

# ARTE DE RETORNO. LA RETROALIMENTACIÓN ARTÍSTICA ENTRE AMÉRICA LATINA Y LAS ISLAS CANARIAS, Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DEL PATRIMONIO COLONIAL CHILENO (SIGLOS XVII-XVIII)\*

Antonio Marrero Alberto\*\*  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo plantear un nuevo concepto, el *Arte de Retorno*, que permite dar nombre al proceso de retroalimentación artística entre América Latina y las Islas Canarias en el periodo colonial. El trasiego de influencias en un contexto atlántico y comercial entre Europa y América permite la formulación de este concepto, que se adapta a este viaje de ida y vuelta, y que tiene como protagonistas a los virreinos y a las Islas Canarias. Del mismo modo, pretendemos observar la medida en que este comercio intelectual influyó en la conformación del patrimonio colonial en Chile.

**PALABRAS CLAVE:** América Latina, Chile, Islas Canarias, retorno, retroalimentación, siglos XVII y XVIII.

*RETURN ART: THE ARTISTIC FEEDBACK BETWEEN LATIN AMERICA AND CANARY ISLANDS, AND ITS ROLE IN THE CONFORMATION OF THE CHILEAN HERITAGE (17<sup>TH</sup>-18<sup>TH</sup> CENTURIES)*

## ABSTRACT

The objective of this article is to propose a new concept, the *Art of Return*, which gives a name to the process of artistic feedback between Latin America and the Canary Islands in the colonial period. The transfer of influences in an Atlantic and commercial context between Europe and America allows the formulation of the aforementioned concept, which adapts to this round trip, and whose protagonists are the viceroys and the Canary Islands. In the same way, we intend to observe the extent to which this intellectual trade influenced the conformation of the colonial heritage in Chile.

**KEYWORDS:** Canary Islands, Chile, eighteenth and nineteenth century, feedback, Latin America, return.



## INTRODUCCIÓN

Definimos como *Arte de Retorno* al conjunto de procesos y fenómenos artísticos que, plasmados en la circulación de obras, modelos y artistas, fueron vehículo de transferencias entre América Latina y las Islas Canarias a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En este caso, aunque ambos territorios saldrían beneficiados de este viaje de ida y vuelta, la repercusión sería mayor en el Archipiélago pues, debido a su reciente incorporación a la Corona, será el patrimonio venido del Nuevo Mundo el que tendrá un hondo calado e influirá en los artistas isleños a lo largo de las centurias posteriores.

Esta nueva conceptualización permite poner nombre al devenir artístico y estético entre los virreinos y las Islas Canarias en el mencionado segmento cronológico, las conexiones culturales entre ellos, el protagonismo del Archipiélago en el patrimonio americano (y viceversa) y el papel primordial del *Arte de Retorno* como atestiguo de este «comercio intelectual». El territorio isleño como punto de parada obligada en el paso hacia América justifica la mezcla de aportes europeos, españoles y americanos, gestando un arte popular, con un mayor acercamiento e identificación con los gustos del Nuevo Mundo<sup>1</sup>. Ahondar en el conocimiento de esta retroalimentación artística permite considerar la producción de piezas como elemento cohesionador y generador de identidad cultural.

Para este artículo tomamos como procedimiento metodológico principal la lectura de fuentes que ayuden en una reflexión historiográfica necesaria para la justificación de la formulación y uso del concepto que es objeto de nuestro estudio. Esto supone también tener en cuenta el aspecto iconográfico e iconológico de las piezas, al tiempo que se tienen en consideración las vertientes biográficas, catalográficas y sociales que de las obras de arte pueden derivarse, construyendo una metodología variada y transdisciplinar.

### ARTE DE RETORNO. RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE AMÉRICA LATINA Y LAS ISLAS CANARIAS

Para aquellos investigadores que han profundizado en las relaciones artísticas entre los países de América Latina y las Islas, se hace evidente el nexo entre ambas: la primera exporta obras de arte que, aunque tengan como referente mode-

---

\* Este artículo se elaboró a partir del proyecto de Postdoctorado de Excelencia Junior, convenio ULL-Fundación Bancaria La Caixa - Fundación Bancaria CajaCanarias, titulado «*Arte de Retorno*: techumbres mudéjares policromadas y retroalimentación artística entre las Islas Canarias, México, Ecuador y Bolivia (siglos XVII-XVIII)».

\*\* Docente e investigador, Universidad de La Laguna, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia del Arte y Filosofía. <https://orcid.org/0000-0002-5724-0385>. E-mail: [amarrrera@ull.edu.es](mailto:amarrrera@ull.edu.es).

<sup>1</sup> GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona: Lunwerg, 2000, p. 11.



Fig. 1. Interior de la iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte (Tenerife). Foto del autor.

los y piezas peninsulares llegados a aquellas tierras, han sido realizadas a partir de la reinterpretación idiosincrática vinculada al artista americano; la segunda funciona como punto estratégico, lugar de paso de carabelas y navíos, laboratorio artístico y urbanístico, receptora fundamental de telas e imágenes del Nuevo Mundo. «Entrar en una iglesia canaria es la mejor manera de visitar América Latina sin salir de Europa» (fig. 1), célebre frase que, con diferencias y variables, en el ambiente artístico canario bien explica lo que acabamos de postular. Palabras que, si por un lado hacen referencia a una multitud de piezas de talleres de los diferentes virreinos y territorios americanos en las Islas, por el otro nos sugieren una lectura que detecte la influencia que se reflejará en los artistas canarios y en su producción<sup>2</sup>.

