliotecas chilenas del siglo XIX, así como su condición de texto clave en la construcción del discurso acerca de la necesidad de atender a la calidad artística de las imágenes sagradas, permiten proponer un vínculo entre el libro de Interian de Ayala y el rechazo de la elite decimonónica chilena del arte religioso colonial. A la luz de los antecedentes disponibles resulta plausible plantear que su lectura habría acelerado el descrédito de unas piezas que, al ser consideradas como defectuosas desde el punto de vista artístico y erudito, no podían ser aptas para el culto ni para el fomento de la

9 Es importante recordar que a fines del período colonial el tránsito de letrados entre los distintos territorios de los virreinos y entre unidades administrativas vecinas era una práctica habitual.

devoción. Argumentos a los que se sumaba la idea de que su contemplación dañaba seriamente la formación del gusto de la población.

En efecto, desde la década del cuarenta, en publicaciones de diversa naturaleza, se puede detectar un cierto repudio por las imágenes sagradas de factura barroca ejecutadas en América durante los siglos XVII y XVIII, la que coincide con las críticas de Ayala y los *novatores*. Los recursos naturalistas y emotivos, como el uso de cabello natural, vestidos de tela y ojos de cristal, eran considerados abyectos. Miguel Luis Amunátegui en sus *Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile*, publicado el año 1849, manifestaba la condena ilustrada al arte barroco al acusar: «Nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños» (Amunátegui, 1849, p. 45). De semejante tenor eran los comentarios del argentino, residente en Chile, Domingo Faustino Sarmiento (1849, p. 414), quien, al comparar el arte romano con el barroco hispanoamericano señalaba que “La artística Roma se cubriría la cara de vergüenza, si viera erigidos en alto algunos de nuestros crucifijos, con sus formas bastardas que rebajan la dignidad del Hombre Dios”. Para Sarmiento (1849, p. 412) las esculturas locales “con sus caras pintadas y sus arreos de jergón o brocato, exponen a los espíritus elevados a caer en el error de los iconoclastas”. Los juicios de Amunátegui y Sarmiento seguirían teniendo eco a lo largo del siglo (De la Maza, 2014). El pintor Pedro Lira (1866, p. 279), por ejemplo, se referiría a las pinturas y esculturas quiteñas como piezas poseedoras de “toda clase de defectos i ninguna belleza”. Algo semejante afirmó Salvador Smith en la inauguración de la exposición de pinturas del Cerro Santa Lucía en 1786, quien se quejaba del daño que producía la visión de la “chillona aglomeración de colores i la carencia de proporción i belleza” que caracterizaba a las piezas de arte religioso colonial (Smith, 1876, p. 7).

En este período, la Iglesia promovió la depuración de los excesos festivos en las procesiones y la supresión de las imágenes de vestir y con cabello natural. Resulta interesante en este sentido el testimonio que recogen las actas del Cabildo de la Catedral de Santiago: “el restablecimiento de la antigua anda vestida de género vendría a esterilizar los esfuerzos de cuarenta años por deterrar de las iglesias las imágenes vestidas de género”¹⁰. El sínodo de Ancud de 1851 reiteró algunos criterios derivados del Concilio de Trento, habituales en

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

diversos textos americanos que, sin embargo, cobraban un nuevo significado a la luz de las discusiones decimonónicas. El texto sinodal indicaba que “las imágenes de los santos conviene que sean pintadas, o si fueren esculpidas que lo sean de manera que no necesiten el adorno postizo de vestidos”, ordenándole a los párrocos “que jamás permitan se expongan a la adoración pública, en sus iglesias ni en ninguna capilla de sus curatos, semejantes imágenes indecentes, imperfectas o defectuosas” (Retamal, 1893, p. 126).

