

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA:
FILOSOFÍA Y PEDAGOGÍA**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:
LICENCIADA EN FILOSOFÍA Y PEDAGOGÍA**

**TEMA:
EL CONCEPTO HEIDEGGERIANO DE ESPACIO EN EL BARROCO
LATINOAMERICANO**

**AUTORA:
SARA EUGENIA MADERA GÓMEZ**

**DIRECTORA:
FLORALBA DEL ROCÍO AGUILAR GORDÓN**

Quito, enero del 2016

Cesión de derechos de autor

Yo Sara Eugenia Madera Gómez, con documento de identificación N° 1724238694, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy/somos autor/es del trabajo de grado/titulación intitulado: “El concepto heideggeriano de espacio en el barroco latinoamericano”, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: Licenciada en Filosofía y Pedagogía, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autor/es me/nos reservo/reservamos los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



.....
Nombre: Sara Eugenia Madera Gómez

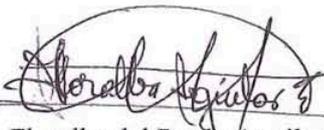
Cédula: 1724238694

Fecha: 7 Diciembre 2015

Declaratoria de coautoría del docente tutor/a

Yo declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el trabajo de titulación “El concepto heideggeriano de espacio en el barroco latinoamericano” realizado por Sara Eugenia Madera Gómez, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, Diciembre 2015



Floralba del Rocío Aguilar Gordón

Cédula de identidad: 040083315-8

Índice

Introducción.....	1
1. La categoría de espacio	2
1.1. Reseña histórica de la concepción de espacio.....	3
1.2. Caracterización del concepto de espacio en Heidegger.....	6
1.3. <i>El arte y el espacio</i> de Martin Heidegger	12
2. Aproximaciones conceptuales al barroco	15
2.1. El barroco desde la teoría estética.....	15
2.2. El manejo del espacio en el barroco.....	20
2.3. Generalidades sobre el barroco latinoamericano	24
2.4. Caracterizaciones sobre el barroco quiteño y su principal manifestación	26
2.5. Funciones pedagógicas del estilo barroco en la colonia.....	29
3. El concepto de espacio heideggeriano y el barroco latinoamericano.....	32
Conclusiones	35
Referencias	37

Resumen

El presente trabajo propone la lectura del arte barroco latinoamericano a partir del concepto de espacio trabajado por Martin Heidegger, para ello realiza una caracterización de lo que es el espacio y de lo que se entiende por barroco para, finalmente, poner en diálogo ambos aspectos y contrastarlos, permitiendo así el descubrimiento de nuevos sentidos.

Abstract

The current work proposes a lecture about latinoamerican barroque art from the concept of space developed by Martin Heidegger, for that a characterisation of what space is and what is understood about barroque is made, in order to make up a dialogue between the two concepts, contrast them and allow in that way the discovery of new senses.

Palabras clave

Espacio, barroco, Latinoamérica, lugar, sentido

Key words

Space, barroque, Latin America, place, meaning

Introducción

El presente artículo realiza una lectura sobre el arte barroco latinoamericano desde el concepto de espacio que Martin Heidegger desarrolla en su obra *El arte y el espacio*. El objetivo es realizar un acercamiento del concepto filosófico de espacio a una realidad artística. Bien podría considerarse como inválida la recurrencia a conceptos heideggerianos para explicar temas que el filósofo nunca trató, empero el presente texto busca mostrar cómo justamente esa podría ser una de las tareas del filósofo contemporáneo: poner en discusión teorías o temáticas que de primer momento nos resultan inconexas. A partir de esta propuesta se estaría dando vida a un trabajo transdisciplinar.

El problema se plantea con respecto a qué sucede con el espacio en el barroco latinoamericano: ¿es igual al tratamiento europeo o tiene sus propias características?, y si estas existen, ¿cuáles son? El desarrollo de este problema se dirige a partir de la obra heideggeriana.

La metodología del trabajo responde a una investigación bibliográfica basada en la lectura de textos originales de los autores así como de estudios complementarios, el análisis hermenéutico de dichos trabajos permitió urdir las conexiones y propuestas que despliega el presente texto; de igual manera se recurrió a la observación de obras barrocas quiteñas con la finalidad de reconocer las características propias de dicha corriente artística en nuestro país. Como ya se ha señalado previamente el marco contextual se basa en los trabajos de Martin Heidegger, sin embargo, cabe también destacar los importantes aportes extraídos de la obra del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría.

A pesar de que en un primer momento el tema puede presentarse como carente de actualidad, en realidad se trata de un ejercicio de reflexión que permita poner en diálogo conceptos de la filosofía con la estética, así revive el trabajo de Martin Heidegger a través de una lectura innovadora desde Latinoamérica.