Es por esto que el concepto de *Arte de Retorno* se refiere, entre otras posibilidades, a la exportación de piezas americanas en dirección a la metrópoli, las cuales presentan débitos claros de los modelos, obras y artistas españoles, pero al mismo tiempo ostentan un sello personal y único. Éste encuentra cabida y admiración en los creadores y la sociedad canaria, tal vez porque, en muchos aspectos, ambos territorios tienen similar desarrollo histórico, artístico y vivencial. Así se explica que

---

<sup>2</sup> CALERO RUIZ, Clementina. «Iconografía de la Trinidad en la pintura iberoamericana: la escuela mexicana», en *Libro-Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 1992, pp. 287-296.



establezcamos el inicio de nuestro estudio en el siglo xvii ya que, aunque los territorios conquistados reciben piezas foráneas desde los inicios de la ocupación, no será hasta dicha centuria cuando comenzará el auge de la producción artística propia y su exportación a otros lugares<sup>3</sup>.

Para entender el proceso de implementación de modelos y readaptación bajo el prisma de la comunidad establecida en los territorios del continente americano, conviene citar a Ramón Gutiérrez, quien señala que

El proceso de transculturación ibérica a América forma un continuo histórico desde el «descubrimiento» del continente hasta la independencia del mismo. Sin embargo, las formas de la impronta cultural europea habrán de sufrir mutaciones derivadas de las causales geográficas y culturales americanas, variando en los diversos tiempos históricos. La transferencia de ideas y criterios artísticos deben, pues, referirse a un marco de hechos histórico-culturales más completos que incluyen, entre otras, las siguientes variables: a) situación del país emisor, b) situación del país receptor, c) variaciones en el centro de emisión, d) reelaboración en el receptor, e) creación frente a sollicitaciones inéditas. A ello deberíamos sumar los condicionantes de los procesos de síntesis cultural que se van produciendo notoriamente en diversas áreas de América española desde finales del siglo xvi<sup>4</sup>.

Finalmente hace una defensa innegable del arte desarrollado en el periodo colonial donde, además de contradecir muchas ideas preestablecidas sobre lo que es arte y lo que son pervivencias culturales, plantea una afirmación que es extrapolable al caso canario, en la cual el arte que se desarrolla en los lugares conquistados por la corona española responde al tiempo que es propio del lugar, no toma como medida el tiempo europeo, por lo que no debemos considerarlo anacrónico<sup>5</sup>.

Son numerosos los artistas que, a través del encargo de obras originales, de grabados que reproducen dichas piezas o de su traslado a los nuevos territorios a crear *in situ*, marcan la tendencia y las formas en el nacimiento y desarrollo de un patrimonio eminentemente americano. Personajes como Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán, Martínez Montañez, Pedro de Mena, Alonso Cano, Juan de Mesa o Juan de Arfe dejan su influencia e impronta en los artistas americanos, y otros, como Martín de Andújar<sup>6</sup>, escogen el Nuevo Mundo como lugar de residen-

---

<sup>3</sup> PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias: del Gótico al Manierismo*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008, pp. 280-297.

<sup>4</sup> GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 11.

<sup>5</sup> La idea de medir el tiempo según el lugar en el que tiene lugar la producción artística válida y legítima, no sólo el arte canario, sino también el que se desarrolla en la Capitanía General de Chile, el cual abordaremos más adelante. GUTIÉRREZ, Ramón. *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600- 1770*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 235.



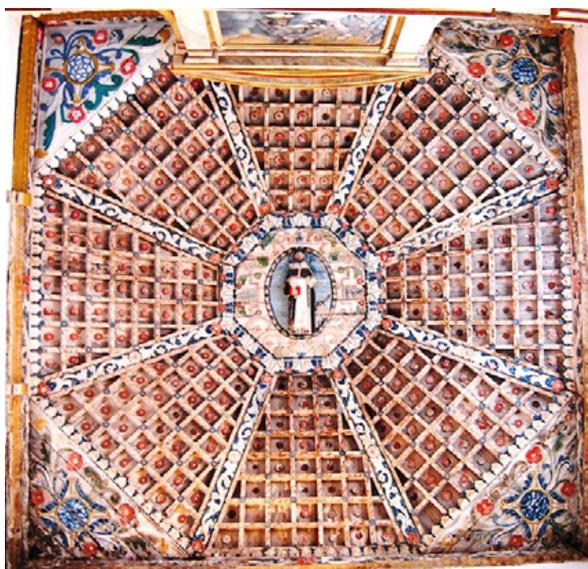


Fig. 2. Artesonado, Antonio de Orbarán (atrib.), c. 1661-1670, madera policromada, 1060/1210 × 725 × 720 cm. Iglesia de Santo Domingo, La Orotava (Tenerife). Foto del autor.

cia, previa estadía de tres años en Tenerife con el correspondiente establecimiento de una escuela escultórica en la localidad de Garachico<sup>7</sup>.