Las expresiones de Amunátegui y Sarmiento, así como lo señalado por el Cabildo de la Catedral y el sínodo de Ancud, se deben ubicar en el contexto de las reacciones anticoloniales, cuyo texto fundante en Chile fue *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile* de José Victorino Lastarria, publicado en 1844. Ahí Lastarria planteó que la debilidad del gobierno republicano en Chile radicaba en las costumbres sociales, marcadas por la herencia de una monarquía donde la religión era el fundamento de una sociedad de súbditos obedientes y no de ciudadanos libres. Bajo un gobierno republicano, en cambio, la religión debía ser el de sustento de las virtudes ciudadanas, aquellas que permitían asegurar la libertad, bienestar y progreso de la república y de los individuos que la componían (Lastarria, 1844).

El reemplazo de las imágenes religiosas coloniales por otras del siglo XIX persiguió, la mayoría de las veces, suprimir las formas emotivas y populares de devoción, favoreciendo el desarrollo de una piedad ilustrada (Góngora, 1980; Serrano, 2001, 2003, 2006, 2008). Además, en el centro de las afirmaciones de la élite local se encuentran las referencias a las faltas artísticas de las piezas, a las que se calificaba de basuras sin valor estético alguno. La elite chilena de mediados del siglo XIX y el mercedario español del siglo XVIII convenían en la necesidad de suprimir las pinturas y esculturas religiosas que adolecían de calidad artística; ambos compartieron la idea de que a ciertos pintores y escultores que no conocían bien su arte se les debía prohibir realizar imágenes sagradas, pues, sus trabajos servirían para provocar la risa y el desprecio. Esta sintonía es evidente en el caso de Sarmiento, quien expresaba que su preocupación no era solo de carácter estético, pues, para él, la baja calidad artística de los Cristos del arte colonial “rebajan la dignidad del Hombre Dios” (Sarmiento, 1849, p. 414), fomentando en las personas más cultas y sensibles el desprecio por las imágenes sagradas. Aunque el texto de Amunátegui no era tan explícito como el del

intelectual argentino, se puede reconocer en él la intención de promover el uso de arte religioso de calidad artística, sirviéndose tanto de obras nuevas como de las mejores pinturas y esculturas del período colonial, pues “la antigüedad en los objetos de culto, lejos de ser un inconveniente, inspira veneración i con tanta razón deben conservarse, cuanto que no es posible reemplazarlos dignamente” (Sarmiento, 1849, p. 46).

Sarmiento, Amunátegui e Interián de Ayala propusieron con vehemencia la necesidad de que las pinturas y esculturas de culto se adecuaran a las reglas del arte como condición de su eficacia. De lo contrario, decía Interián de Ayala (1782, p. 11), “sirven más presto de irrisión, y de desprecio”. Pintores y escultores de imágenes sagradas debían conocer la historia y la doctrina para no errar en las representaciones, pero, la condición básica inexcusable es que conocieran las reglas de su arte. Al unir ambos aspectos, debían ser capaces de pintar y esculpir con elocuencia.

Finalmente, el caso del influyente sacerdote chileno Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre (1817-1875) resulta paradigmático en relación con la sintonía entre el programa “civilizador” de los liberales y el de la iglesia decimonónica. Justamente, Monseñor Eyzaguirre conjugó su actividad eclesial con la participación en política —fue diputado entre 1849 y 1852— y tuvo una activa participación en la vida artística e intelectual chilena. Fundador del Pontificio Colegio Pío Latino Americano, Eyzaguirre desarrolló una ingente labor de mecenas, encargando en Roma diversas obras artísticas para donarlas a iglesias chilenas (Drien & Guzmán, 2019). Su amplia cultura y los extensos viajes que realizó por América, Europa, África y Asia lo validaron como una autoridad en muchas materias. Manifestación de lo anterior fue su participación como presidente de la comisión organizadora de la Exposición del Coloniaje (Vicuña Mackenna, 1873), iniciativa impulsada por el intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna. La presencia del *Pintor christiano y erudito* en su biblioteca es un hecho relevante, puesto que, monseñor Eyzaguirre parece haber estado inspirado en muchas de sus acciones por las ideas de Interián de Ayala. En 1856, donó a la Catedral de Santiago el “primer altar de mármol”, entre cuyas columnas se debía instalar una pintura de la Última Cena realizada en Roma por Ignazio Tirinelli (Drien & Guzmán, 2019). La llegada de estos altares significó el reemplazo de los viejos retablos dorados con sus esculturas policromadas, proceso que comenzó a acelerarse en la medida que avanzaba el siglo, hasta el punto de la casi completa desaparición de las piezas coloniales en las iglesias