Su importancia está ligada, justamente, a la puesta en escena de propuestas filosóficas diferentes desde nuestra región, invitando a procesos intelectuales que permitan ensanchar límites disciplinarios y teóricos.

El texto se encuentra dividido en cuatro grandes secciones: en la primera se analiza el concepto de espacio tanto en la filosofía cuanto en los trabajos específicos de Heidegger; posteriormente, se brinda un panorama amplio –aunque tal vez no lo suficiente- sobre lo que es el barroco así como las concepciones que sobre él se han desarrollado en Europa y Latinoamérica por ser los continentes donde más presencia tuvo el movimiento, en ese mismo apartado se describe el tratamiento que esta corriente artística da al espacio; la tercera sección implica la confrontación entre ambos conceptos: por un lado, el espacio heideggeriano y, por otro, el barroco latinoamericano, finalmente se ofrecen algunas conclusiones. A continuación se da paso al primer momento del artículo.

1. La categoría de espacio

Este primer apartado está dedicado a describir cuáles han sido los aportes de la filosofía con respecto al concepto de espacio, de igual manera se brindan sucintas referencias a su significado literal así como a su conceptualización en el ámbito de la física.

La RAE (2015) señala que por “espacio” se comprende la extensión contenedora de toda la materia, la parte que ocupa un objeto sensible pero también el espacio que separa a dos o más objetos sensibles.

Para la física –especialmente desde los aportes de Einstein– el espacio está ligado al tiempo, constituyendo de esta manera una realidad de cuatro dimensiones: tres espaciales (alto, ancho y profundidad) y una temporal. (Morones, 2004, p. 61).

A pesar de que estos acercamientos son válidos e importantes para la comprensión del concepto, resultan insuficientes. El afamado arquitecto y teórico noruego Norberg Schulz señalaba que: “no basta indicar que el espacio forma una parte necesaria de la estructura de la existencia, sino que debemos también “describir” esa estructura particular con detalle” (1980, p. 42), y continúa más adelante con una clara afirmación de lo que es el espacio existencial en cuanto “sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o “imágenes” del ambiente circundante” (1980, p. 42).

De esta manera el espacio se relaciona íntimamente con el organismo que lo percibe, del cual termina siendo indisoluble. En seguida se expone un sucinto recorrido histórico sobre la lectura filosófica de este concepto.

1.1. Reseña histórica de la concepción de espacio

Durante la historia de la filosofía es difícil hallar un autor que haya dedicado su obra exclusivamente al tratamiento del espacio, sin embargo, de una u otra manera todas las escuelas filosóficas han terminado por referirse a este concepto ya que implica, necesariamente, el análisis sobre los emplazamientos existenciales de los entes.

Barañano inicia la historia filosófica del concepto con la siguiente referencia: “Así

con respecto al espacio dos concepciones enfrentadas se presentan en el mundo griego anterior a Sócrates: para Parménides no hay vacío alguno, no hay no-ser; para Demócrito sí hay un vacío -que parece equivaler al espacio-, una nada en la que se mueven las cosas” (1983, p. 2). Y a partir de estos pensadores griegos explica cómo en el mundo griego podía hablarse de lo lleno, lo vacío o aquello que está por llenarse.

Platón habla de espacio (*xwpa*, en griego) en cuanto receptáculo o habitáculo. Lo hace casi de manera única en el *Timeo* y, en última instancia, se refiere a un lugar que ha de ser habitado. Más adelante, para Aristóteles, “el espacio no es, ni puede ser, otra cosa más que el cuerpo mismo interpuesto, y cada cuerpo tiende a su lugar” (Barañano, 1983, p. 3), por ello utiliza los términos *topos* (lugar) o *khora* (extensión espacial) indistintamente, realizando así una correspondencia entre espacio y lugar. A su vez, esta última concepción le lleva a negar el vacío “no sólo por sus consecuencias relativas al movimiento, y a la condensación y dilatación, sino también por sí mismo” (Barañano, 1983, p. 3), debido a que todo lo que existe debe existir en algún lugar.

Luego, en la Edad Media aparece la necesidad del vacío por cuanto los autores se refieren a los entes a partir del “*locus*” o “lugar”, es decir, que el vacío permite justamente el emplazamiento en un lugar específico. Barañano recurre a Duns Scoto para sustentar esta afirmación, quien habría señalado: “no existe en el vacío del universo una contradicción; de hecho puede concluirse que no puede existir un vacío durante un tiempo, sin un milagro divino” (Barañano, 1983, p. 3). Sobre esta última concepción el filósofo español Francisco de Toledo afirma que esta vuelta al concepto de vacío, así como su dependencia divina, implicaron atribuir al espacio la categoría de realidad subsistente.