Artistas de la América colonial de la talla de Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, José de Páez, Juan de Ibarra, Miguel Cabrera o Bernardo Legarda beben de todas estas vertientes y reproducen un tipo de arte que, respondiendo a lenguajes universales, presenta características propias. Una vez que sus imágenes llegan a Canarias<sup>8</sup>, servirán como fuente de inspiración y espejo en el que mirarse para los artistas isleños e incluso, a modo de *Artista de Retorno* (concepto que también nos atrevemos a acuñar debido a las circunstancias), tenemos el caso de Antonio de Orbarán, carpintero y escultor nacido en Puebla de los Ángeles (México), que emigra a tierras canarias y trabaja en las islas de La Palma y Tenerife (fig. 2)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián y CALERO RUIZ, Clementina. *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura del barroco en Canarias*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008, pp. 168-177.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «Escultura y pintura americanas en Canarias», en F. Morales Padrón (eds.), *Canarias América. Gran enciclopedia de España y América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977, pp. 213-224.

<sup>9</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. «El maestro mayor de todas obras. Antonio de Orbarán». *Encrucijada*, n.º 1 (2009), pp. 52-119.



Forjada durante siglos, existe una certeza en el canario que lo une irremediabilmente a los territorios iberoamericanos. Creemos que ello se deba a un sentimiento de empatía y hermanamiento, producto de una historia conjunta y una emigración incesante. Existe un dicho que, de hondo calado en la conciencia isleña, da buena cuenta de ello: «Los canarios somos políticamente europeos, geográficamente africanos, pero nuestro corazón está en América»<sup>10</sup>. Esta afirmación es extrapolable al ámbito que compete a nuestra especialidad, siendo una de las cuestiones menos estudiadas de la Historia del Arte en Canarias<sup>11</sup>. Aunque esta cita sea de 1977, a lo largo de estos cuarenta años de investigación en las islas no son muchas las monografías o los estudios pormenorizados o tesis doctoral (aunque sí mediante catálogo de obras<sup>12</sup>) sobre dichas relaciones entre Hispanoamérica y el Archipiélago, por lo que se hace necesaria, para la comprensión y complementación de los estudios artísticos de ambos territorios en los siglos XVII y XVIII, una investigación como la presente, que da nomenclatura al proceso en cuestión<sup>13</sup>.

Son numerosos los motivos que avalan estos sentimientos que enraízan y comparten todos los isleños. Independientemente de la situación prehispánica en ambos territorios, el proceso conquistador por parte de la corona española es prácticamente coetáneo, lo que lleva a una vivencia paralela y similar de la nueva realidad impuesta europea. El hecho de que el territorio americano sea inmensamente más grande que el del Archipiélago justifica una emigración que nace en los albores del siglo XVI y continúa hoy en día. En palabras de Alfonso Trujillo,

La conquista de Canarias supone un prólogo del descubrimiento y colonización de América, y las carabelas expedicionarias se abastecían aquí no solamente de «aguada» y víveres sino también del elemento humano imprescindible para la empresa. [...] Tal emigración ha dado lugar históricamente a una fuerte repercusión en la economía y en la demografía de las Islas y, por lo tanto, también en el arte<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. «Interrelaciones histórico-artísticas canario-americanas», en *Jornadas de Estudios Canarias-América*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1980, p. 99.

<sup>11</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife». *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 23 (1977): 583.

<sup>12</sup> El proceso de inventariado de piezas americanas existentes en las Islas Canarias encuentra reflejo en los textos que sobre el tema han visto la luz, poniendo como caso el de la orfebrería, estudiada en profundidad en PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias occidentales*. San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2010; PÉREZ MORERA, Jesús. *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias, 2011.

<sup>13</sup> Del mismo modo, urge una tesis doctoral que aborde el patrimonio virreinal en Canarias desde una perspectiva múltiple en cuanto a metodologías se refiere.

<sup>14</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. «Elementos decorativos indios en el retablo canario», en F. Morales Padrón (eds.), *II Coloquios de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 455.





Fig. 3. *Santa Teresa de Jesús*, Antón María Maragliano, 1.<sup>a</sup> mitad del siglo XVIII, madera dorada y policromada. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Foto del autor.

Una vez conquistadas, las islas necesitarán de piezas que devocionar y que presenten un marcado carácter evangelizador y aleccionador, características dirigidas a las comunidades residentes en este territorio. Entrado el siglo XVII y a medida que aumenta la población y, con ella, sus necesidades religiosas, comenzará una etapa generalizada de ampliaciones arquitectónicas en todos los templos y santuarios isleños, a la vez que llegarán piezas flamencas, italianas y peninsulares (fig. 3)<sup>15</sup>. Esta misma realidad aumenta exponencialmente en el territorio americano, lo cual se incrementa con las políticas expansionistas españolas y la problemática derivada de la resistencia precolombina. Todo ello justifica la riqueza patrimonial de dichos territorios que tiene como punto de partida la religiosidad y la funcionalidad y, al mismo tiempo, explica las concomitancias existentes entre ambos.

Al hilo de esta cuestión idiosincrática, resultan esclarecedoras las palabras de Bedoya y Gil sobre el surgimiento de la producción artística virreinal y sus productores, los cuales disertan sobre la existencia de núcleos formados por artistas peninsulares y criollos que albergaron a individuos de las clases más desfavorecidas de la

---

<sup>15</sup> Sin lugar a dudas, la colección de Historia Cultural del Arte en Canarias, publicada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, es la mayor aportación a la investigación en Historia del Arte realizada en las islas. En los tomos dedicados al periodo colonial (II, III y IV), ocupa capítulos destacados la importancia de la llegada de arte foráneo al Archipiélago.



sociedad, como negros, mulatos, indios, mestizos, etc.<sup>16</sup>. Dicha actividad supuso un ascenso social y una reafirmación para ellos que emanaba del ámbito profesional, pues las clases acomodadas despreciaban los trabajos manuales.