de Santiago. Las imágenes abyectas, relegadas a sacristías, bodegas y entretechos, fueron reemplazadas por obras trabajadas “por artistas distinguidos”, como refiere un artículo de *El Ferrocarril* a las esculturas de mármol de Carrara del altar de la Recoleta Dominica (Jueves 23 de noviembre de 1882, 8556). Se trataba, como ocurría por los mismos años en el arte sacro español o italiano, de una apuesta por el valor educativo de las imágenes frente al proceso de secularización que la iglesia católica combatía en sus territorios tanto en Europa como en América (Argelich Gutiérrez, 2021, p. 38).

CONSIDERACIONES FINALES

La preocupación por el valor artístico de las imágenes sagradas no es un asunto que forme parte de las declaraciones tridentinas, en consecuencia, muchos de los teólogos que comentan este punto en los siglos XVI y XVII manifestaron que no es su propósito referirse a la dimensión estética de las pinturas y esculturas religiosas. Posteriormente, en el contexto de las discusiones ilustradas resultaba imposible suspender el juicio respecto de la cualificación de aquellos artistas que se encargan de producir obras para el culto y la devoción. Juan Interián de Ayala en su *Pintor christiano y erudito* incorpora por primera vez un apartado dedicado a fustigar a las imágenes sagradas que, por impericia de su autor, no se adecúan a las reglas del arte. Sin duda, existe un vínculo entre el punto de vista del mercedario y el rechazo de la élite intelectual chilena del siglo XIX por aquellas obras presentes en las iglesias y que se consideran de mal gusto. La lectura del *Pintor christiano y erudito*, libro que estaba presente en algunas de las bibliotecas de la ciudad de Santiago, debió ser uno de los factores que influyó en el desprecio por el arte religioso del período colonial e impulsó una amplia reforma del espacio y la imagen sagrada.

REFERENCIAS

Amunátegui Solar, D. (1924). *Génesis de la independencia de Chile*. Universo.

Amunátegui, M. L. (1849). Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile. *Revista de Santiago*, III, 44-52. <https://www.mnba.gob.cl/publicaciones/apuntes-sobre-lo-que-han-sido-las-bellas-artes-en-chile-revista-de-santiago-tomo>

Argelich Gutiérrez, M. A. (2014). *El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado* [Tese de Doutorado, Universitat de Lleida]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/283810#page=2>

Argelich Gutiérrez, M. A. (2021). *La erudición del pintor: Juan Interián de Ayala y los nuevos propósitos de la imagen religiosa en el Siglo de las Luces*. Edicions de la Universitat de Lleida.

Boespflug, F. (1984). *Dieu dans l'art*. Éditions du Cerf.

Bravo Lira, B. (1985). Feijoo y la Ilustración católica y nacional en el mundo de habla castellana y portuguesa. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, 22(1), 99-122.

Cañedo-Arguelles, C. (1974). La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII. *Revista de Ideas Estéticas*, (127), 35-54.

Cañedo-Arguelles, C. (1982). *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.

Capitelli, G. (2010). Los 'pintores de Pio IX' en Santiago de Chile: los misterios del rosario para la iglesia de la Recoleta Dominica (1870). In F. Guzmán & J. M. Martínez (Eds.), *Arte americano e independencia: nuevas iconografías* (pp. 45-57). Museo Histórico Nacional/Universidad Adolfo Ibáñez.

Capitelli, G. (2011). *Mecenatismo pontificio e borbónico alla vigilia dell'Unità*. Viviani.

Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Turner.