A partir del Renacimiento se plantea una nueva concepción de la naturaleza y a su vez un replanteamiento del concepto de espacio. Sobre esto dirá Orsi citada en Barañano:

En vez de la idea de un espacio que abarca y comprende en sí los lugares como elementos particulares, de un espacio concebido esencialmente como límite y determinación exterior de los cuerpos, aparece la idea de un espacio entendido como extensión homogénea e indiferenciada, que constituye el supuesto de los sucesivos desarrollos de la geometría y de la física moderna (1983, pág. 3).

El concepto de la *perspectiva* se eleva desde la pintura y arquitectura con los aportes de Brunelleschi y Masaccio. La *perspectiva* es una relación entre sujeto y objeto donde el primero es capaz de comprender los cambios aparentes del segundo, únicamente a partir de una transformación en el punto de vista (campo visual). De esta manera se constituye una nueva concepción de la *mirada*, donde el observador cobra protagonismo pues es quien abstrae las formas y reconstruye el espacio físico a partir de las transformaciones –ilusorias– del objeto.

Más adelante aparece el concepto cartesiano de *res extensa*, el cual caracterizará la idea moderna de espacio, que finalmente contará con propiedades, a saber: “ser homogéneo [...], el ser continuo; el ser ilimitado; el ser tridimensional, y el ser homoloidal” (Barañano, 1983, p. 4), de esta manera se va perfilando como contenedor de los cuerpos, pero a su vez como una dimensión que existe por sí misma a diferencia de la concepción aristotélica donde dependía de los cuerpos.

Tras el racionalismo aparecerá la disputa entre Newton y Leibniz: mientras el primero defendía la noción de espacio absoluto, el segundo plantea al espacio como

relación. Así, el espacio newtoniano se construye como una realidad objetiva mientras en Leibniz el espacio no es una realidad “sino un concepto, una idea con desarrollo histórico propio” (Barañano, 1983, p. 4). Posteriormente, y tras haber estudiado ampliamente ambas teorías de la física, Kant postulará al tiempo y el espacio como intuiciones puras de carácter a priori; mientras el tiempo responde a una sensibilidad interna, el espacio se corresponde a una sensibilidad externa por la cual el sujeto cognoscente percibe los elementos físicos que lo rodean.

Finalmente, cabe destacar el análisis que realiza Husserl sobre el espacio, ya que lo plasma desde una perspectiva plástica; para este filósofo “corporeizamos el espacio [...] o lo materializamos con la interrelación de los objetos, de los campos de interés y de vivencia que creamos. Ello es inefable” (Barañano, 1983, p. 5). De manera que nos acercamos a la concepción heideggeriana donde el espacio no precede a los entes sino que se construye a partir de estos, esta propuesta se desarrolla en la siguiente sección.

1.2. Caracterización del concepto de espacio en Heidegger

Con la finalidad de acercarnos a la concepción que Martin Heidegger maneja de “espacio” en su obra *El arte y el espacio*, parece necesario comprender lo que entiende por espacio con respecto al *Dasein* (ser-ahí) y la relación que implica la espacialidad con el mundo.

En *El Ser y el Tiempo* el filósofo alemán declara:

En forma especial deberá mostrarse que lo circundante del mundo circundante, esto es, la específica espacialidad del ente que comparece en el

mundo circundante, se funda en la mundaneidad del mundo, en vez de ser el mundo el que está ahí en el espacio (Heidegger, 1974, p. 107).

Podemos aventurar ya una primera idea a partir de esta cita, lo circundante del mundo -es decir el espacio- no precede a dicho mundo ya que el espacio se funda realmente a partir de su mundaneidad y no al revés. No ha existido previamente el espacio, sino únicamente a partir del mundo y éste a su vez a partir de un ente específico, el *Dasein*.

Para explicar este punto Heidegger divide la reflexión en tres secciones. Primero trata sobre la espacialidad de lo-a-la-mano dentro del mundo. Lo a-la-mano se entiende como aquello que nos es útil, pero también en un sentido de cercanía y de direccionalidad; así declara: “La cercanía direccionada del útil significa que éste no tiene simplemente su lugar en el espacio como un ente que está-ahí en alguna parte, sino que en cuanto útil está por esencia colocado, instalado, emplazado, puesto” (Heidegger, 1974, p. 108). Es decir, que lo a-la-mano tiene “su” lugar, lugar único que “debe distinguirse cuidadosamente de un puro encontrarse-ahí en un lugar cualquiera del espacio” (Heidegger, 1974, p. 108), de manera que el lugar donde se encuentra el ente a-la-mano tiene una característica marcadamente existencial y no únicamente accesoria.