La llegada de piezas americanas al territorio canario a lo largo de los siglos XVII y XVIII está más que justificada, además de por lo expuesto, porque la producción generada en los talleres isleños tiene un carácter de subsistencia, incapaz de nutrir los edificios canarios y su demanda. Éste es el motivo por el que su exportación a otros territorios es mínima, en comparación con el caso americano<sup>17</sup>. Calero Ruiz, al hablar de la llegada de obra foránea, afirmará que

... algo semejante acontece con el Nuevo Continente, puesto que la llegada de esculturas es enorme, además de pinturas y en especial de piezas de orfebrería; tal y como sucedía en Génova, desde el siglo XVI y de forma prácticamente ininterrumpida han ido llegando al archipiélago objetos procedentes del Nuevo Mundo. Su arribada podía deberse a varios motivos, bien por encargos efectuados desde las islas, o al ser remitidas directamente a través de emigrantes isleños, a su vuelta<sup>18</sup>.

Son muchos los investigadores del ámbito canario que se suman a esta afirmación, estableciendo paralelismos con los talleres flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII<sup>19</sup>. Las obras de carácter novohispano que tenían como destino el Archipiélago podían realizarse según los siguientes motivos: por encargo de canarios establecidos en Indias para ser enviadas a sus localidades de origen a modo de gloria personal; trasladadas junto con sus dueños cuando visitaban, de manera temporal o definitiva, las islas; por petición expresa desde Canarias beneficiándose del prolijo comercio establecido entre el Viejo y el Nuevo Mundo, que tenía a estas tierras como paso obligatorio (fig. 4)<sup>20</sup>. Al respecto cabe mencionar las palabras de Pablo Amador en la introducción a su estudio sobre los Cristos de caña de maíz:

Fue la devoción de los emigrantes canarios la causante de que la arribada de la mayoría de las piezas americanas conservadas en las Islas sean de carácter sacro.

---

<sup>16</sup> BEDOYA, Jorge M. y GIL, Noemí A. *El Arte de América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973, p. 10.

<sup>17</sup> Se realizó en el año 1992 una exposición cuyas piezas eran obras de arte de procedencia hispanoamericana y, aunque fue una actividad de reducidas dimensiones, sirvió para ofrecer una muestra de la riqueza que, de este patrimonio en concreto, existe en las Islas Canarias (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. *Arte Hispanoamericano en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Diócesis de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1992).

<sup>18</sup> CALERO RUIZ, Clementina. *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, ACT, 1987, pp. 40-41.

<sup>19</sup> NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Platería hispanoamericana en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana (Santa Cruz de Tenerife)». *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 44 (1999), pp. 91-104.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «Esculturas americanas en Canarias», en F. Morales Padrón (eds.), *II Coloquios de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 477.



Fig. 4. *San José con el Niño*, José Villegas Cora (atrib.), 1.ª mitad del siglo xviii, madera dorada y policromada, 130 cm. Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte (Tenerife). Foto del autor.

Muchas de estas piezas fueron remitidas desde América, o en otros casos, traídas por los propios isleños en su regreso, o simplemente fueron encargadas a talleres americanos gracias al comercio establecido entre las Islas y el Nuevo Continente, debido en gran medida a la bonanza económica que este mercado produjo<sup>21</sup>.

El aperturismo al que llegó el panorama artístico canario en cuanto a técnicas fue tal que contó con imágenes realizadas con maderas de coníferas y frondosas, incluyendo algunas preciosas como la caoba y el ébano; telas de lienzo y cáñamo imprimadas con carbonatos o sulfatos, pintadas sin preparación a modo de sarga, imitando arquitectura en un fingido *trompe l'oeil* o empleando el espectro de grises a modo de grisalla; metales variados como el cobre, plomo, latón, estaño, plata y oro, en ocasiones engarzando perlas y piedras preciosas<sup>22</sup>; y materiales como hueso, marfil o nácar<sup>23</sup>. En cuanto a la arquitectura, triunfa la madera en las techumbres,

<sup>21</sup> AMADOR MARRERO, Pablo F. *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imagería en caña de maíz*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde, 2002, p. 13.

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Orfebrería de Canarias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1955.

<sup>23</sup> PÉREZ MORERA, Jesús. *La Casa Indiana. América hispana y Oriente en las colecciones de las Islas Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 2017.





Figs. 5 y 6. *Virgen de la Antigua*, anónimo, siglo XVI (policromía de Gaspar de Quevedo, siglo XVII), madera dorada y policromada, 140 cm. Sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Laguna (Tenerife), y *Virgen de la Antigua*, José Luján Pérez, c. 1808-1818, madera dorada y policromada, 180 cm. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Fotos del autor.

tanto de tipo italo-portuguesa como mudéjar<sup>24</sup>, con el uso de piedra basáltica en los elementos sustentantes y decorativos, y las paredes encaladas y enlucidas. En definitiva, un sinfín de materiales, pigmentos y soportes, de los cuales algunos podían haber resultado desconocidos si no fuera por este incesante viaje de ida y vuelta.

Las tipologías iconográficas y los modelos representados también ostentan paralelismos, triunfando representaciones marianas como la Virgen de Guadalupe<sup>25</sup>, Nuestra Señora de Candelaria<sup>26</sup>, Nuestra Señora de la Antigua<sup>27</sup> (figs. 5 y 6) o la

<sup>24</sup> MARRERO ALBERTO, Antonio. «¿Mudéjar o Mudejérico? Compendio historiográfico y reflexión crítica. El uso del término mudéjar en Canarias». *Revista de Historia Canaria*, n.º 199 (2017), pp. 105-140.