Connolly, J. (2007). *The state of speech rhetoric and political thought in Ancient Rome*. Princeton University Press.

Cruz, I., & Tocornal, J. (1989). La cultura escrita en Chile 1650-1820: libros y Bibliotecas. *Historia*, 24, 107-213. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/9560>

De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos*. Metales Pesados.

Drien, M., & Guzmán, F. (2019). Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre: mecenas, promotor cultural y coleccionista. *Intus Legere Historia*, 13(1), 26-47.

Egaña, J. (1949). Sobre la decadencia de las ciencias, en especial de la Jurisprudencia. In J. Egaña. *Escritos inéditos y dispersos* (pp 19-28). Impr. Universitaria.

Feijoo, B. J. (2002). El no sé qué. In B. J. Feijoo. *Teatro Crítico Universal*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-critico-universal--o/html/>

Fernández Sebastián, J. (2008). The concept of civilization in Spain, 1754-2005. *From Progress to Identify, Contributions to the History of Concepts*, 4(1). <https://doi.org/10.1163/180793207X237740>

Gazmuri, S. (2018). Debates republicanos, liberales y conservadores durante el siglo XIX. In S. Gazmuri & I. Jaksic (Eds.), *Historia de los intelectuales y las ideas políticas* (Colección Historia política de Chile, Vol. 4, pp. 43-70). Fondo de Cultura Económica.

Góngora, M. (1969). Aspectos de la Ilustración católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814). *Historia*, 8(1), 43-73. <https://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/15807>

Góngora, M. (1980). Aspectos de la ilustración católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814). In M. Góngora (Ed.), *Estudios de Historia de las Ideas y de Historia Social* (pp. 127-158). Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Guzmán, F. (2009). *Representaciones del paraíso, retablos en Chile siglos XVIII y XIX*. Editorial Universitaria.

Guzmán, F. (2012). L'Arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari. In G. Capitelli, S. Grandesso, & C. Mazzarelli (Eds.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)* (pp. 419-430). Campisano.

Hontanilla, A. (2010). *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Iberoamericana Vervuert.

Interián de Ayala, J. (1782). *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. D. Joachin Ibarra.

Jovellanos, G. M. (1840). Elogio de las bellas artes pronunciado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En: *Obras del excelentísimo señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, vol. 3, Madrid: Francisco Oliva, pp. 132-34.

Lastarria, J. V. (1844). *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*. Santiago: Imprenta del Siglo.

Lastarria, J. V. (1849). *Discurso de incorporación a la sociedad literaria de Santiago*. La Sociedad.

Lira, P. (1866). Las Bellas Artes en Chile. *Anales de la Universidad de Chile*, 28, 276-292.

Lomné, G. (2006). Du bon goût à l'esprit de révolution : le recouvrement de l'Antiquité dans la vice-royauté de Nouvelle-Grenade (1779-1794). *Travaux et Recherches de l'UMLV*, (11), 75-90. https://www.researchgate.net/publication/310797339_Du_bon_gout_a_l'esprit_de_revolution_le_recouvrement_de_l'Antiquite_dans_la_vice-royaute_de_Nouvelle-Grenade_1779-1794

Luque Alcaide, E. (2001). ¿Entre Roma y Madrid?: la reforma legalista y el Sínodo de Charcas (1771-1773). *Anuario de Estudios Americanos*, LVIII(2), 473-493. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2001.v58.i2.212>

Luque Alcaide, E. (2008). *Iglesia en América Latina (siglos XVI-XVIII), continuidad y renovación*. Eunsa.

Mascia, A. (2009). Las *Istruzioni al pittor cristiano* de Luigi Napoleone Cittadella: un ejemplo de la fortuna decimonónica de Juan Interián de Ayala en Italia. *Goya*, 329, 300-313.

Menéndez Pelayo, M. (1962). *Historia de las ideas estéticas en España* (3ª ed.). CSIC.

Mestre Sanchis, A. (1996). Historiografía. In F. A. Piñal (Coord.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII* (pp. 815-882). Trotta-CSIC.