Este lugar, además, se determina a partir de otros lugares propios “recíprocamente orientados en el complejo de útiles a la mano en el mundo circundante” (Heidegger, 1974, p. 108). A su vez este conjunto de útiles necesita como condición general un “adónde” -la direccionalidad- reconocido bajo el concepto de “zona”.

Todo lugar propio está orientado hacia una zona y también dentro de ella. Cuando la zona es descubierta se encuentran los lugares propios de la totalidad de útiles disponibles; Heidegger lo explica en la siguiente cita:

Esta orientación zonal de la multiplicidad de lugares propios de lo a la mano constituye lo circundante, el en-torno-a-nosotros del ente que comparece inmediatamente en el mundo circundante. Lo inmediatamente dado no es jamás una multiplicidad tridimensional de lugares posibles, ocupada por cosas que están-ahí. Esta dimensionalidad del espacio está todavía velada en la espacialidad de lo a la mano. El “arriba” es lo que está “en el cielo raso”, el “abajo”, lo que está “en el suelo”, el “atrás”, lo “junto a la puerta”; todos los “donde” son descubiertos a través de los pasos y caminos del quehacer cotidiano e interpretados circunspectivamente, jamás son establecidos y catalogados en una consideración mensurante del espacio (Heidegger, 1974, p. 109).

Es decir el conocimiento que podemos tener del espacio -a espacialidad- no implica que él se nos da de manera evidente, sino que a él llegamos a través de lo que está en nuestro entorno, específicamente de los lugares que ocupan aquello que está a la mano. El espacio no es entonces -como en Kant- un a priori del pensamiento sino que es, más bien, una deducción de lo circundante. “El espacio puro está todavía encubierto. El espacio está fragmentado en los lugares propios” (Heidegger, 1974, p. 110). Con la finalidad de aclarar este punto resulta interesante constatar el análisis que realiza Aldo Hidalgo Hermosilla -arquitecto de profesión que ha trabajado temas de estética y filosofía con la finalidad de aplicarlos al ámbito arquitectónico y de diseño- sobre el texto de Heidegger, *Habitar, Construir, Pensar*, donde el *habitar*

originario se establece como una condición de apertura que teje las prácticas de sentido donde a su vez la existencia humana se instituye en relación con las cosas (Hidalgo, 2013, p. 6).

Como segundo punto Heidegger analiza la espacialidad del estar-en-el-mundo, es decir, la espacialidad ligada al *Dasein*: el *Dasein* está “en” el mundo en el sentido del ocupado y familiar habérselas con el ente que comparece dentro del mundo” (Heidegger, 1974, p. 111); por tanto, su espacialidad se basa sobre este “estar-en” y a su vez este se presenta en los caracteres de la des-alejación y de la direccionalidad. Por des-alejamiento Heidegger comprende acercamiento, “hace que el ente comparezca viniendo a la cercanía” (Heidegger, 1974, p. 111). Ahora bien, lo que sucede a partir de este des-alejamiento es un “descubrimiento del estar lejos” de un ente, y solo a partir de esto, el ente accede a lejanías o distancias con respecto a otros entes. El ente, por sí mismo, no puede des-alejarse del otro; esta convicción aparece únicamente con el *Dasein*, quien descubre su lejanía. Sin embargo, cabe señalar que “el estar lejos no es comprendido jamás como mera distancia y si es necesario evaluar una distancia, se lo hace en relación a las desalejaciones en las que se mueve el *Dasein* cotidiano” (Heidegger, 1974, p. 111). Con ellas, Heidegger se refiere a distancias cambiantes pero no por ello imprecisas (es decir que en un momento determinado puedo medir cuantos metros me separan de una mesa). Por ello “`en la cercanía´ significa: en el ámbito de lo inmediatamente a la mano en la circunspección. El acercamiento no toma como punto de referencia la `cosa-yo´ dotada de un cuerpo, sino el ocupado estar-en-el-mundo” (Heidegger, 1974, p. 113). Para Heidegger las cercanías o des-alejamientos –a partir de los cuales se puede comprender el espacio- vienen determinados por el *Dasein* y su característica existencia del estar-en-el-mundo; más allá de algo evidente es algo que se descubre,

que se construye podría decirse. Y como señala Hidalgo, se trata de dimensiones que responden a la cotidianidad del ser humano (Hidalgo, 2013, p. 7).