<sup>25</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. «Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas». *Anuarios de Estudios Americanos*, n.º 37 (1980), pp. 697-707.

<sup>26</sup> RIQUELME PÉREZ, María Jesús. *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1990.

<sup>27</sup> VENCES VIDAL, Magdalena. *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Mujer en su amplio espectro como figura protagonista en el Apocalipsis<sup>28</sup>. Lo que nos llama la atención en este caso son las semejanzas en cuanto a las características formales de la representación y no en sí lo representado, siendo pocas las iconografías únicas de un lugar, democratizándose, en cualquier caso, su plasmación más allá de las fronteras primigenias.

Estas tipologías se trasladan a la arquitectura, existiendo los conceptos de Arquitectura Culta y Arquitectura Popular<sup>29</sup>, aglutinadoras de todas las manifestaciones arquitectónicas, pero al mismo tiempo hay que mencionar las decoraciones labradas en piedra, los detalles de regusto precolombino en edificios canarios tales como la iglesia del Hospital de los Dolores o las gárgolas de la Casa Salazar, ambos en La Laguna, así como el trazado urbano en sistema hipodámico que triunfa en Iberoamérica y que fue el motivo principal que hizo merecedora a la ciudad de San Cristóbal de La Laguna del título de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO<sup>30</sup>, al igual que el diseño de las plazas mayores en los territorios ya altamente referenciados<sup>31</sup>. Graziano Gasparini resume la forja del arte en Canarias y su relación con América al hecho de que las Islas eran lugar de tránsito, no sólo comercial sino también cultural hispano hacia el continente, siendo también zona de expresión cultural regional y, todo ello, favorecido por el aislamiento como valor de afirmación y creación de un ideario común, pero plagado de particularidades y especificidades<sup>32</sup>.

En definitiva, las Islas Canarias se erigen como lugar de paso obligatorio, receptoras de una variedad de arte foráneo a la que pocos territorios europeos y americanos se pueden comparar y, además, validadora de las soluciones artísticas y urbanísticas a implementar en los territorios del Nuevo Mundo.

## ARTE DE RETORNO Y LA CONFORMACIÓN DEL PATRIMONIO COLONIAL EN CHILE

El recorrido efectuado por el patrimonio iberoamericano y canario, y la incidencia realizada en las características de ambos, sus semejanzas y diferencias, desemboca en el planteamiento que, a continuación, haremos de la conformación

---

<sup>28</sup> MARRERO ALBERTO, Antonio. «Un cuadro de la Inmaculada alada en Santa Catalina de Tacoronte». *Revista de Historia Canaria*, n.º 190 (2008), pp. 99-110.

<sup>29</sup> Términos ampliamente utilizados, no sólo circunscritos a las Islas Canarias en la Edad Moderna, sino en otros territorios del Viejo y el Nuevo Mundo (GONZÁLEZ, Dania. «Arquitectura Culta vs. Arquitectura Popular en la vivienda». *Arquitectura y urbanismo*, n.º 27 (2006), pp. 57-62).

<sup>30</sup> NAVARRO SEGURA, María Isabel. *La Laguna 1500, la ciudad-república: una utopía insular según Las Leyes de Platón*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1999.

<sup>31</sup> LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *Los centros históricos de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2010.

<sup>32</sup> GASPARINI, Graziano. «Canarias-América. Transmisión de formas arquitectónicas y urbanas en el siglo XVI», en *IX Coloquio Historia Canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo insular de Gran Canaria, 1990, p. 1167.



del patrimonio del Chile colonial. Es nuestra pretensión ahondar en el papel que el territorio chileno jugó en este trasvase y transferencia de modelos y obras.

A modo de estado de la cuestión y poniéndonos en antecedentes, resulta esclarecedor el libro de Leopoldo Castedo quien escribió que

... la arquitectura barroca se proyecta hacia el sur con menor intensidad y vigencia, por cierto, que en los antiguos asentamientos de las culturas precolombinas [...] para a continuación hacer una serie de justificaciones en torno a la pobreza crónica del reino, las guerras seculares entre españoles y araucanos, que sólo vinieron a la paz a mediados del siglo XIX y, muy especialmente, los terremotos<sup>33</sup>.

A pesar de las posibles causas de la pérdida del patrimonio, las cuales son comunes y compartidas con multitud de territorios<sup>34</sup>, contamos con los suficientes casos como para trazar una realidad artística en el periodo estudiado. En el caso de la arquitectura, a pesar de los dramáticos seísmos de 1647 y 1730<sup>35</sup>, quedan ejemplos de protagonismo indudable como son la iglesia de San Francisco y la Casa Colorada en Santiago de Chile; atrios cerrados, capillas posas, torres exentas, ermitas y edificaciones religiosas de regiones como Atacama<sup>36</sup> o Tarapacá<sup>37</sup>, realizadas con los materiales propios del lugar que llevan a la arquitectura a confundirse con el entorno; las iglesias del archipiélago de Chiloé ejecutadas con material lignario; o la iglesia de San Francisco de Curimón, al norte de Santiago, construida en 1765<sup>38</sup>.