Mestre Sanchis, A. (2002). Juan Interián de Ayala, un humanista entre los fundadores de la Real Academia. *Bulletin Hispanique*, 104(1), 281-302. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2002_num_104_1_5112

Minor, V. H. (2006). *The death of the Baroque and the rhetoric of good taste*. Cambridge University Press.

Molanus, J. (1996). *Traité des Saintes Images* (F. Boespflug, O. Christin, & B. Tassel, Trads.). Les Éditions du Cerf.

Monterroso Montero, J. M. (1998). ¿La imagen sagrada censurada? El pictor christianus de Juan Interián de Ayala. *Estudios de Arte y Estética*, (49), 241-272.

Monterroso Montero, J. M. (2001). Entre el decoro y la conducta ejemplar. La figura femenina en el pictor christianus de Fray Juan de Interián de Ayala. In M. T. S. Guerrero & A. Q. Faz (Coords.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones* (pp. 759-774). Diputación Provincial de Málaga.

Monterroso Montero, J. M. (2006). Avisos comunes y generales sobre las imágenes de los santos. La interpretación contrarreformista de fray Juan Interián de Ayala. In M. Nogueira (Dir.), *Fundación Aser Seara. Museo iconográfico de Allariz* (pp. 255-262). Xunta de Galicia.

Muratori, L. A. (1742). *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*. Niccolò Pezzana.

Pacheco, F. (1956). *Arte de la pintura*. Instituto de Valencia de don Juan.

Paleotti, G. (2002). *Discurso intorno alle immagini sacre e profane*. Libreria Editrice Vaticana.

Retamal, F. (1983). *El primer sínodo chileno de la época republicana: Ancud 1851*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Riqueti Mirabeau, H.-G. (1756). *L'Ami des Hommes ou Tratié de la Population*. Avignon.

Rollin, C. (1755). *Modo de enseñar y estudiar las Bellas Letras*. Imprenta del Mercurio.

Salinas, C. (1982). La biblioteca de don Mariano Egaña, con especial referencia a sus libros de derecho. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, (7), 389-540.

Sanz Sanz, M. (1991). Los estudios iconológicos de Fray Juan Interián de Ayala. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV(8), 102-112.

Sarmiento, D. F. (1849). *Viajes en Europa, África i América*. Imprenta de Julio Belín i Cia.

Schlosser, J. (1993). *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Cátedra.

Serrano, S. (2001). La privatización del catolicismo barroco: y la publicidad del catolicismo moderno. Una mirada a la secularización en el caso chileno. *Atenea*, 484(0), 43-62.

Serrano, S. (2003). Espacio público y espacio religioso en Chile republicano. *Teología y Vida*, 44(2-3), 346-355. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492003000200015>

Serrano, S. (2006). La privatización del culto y la piedad católicas. In R. Sagredo & C. Gazmuri (Eds.), *Historia de la vida privada en Chile: el Chile Moderno 1840 a 1925* (pp. 139-155). Taurus.

Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Fondo de Cultura Económica.

Smith, S. (1876). Discurso pronunciado por Don Salvador Smith C. en la inauguración de la exposición el día 17 de septiembre de 1876. In *Catálogo de la Exposición de Pinturas del Santa Lucía, 17 de septiembre*. Librería del Mercurio.

Subercaseaux, B. (1993). Nuestro déficit de espesor cultural. In A. Garetón, S. Sosnowskis, & B. Subercaseaux (Orgs.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Fondo de Cultura Económica Chile.

Tourón del Pie, E. (1985). La iconografía mercedaria en Interián de Ayala, O. De M. (1657-1730). *Estudios*, 151, 357-380.

Vega, J. (1994). Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII. *Anales de Literatura Española*, 273, 237-273.

Vicuña Mackenna, B. (1873). *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje, Celebrada en Santiago de Chile en Septiembre de 1873. Por uno de los miembros de su Comisión Directiva*. Sud-América.