Por direccionalidad, Heidegger comprende que todo acercamiento ha tomado dirección hacia una zona, “dentro de la cual lo des-alejado se acerca para volver determinable con respecto de su lugar propio” (Heidegger, 1974, p. 113); esta direccionalidad corresponde a la derecha y a la izquierda, entendidas como direcciones de la orientación dentro del mundo, de manera que Heidegger liga esta direccionalidad con las coordenadas geográficas del mundo de lo real. Sin embargo, no son suficientes para orientarse, solo la convicción de su estar-en-el-mundo (conocido) le brinda la orientación necesaria; además, en este mundo el complejo de útiles ya es conocido por el *Dasein* y, por ello, no se desorienta.

Finalmente, Heidegger se refiere a la espacialidad del *Dasein* y el espacio. A partir de las explicaciones brindadas previamente se señala que:

El espacio así abierto con la mundaneidad del mundo no tiene todavía nada de la pura multiplicidad de las tres dimensiones. En esta inmediata apertura, el espacio queda todavía oculto en cuando puro “donde” de una ordenación de lugares y determinación de posiciones de carácter métrico (Heidegger, 1974, p. 116).

Esto se da a partir de las zonas, el des-alejamiento y la direccionalidad; todos estos existenciales que le permiten al *Dasein* cambiar de lugar a los entes, ordenarlos de diversa forma en el espacio y, en última instancia, “abrirles espacio”.

Para Heidegger “el espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio” (1974, p. 117), es decir, que dado el estar-en-el-mundo propio del *Dasein* le permite

des-alejar y abrir espacios es, entonces, que el espacio está en el mundo. El *Dasein* “es espacial en un sentido originario” (Heidegger, 1974, p. 117) y esta espacialidad se vive en cuanto *comparecimiento*, es decir, en cuanto se comparece en el mundo circundante, sin tener conciencia todavía del mismo. Tras esta afirmación se accede a la intuición formal del espacio como tal: “el descubrimiento circunspectivo y puramente contemplativo del espacio neutraliza las zonas circunmundanas convirtiéndolas en dimensiones puras. Los lugares propios [...] se reducen a una multiplicidad de lugares que pueden ser ocupados por cualquier cosa”. (Heidegger, 1974, p. 118).

De manera que en Heidegger el conocimiento del espacio viene dado tras su vivencia, un “comparecimiento” inevitable que es evidenciado por y a través del *Dasein*. En este sentido, el espacio no precede a la existencia sino que se hace con ella, depende de la conciencia que puede pensarlo y expresarlo.

Ahora bien, este primer análisis debe complementarse a partir de otro concepto referente al *Dasein*: el coestar o coexistir con entes que no están a-la-mano, de esta manera:

El mundo del *Dasein* deja, pues, en libertad un tipo de ente que no sólo es enteramente diferente del útil y de las cosas, sino que, por su modo de ser de *Dasein*, y en la forma del estar-en-el-mundo está, él mismo, “en” el mundo en el que al mismo tiempo comparece intramundaneamente (Heidegger, 1974, p. 123).

Se trata pues de entes que son *como* el *Dasein* y con los cuales comparte su estar-en-el-mundo. En Heidegger toman el nombre de *los otros*, así, el *Dasein* está *con los otros*, en una manera existencial y no únicamente categorial (Heidegger, 1974, p.

123). El encuentro del *Dasein* se da justamente en su estar-en-el-mundo y no a partir de un proceso de conocimiento iniciado desde el yo; Heidegger señala: “incluso cuando los otros son de alguna manera tematizados en su *Dasein*, no comparecen como personas-cosas que estuvieran-ahí, sino que los encontramos [...] primariamente en su estar-en-el-mundo” (1974, p. 125). El *Dasein* se encuentra inevitablemente abierto a esta coexistencia ya que él es en sí mismo *coestar*. Para Heidegger esta verdad ontológica no implica que el *Dasein* necesita fácticamente percibir a otro *Dasein* en su mundo circundante, sino que su existencia misma en el mundo implica ya el coexistir con los otros.

Resumiendo, podríamos decir que los entes que se encuentran a la mano y también los otros *Dasein* ocupan un lugar propio -determinado por zonas-, las distancias que separan a estos entes se descubren únicamente a partir del des-alejamiento y la direccionalidad que lleva a cabo el *Dasein*. Con este reconocimiento de lo a-la-mano a partir de la cercanía o el alejamiento el *Dasein* puede descubrir la espacialidad formal -independiente de los entes- y a su vez considerar que es su existenciarío por cuanto siempre ha sido un ser-en-el-mundo. Seguidamente se describe el tratamiento que Heidegger realiza del espacio con respecto a la obra de arte.