La realidad sísmica del país impone un tipo de construcción que se democratiza en todo el cono sur americano y que consiste en edificaciones de madera, tierra y ladrillo<sup>39</sup>. Fernando Guzmán también se hará eco de la trascendencia que los movimientos sísmicos tienen para la Capitanía, postulando que el tiempo en Chile se mide teniendo como referente los terremotos, determinando las posibles fases cons-

---

<sup>33</sup> CASTEDO, Leopoldo (1970). *Historia del Arte y de la Arquitectura Latinoamericana. Desde la Época Precolombina hasta hoy*. Barcelona: Pomaire, 1970, p. 187.

<sup>34</sup> En el caso de las Islas Canarias, los factores de destrucción de bienes artísticos son los incendios, las erupciones volcánicas, las intervenciones y remodelaciones invasivas, los ataques piráticos y los expolios, mientras que en Chile ganan los efectos destructivos de los terremotos, además de las causas antrópicas que comparten ambos territorios. PALACIOS ROA, Alfredo. *Fuentes para la historia sísmica de Chile (1570-1906)*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016.

<sup>35</sup> ONETTO PAVEZ, Mauricio. *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2017.

<sup>36</sup> GAMES DÍAZ, Larry Patricio y GAMES DÍAZ, Cristian (2009). *Iglesias atacameñas del altiplano chileno*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

<sup>37</sup> BENAVIDES COURTOIS, Juan y VILASECA, Pedro. *Arquitectura colonial en Tarapacá*. Santiago: Editorial Universitaria, 1981.

<sup>38</sup> GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Arte Cátedra, 1997, pp. 184-186.

<sup>39</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos II: arquitectura y urbanismo*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 274-275.



Fig. 7. *Santa Cecilia*, escuela limeña, 1620, óleo sobre lienzo, Museo de La Merced, Santiago (Chile). Foto del autor.

tructivas y estilísticas<sup>40</sup>. En cuanto a las artes plásticas, cinco son los lugares que, ya sea mediante la llegada de obra o de grabados, colaboran en la gesta del patrimonio colonial chileno. Estas influencias son italiana, flamenca, bávara, española y virreinal. La mejor manera de ilustrar este enriquecimiento artístico es mediante la elección de una obra paradigmática por cada exportador, centrándonos en su estudio.

En el caso italiano, el Museo de la Merced de la capital santiaguina<sup>41</sup> cuenta con un lienzo de santa Cecilia tal como fue encontrada, con el cuello seccionado, la cabeza vuelta en dirección opuesta al espectador y el dedo índice señalando a sus pies (fig. 7). Basta un vistazo para cerciorarnos de que se trata de una reinterpretación de la famosa escultura que, de la misma santa, realizara Stefano Maderno en 1600 (1576-1636)<sup>42</sup>. Es evidente que el contacto con la obra no se produjo de manera directa, sino que se hizo por medio de la llegada de grabados. Esto cobra sentido al observar el que conserva el Museo Británico realizado en 1601 (un año después de la finalización de la imagen), enmarcada por un fondo arquitectónico de sello clasicista. La difusión de copias al Nuevo Mundo explicaría que en 1620 se estuviera

<sup>40</sup> Del mismo modo, este libro es de obligada referencia para algo que trataremos a continuación y se trata de las influencias foráneas en la construcción del patrimonio colonial en Chile, más concretamente, los débitos que los retablos chilenos de los siglos XVIII y XIX tienen de las características hispanoamericanas y bávaras. GUZMÁN, Fernando. *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*. Santiago de Chile: Universitaria, 2009, p. 21.

<sup>41</sup> CARGGIOLI, Cynthia y VARGAS, Emilio. *Virgenes, mártires y santas mujeres: las imágenes religiosas en la cultura visual chilena*. Santiago: FONDART, Museo de la Merced, 2014.

<sup>42</sup> BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Destino, 1999, pp. 31-32.



pintando el lienzo que estudiamos, atribuido a una escuela limeña y que, motivado por el comercio incesante con el Virreinato del Perú, llegaría a territorio chileno.

No es de extrañar la arribada de grabados a la Capitanía General de Chile, hecho que se democratizó para las Islas Canarias y todo el territorio americano. Esclarecedoras son las palabras de Pérez y Rodríguez cuando afirman que

Conquistadas las Islas cuando la imprenta empieza a difundirse, la multiplicación mecánica del texto escrito y sobre todo de la imagen –a través de la difusión de libros ilustrados, grabados y estampas que amplían el marco teórico y el mundo visual– permitió la formación a través de la teoría impresa y de la ilustración grabada, y puso en manos de los artistas y artesanos toda una serie de modelos sin moverse de su taller. Alejados de los centros emisores de cultura, los artífices que trabajaban en Canarias encontraron en ellos una fuente fundamental para conocer lo que se producía en los ámbitos europeos de prestigio como punto de partida para sus creaciones<sup>43</sup>.

Esta cita entronca con la siguiente influencia: la flamenca. El Museo Colonial de San Francisco en Santiago conserva un lienzo de gran formato titulado *Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden N.P.S. Francisco*<sup>44</sup> (fig. 8), atribuido al Círculo de Espinosa de los Monteros (1723), el cual toma como ejemplo a imitar el grabado de Peeter de Ilode (1626), grabado calcográfico a buril en cobre sobre papel verjurado cuyo ejemplar mejor conservado se encuentra en las dependencias de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, Santa Cruz de La Palma. Con más de ochocientos personajes y con algunas diferencias tanto en la composición como en la grafía<sup>45</sup>, el cuadro ubicado en la institución chilena es uno de los ejemplos conocidos que repiten la obra flamenca, como son el *Epílogo de toda la orden de nuestro seráfico Padre San Francisco* de la iglesia de San Francisco de Cuzco (Perú), signada por el pintor Juan Espinoza de los Monteros en 1665, encargado por los franciscanos tras la destrucción de su convento en el terremoto de 1650, o *Los frutos de la religión seráfica*, ubicada en la iglesia del convento de San Francisco en Puebla de los Ángeles (México), firmada por el pintor poblano Cristóbal de Talavera y fechada el 9 de enero de 1731.