1.3. *El arte y el espacio de Martin Heidegger*

Para finalizar este apartado se recurrirá al texto *El arte y el espacio* de Martin Heidegger, escrito en 1969 con motivo de una colaboración artística con el escultor español Eduardo Chillida. El tiraje original constaba de un catálogo con las fotografías de las principales esculturas de Chillida acompañadas por textos intercalados de Heidegger que buscaban despertar en el espectador la pregunta sobre la relación entre el espacio y la obra de arte.

Es así que “la plástica¹: [es] corporeización de la verdad del ser en la obra que instaure lugares” (Heidegger, 2009, p. 33). El análisis heideggeriano parte de una contraposición -implícita- entre vacío y cuerpo; el filósofo alemán se pregunta ¿cómo acontece el espacio?, ¿cuál es su peculiaridad? Y en la búsqueda de respuestas inicia señalando que la escultura -en cuanto obra de arte- es un “volumen cerrado y vacío” (Heidegger, 2009, p. 13), de manera que la pieza escultórica ha corporeizado el espacio convirtiéndose en límite hacia lo interno y lo externo. Se genera de esta manera un espacio corporeizado por la obra, pero también un espacio “que subsiste como vacío entre los volúmenes” (Heidegger, 2009, p. 19).

Surge entonces la pregunta por su actualidad, el término *espacio* se liga necesariamente al de *espaciar*, y este último “aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre [...] espaciar es libre donación de lugares” (Heidegger, 2009, p. 21). Se encuentra, entonces, un ejercicio de expansión a través de un vacío previo, la obra se *emplaza*, y en tanto tal concede un lugar -en términos de Heidegger: una comarca- donde lo abierto deja que cada cosa se abra en su reposar en ella misma.

Este emplazamiento funda localidades y el espacio deja de concebirse como una categoría que precede a la existencia, así concluye el análisis heideggeriano: “la plástica [es] un poner-en-obra que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran las comarcas de un posible habitar humano” (Heidegger, 2009, p. 33).

Ahora bien, para Heidegger el lugar se contrapone en cierto sentido al espacio por cuanto aún en sí las cosas que habitan el mundo y le permite al *Dasein* reconocer las coordenadas previamente señaladas de des-alejamiento y cercanía; Hidalgo señala

¹ El texto heideggeriano que se presenta únicamente analiza el espacio con respecto a la plástica, es decir, a la escultura, dejando de lado otras expresiones artísticas como la pintura, la literatura o la danza.

desde esta perspectiva que mientras el lugar es existencial, el espacio sería físico (2013, p. 7); el lugar se convierte entonces en ese acto de corporeizar el espacio donde a su vez este se convierte en vacío, pero en un vacío que ya no posee una distinción negativa sino más bien productora, es un vacío “disponible”. Sin embargo, existe la posibilidad de que el agente que activa los lugares en tanto tales olvide su sentido, cayendo así en la tendencia de abstraer los espacios e iniciar a utilizarlos únicamente para espaciar las cosas, “tal como se verifica en la arquitectura moderna, los *entre* han derivado en vacíos *vaciados*” (Hidalgo, 2013, p. 9); entonces, es ahí donde se pierde el sentido tanto de espacio como de vacío y es a partir de ello que Heidegger puede declarar: “con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta” (Heidegger, 2009, p. 31).

Cuando la obra de arte surge desde el vacío -se corporeiza y abre lugares-, deja finalmente de ser una “falta”. Este surgir es un emplazamiento que se da a través del espaciar, y por espaciar se puede comprender una toma de lugar particular. La obra de arte es espacio corporeizado, espacio que la singulariza y la distancia de otras obras; espacio existencial que le brinda identidad ontológica. Hidalgo declara:

El espacio, si bien es algo despejado, también es aquello que está entre las cosas. Los objetos dejan más o menos espacio, puede ser estrecho o vasto, pero debe estar libre, disponible para el movimiento o la ocupación. Cuando ello no ocurre se habla de falta de espacio y dicha falta resuena en el sujeto como algo que le *oprime* (2013, p. 15).

Este último concepto de falta de espacio con respecto a la obra de arte puede también transformarse en una carencia existencial, sobre este tema se debatirá en la última

sección del artículo. Inmediatamente se analiza el concepto de barroco en sus vertientes europea y latinoamericana, especialmente la ecuatoriana.

2. Aproximaciones conceptuales al barroco

Este segundo momento del artículo presenta un panorama bastante amplio sobre lo que es el barroco en cuanto corriente estética nacida en Europa y heredada a Latinoamérica durante la colonia.

Se vislumbra, entonces, cómo la corriente latinoamericana construye sus propios significados a partir de aquello que se le impone para crear obras de arte con una personalidad única. Estas a su vez nos permiten realizar una nueva lectura sobre el concepto heideggeriano de espacio.

2.1. El barroco desde la teoría estética

Dentro de la historia del arte, el barroco se concibe como un período de transición entre lo que fue el manierismo -nacido en contraposición al Renacimiento- y el rococó -producción artística propia de la burguesía-. Bazin (1992) declara que el barroco se desarrolló únicamente durante el siglo XVII en ciertos círculos sociales italianos; Ramon Triadó (2006) por su parte lo ubica entre el final del siglo XVI y los inicios del XVII, aunque Toman (1997) lo extiende hasta el siglo XVIII. De manera que, a pesar de no existir una concepción unificada sobre su duración, podría señalarse su aparecimiento hacia el siglo XVI y su decadencia a finales del XVII o inicios del XVIII.

Según el diccionario en línea “Etimologías de Chile”, el origen de la palabra barroco es discutido: se piensa que puede provenir del portugués *barruco* que hace referencia a una perla de forma irregular; también podría provenir de la palabra latina *barosus*

que a su vez tendría origen sánscrito: *baro*, término con el cual se designaba a los bárbaros, es decir, a quienes hablaban en un idioma diferente; por último, se cree que también podría relacionarse con el griego *baroco* que hacía alusión a una figura silogística comprendida por una premisa universal positiva (A), una premisa particular negativa (O) y una conclusión particular negativa (O) con lo que se obtenía la forma: A O O, y a partir de ella bArOcO. Por la naturaleza de sus premisas este silogismo solía dar como resultado conclusiones absurdas o meramente retóricas (Etimologías de Chile, 2015).

Una nueva disputa se cierne sobre el lugar de origen del barroco. Mientras Ramon Triadó (2006) lo define como una corriente artística propia de España y Francia, Bazin señala: “fue Italia la que creó el sistema de valores formales propio del arte conocido más tarde como barroco” (1992, p. 11). Lo cierto es que, nacido en un lugar u otro, fue una manifestación de la Contrarreforma: “la eclosión de un arte del papado -ya no temeroso del poder protestante, pues las fronteras han ido definiendo unos territorios más o menos estables con la Inglaterra luterana, la Holanda separada de España *de facto* en 1603, y los territorios del norte de Europa- se consolida a partir del papa Barberini Urbano VII (1623-1644)” (Ramon Triadó, 2006, p. 23). En tanto tal una corriente destinada a engrandecer el cristianismo, pero principalmente Roma que se transforma en una verdadera ciudad pontificia, “El primer paso importante había sido la reconstrucción de San Pedro como iglesia central de la fe católica. Entonces, coincidiendo con la Contrarreforma, algunos Papas, [...] planificaron grandes calzadas rectas que conducirían a la contemplación de las iglesias, o pusieron obeliscos sacados de las ruinas de la antigua Roma” (Bazin, 1992, p. 12), expresando de esta manera un deseo por recuperar el sentimiento de la

cristiandad primitiva, cuando la Iglesia triunfó sobre el paganismo y donde sus reglas no se ponían en tela de duda.

Es justamente a partir de esta última ambición que las construcciones arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, literarias y musicales barrocas toman su verdadera caracterización de grandeza; los nuevos conventos y palacios levantados para las nuevas órdenes nacidas bajo la Contrarreforma (como la Compañía de Jesús) buscan demostrar el poder papal, el poder de Roma, el poder cristiano, pero ¿era este poder real o se trataba únicamente de una escenificación, de un querer que no lograba concretarse del todo?

Toman dirá que se trataba básicamente de una contradicción entre el ser y el parecer, donde la opulencia lograba ofuscar la verdad: “Las artes, especialmente las plásticas como las representativas, desempeñaban una doble función, servían para impresionar y al mismo tiempo para “transmitir” contenidos ideológicos” (1997, p. 7), y es entonces cuando el barroco despunta justamente como una corriente llena de contradicciones donde lo culto se mezcla con lo popular, lo terrenal ingresa en el campo de lo divino, la ciencia se acerca a la religión, lo crítico convive con lo sumiso, es “artificiosa y sencilla, escatológica y vital” (Ramon Triadó, 2006, p. 26).

Para el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, el barroco nace como una tendencia de la contrarreforma, pero principalmente como una actualización de las propuestas renacentistas que buscaban un retorno a lo clásico:

Lo clásico que encontramos desempeñando este papel en la historia concreta del arte barroco es sin duda la herencia del universo grecorromano y sus formas, pero no como hubiera podido darse en una nueva captación de la misma, sino tal como lo había refuncionalizado ya el clasicismo propio del

Renacimiento. Es precisamente por oposición a este clasicismo renacentista que hay que definir la peculiaridad del clasicismo barroco (Echeverría, 2000, p. 83).