Otra influencia es la de procedencia bávara, la cual ha sido abordada por Gauvin Bailey y Fernando Guzmán, aproximándose a las obras de Johannes Bitterich (*Santa Ana y San Joaquín*, 1718-1720, Museo del Carmen de Maipú y catedral

<sup>43</sup> PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *op. cit.*, p. 111.

<sup>44</sup> MEBOLD, Luis. *Catálogo de pintura colonial en Chile: Convento- Museo San Francisco*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 64-91.

<sup>45</sup> Las referencias y textos del grabado están en latín, mientras que los del lienzo están en español. El estudio y la comparativa del grabado ha sido ampliamente estudiado por MARRERO ALBERTO, Antonio. «El árbol genealógico Franciscano. Desde un grabado flamenco en La Palma, hasta un lienzo cuzqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile», en E. Acosta Guerrero (eds.), *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (pp. 1-20). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo insular de Gran Canaria, 2020, pp. 1-10.





Fig. 8. *Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden de N.P.S. Francisco, Círculo de Espinosa de los Monteros, 1723, óleo sobre lienzo, 380 x 395 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago (Chile). Foto Mebold, 2010, vol. II, p. 64.*

de Santiago de Chile) y de Jacob Kelner (*San Francisco Javier, 1748-1767*, catedral de Santiago de Chile), entre otras<sup>46</sup>. En cuanto a los detalles bávaros en la arquitectura, se hace especialmente evidente en casos como la balaustrada del balcón corrido situado en la segunda planta de la Casa del Corregidor. Sin lugar a dudas, la presencia de jesuitas de ascendencia alemana marcó el desarrollo y evolución artística de la región. Su trabajo de la orfebrería en su sede de Calera de Tango es de sobra conocido, siendo uno de los máximos exponentes culturales del periodo colonial<sup>47</sup>.

Debido a que es un territorio que se encontraba bajo dominio español, la llegada de obras de la metrópoli fue incesante, contando entre su acervo con una imagen atribuida al escultor hispalense Juan Martínez Montañés. Ésta es la clásica tipología del maestro, tantísimas veces reproducida, Niño Dios bendiciendo, ejecutada en torno a 1620. En su origen perteneció a las Hermanas de la Providencia, después al ingeniero ferroviario Mateo Clark, que finalmente la donó al arzobispo

<sup>46</sup> BAILEY, Gauvin y GUZMÁN, Fernando. «Two German sculptors who transformed the arts of colonial Chile: Johannes Bitterich and Jacob Kelner». *Burlington Magazine*, 156(1340), 2014, pp. 741-745.

<sup>47</sup> OVALLE CASTILLO, Darío. *La platería colonial en Chile*. Melipilla: Impr. La Moderna, 1944, pp. 1-86.



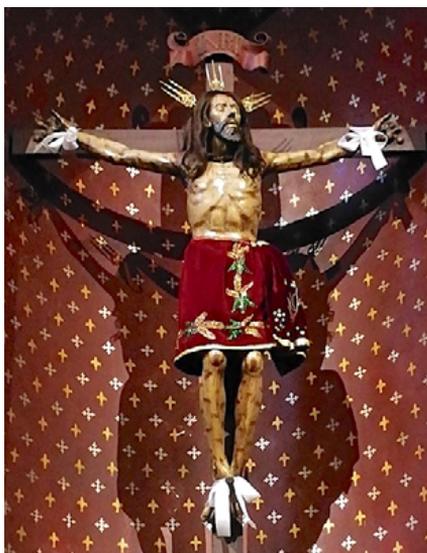


Fig. 9. *Cristo de mayo*, Fr. Pedro de Figueroa, 1613, madera policromada, iglesia de San Agustín, Santiago (Chile). Foto del autor.

Mariano Casanova<sup>48</sup>. Aunque mucho se ha escrito sobre la influencia hispalense en los territorios virreinales, queda mucho por escribir sobre el salto que algunos artistas (como Martín de Andújar, mencionado anteriormente) dieron desde el Viejo al Nuevo Mundo, realizando la travesía atlántica<sup>49</sup>.

Pero sin lugar a dudas, los núcleos emisores de la mayor parte de las obras que llegan a la Capitanía es el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas. La introducción de obras desde dichos territorios es incesante, siendo ejemplar el ciclo pictórico de san Francisco compuesto por cincuenta y cuatro cuadros de origen cusqueño custodiados en el Museo Colonial de San Francisco en la ciudad de Santiago. Es un ejemplo paradigmático, pero no el único, dando buena cuenta de las relaciones entre regiones, lo que favorecería la transmisión de influencias filtradas según el tamiz virreinal-andino y la llegada de iconografías de toda índole que enriquecen y dan respuesta a las necesidades propias del territorio chileno. Otro ejemplo es el afamado *Cristo de mayo*, obra de Fr. Figueroa, de procedencia peruana y fechado en 1613, cuyo prestigio lo ha convertido en protagonista de numerosas leyendas sobre su hechura y desarrollo vital (fig. 9).

---

<sup>48</sup> DÍAZ VIAL, Claudio. *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile, siglos XVI-XX*. Santiago: Ograma, 2016, p. 60.

<sup>49</sup> GILA MEDINA, Lázaro. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, pp. 455-562.

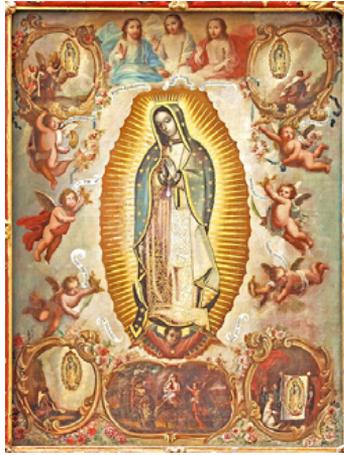


Fig. 10. *Virgen de Guadalupe*, José de Páez (atrib.), 1.ª mitad del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm. Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte (Tenerife). Foto del autor.

La elite capitalina de la decimonovena centuria se hará eco de esta última influencia con el objetivo, en su mayoría, de desprestigiar la herencia artística que la marca hispana dejó en sus colonias tras los procesos independentistas. Y así lo escribió Pedro Lira: «La escuela quiteña ha ocasionado gravísimos males. La constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros; la vida cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrado el ojo a mirar toda clase de defectos y ninguna belleza»<sup>50</sup>.

La llegada de obras foráneas, unida a la producción propia en la Capitanía, dan lugar a una amalgama y variedad de piezas coloniales que todavía están en proceso de estudio e inventariado. Son numerosos los ejemplos del patrimonio colonial existente en Chile y de cosecha propia que, además, presentan concomitancias y paralelismos con el ya mentado Arte de Retorno y las manifestaciones canarias, por lo que las relaciones artísticas se hacen evidentes y palpables.

## CONCLUSIONES

Todo este recorrido por el patrimonio iberoamericano y canario, y la incidencia realizada en las características de ambos, sus semejanzas y diferencias, desemboca en la afirmación de que el papel del *Arte de Retorno* fue crucial en este trasvase y transferencia de modelos y obras (fig. 10), y la forma en la que las posibles escuelas existentes plasmaron esta realidad y la importancia inherente a este proceso.

<sup>50</sup> LIRA, Pedro. «Las Bellas Artes en Chile», *Anales de la Universidad de Chile*, (1866), p. 279.





Fig. 11. *San Diego descubre en Canarias una fuente de aguas curativas* (det.), círculo de los Nolasco y de Lucas García, 1705-1715, óleo sobre lienzo, 146 × 191 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago (Chile). Foto Mebold, 2010, vol. II, p. 165.

Hasta el momento, los estudios establecidos en cuanto a las influencias artísticas derivadas de la conquista y posterior colonización de las Indias Occidentales han presentado el papel de las Islas Canarias como un acontecimiento anecdótico, planteado unidireccionalmente en cuanto al protagonismo de la importación de estilos, obras y artistas de la Península Ibérica a los territorios virreinales. Establecemos con nuestra investigación cuáles son los vínculos y las vías de influencia de ida y vuelta entre ambas áreas geográficas, ofreciendo así nuevas perspectivas en cuanto al estudio de la Edad Moderna.

Este rico caldo de cultivo, donde la circulación y transferencia de modelos y obras es incesante a lo largo de los siglos XVII y XVIII, justifica la elaboración de este artículo, que aborda de manera pragmática y pormenorizada el concepto de *Arte de Retorno*, que se erige como pieza fundamental en el desarrollo de la historia del arte en América Latina y las Islas Canarias.

En cuanto al lugar que ocupa Chile en este trasiego artístico en un marco atlántico y tricontinental, la llegada de influencias de diferente procedencia, ya sea europea o virreinal, avala la idea de que la Capitanía no fue ajena a la circulación de obras y grabados, planteando la necesidad de un estudio particularizado en cuanto a las relaciones directas o indirectas entre el territorio chileno y las Islas Canarias, visibles en la representación de paisajes como el que enmarca las escenas del ciclo pictórico de la vida de san Diego de Alcalá, custodiado por el Museo Colonial de San Francisco y atribuido al círculo de los Nolasco y Lucas García (1705-1715) (fig. 11), así como la presencia de chilenos heredando propiedades en Canarias: «Y declaro

que yo soy hija legítima del Capitán Alonso d'Escobar Villarroel y de Beatriz de Balcazar, de los cuales me pertense la legítima y herencia en los reinos d'España e islas de Canaria, de la cual así mismo se haga partición entre mis hijos...»<sup>51</sup>.

Esta investigación pretende abrir nuevas vías de estudio en las que las Islas Canarias y Chile abandonen su posición de agentes pasivos de la Historia del Arte en el periodo colonial y se posicionen en cuanto a su propia producción artística y papel receptor de piezas artísticas, englobados por esta red de influencias que supone el viaje de ida y vuelta en el marco hispano y que justifica la creación de un nuevo concepto que ponga nombre a este fenómeno como *Arte de Retorno*.

RECIBIDO: 2/1/2022; ACEPTADO: 7/4/2022



---

<sup>51</sup> Archivo Histórico Nacional de Santiago, Testamento de Mariana de Balcazar, vol. 40, 8-V-1610, ff. 181r-182v.