Para Echeverría la falla del proyecto renacentista se convierte en impulso de las corrientes posteriores, especialmente manierismo y barroco. El filósofo explica cómo tras salir del Medioevo las sociedades se encontraban fuertemente alienadas en cuanto a su identidad cultural, esa habría sido la razón principal para el regreso a los cánones clásicos grecorromanos; las personas se idealizaban a partir de dichos cánones y reciclaban formas de vida que nunca llegaron a concretizarse realmente (Echeverría, 2000, p. 85).

Entre las numerosas obras representativas del barroco se encuentran ciertas pautas características, primeramente la oposición entre el disfrute de los sentidos y la muerte.

El lema del *memento mori*² se deja ver en pequeños detalles como una hoja seca, una manzana podrida o una persona enferma. Por otro lado, se identifica lo que Toman (1997) define como *pathos teatral* en cuanto se trata de representaciones que se dirigen siempre hacia los sentidos del espectador, haciéndole protagonista directo de lo que se muestra y dado que su fin último es impresionar o convencer se vale de formas ampulosas, exaltadas y extravagantes para sobrecoger al espectador.

Se construye además bajo cierta influencia realista finamente trastocada por ciertos conceptos abstractos o puros que buscan materializarse como las apoteosis de algunos santos y santas cristianos.

² “Recuerda que has de morir”

Finalmente, “en la cultura plástica y la literatura del siglo XVII se contraponen dos conceptos que indican en sí mismos dos actitudes. El carácter efímero de la cultura va ligado a un sentido del devenir propio de la sociedad del momento” (Ramon Triadó, 2006, p. 31), fundiendo así las ideas de lo temporal y lo eterno.

En este punto parece necesario realizar una breve referencia a los principales teóricos del barroco, ya que sus aportes brindan una idea más general sobre lo que la teoría estética considera sobre esta corriente. Y así:

... a finales del siglo XVIII el escritor italiano Francesco Milizia descubría en la arquitectura barroca, el “superlativo de lo extravagante, el exceso de lo grotesco”. [...] Creadas sobre el trasfondo de una estética clásica, las diversas Academias defendieron casi dogmáticamente la imagen negativa de un arte extravagante e incluso grotesco. En 1875 Burckhardt cambiando de actitud reconocía: “Mi respecto al barroco crece de hora en hora y me siento inclinado a considerarlo como el verdadero final y el principal resultado de la arquitectura viva (Toman, 1997, pp. 7-8).

De la cita podemos deducir que no fue sino hasta el siglo XIX cuando el barroco cobra un verdadero interés para los teóricos artísticos y, algunos años después, a inicios del siglo XX, se empezarán con Heinrich Wölfflin los verdaderos acercamientos a esta corriente a partir de las dicotomías que planteó: lineal-pictórico, movimiento-estatismo, abierto-cerrado, aprehensible-no aprehensible.

Retomando la reflexión de Echeverría, cabe destacar su postura frente al movimiento barroco en el arte cuya propuesta habría consistido “en “sacudir” las formas -las proporciones clásicas aceptadas como perfectas- para despertar así la vida que dormita o está congelada en ellas. De lo que se trata en esta propuesta es de despertar

la *voluntad de forma* que decantó o cristalizó en calidad de canon clásico” (Echeverría, 2000, p. 88).

En este sentido, el barroco no busca únicamente tomar los conceptos clásicos con la finalidad de revitalizarlos sino para despertarlos en esa nueva realidad que se vivía, se trata de una especie de actualización que finalmente implica el ejercicio creativo del que careció -en cierto sentido- el Renacimiento; así lo explica Echeverría: “la propuesta propiamente barroca consiste en re-vitalizar los cánones clásicos [...] mediante un proceso ambivalente en el que el *despertar* la vitalidad cristalizada en ellos llega a confundirse con el *otorgarles* una vida nueva” (2000, p. 93).

Más importante todavía resulta constatar la función que Echeverría le asigna al arte barroco en cuanto habría sido capaz de mostrar los sentidos que permanecen ocultos, es justamente a ellos que busca despertar y “sacudir”; el ejercicio barroco se vuelca así en una lucha que permite entresacar estos sentidos: “Hay una pasión válida en cada palabra cotidiana, natural, ‘clásica’, pero está dormida y el arte del canto es el que sabe despertarla, el que hace que su sentido manifiesto gire vertiginosamente, hasta volver traslúcido y dejar visible el sentido esencial” (Echeverría, 2000, p. 88). En el siguiente acápite se tratará cómo maneja el espacio la corriente barroca.

2.2. El manejo del espacio en el barroco

La corriente barroca, en sus diversas manifestaciones, buscaba de manera general la representación del espacio infinito, así por ejemplo:

En el período barroco se desarrolló la pintura ilusionista, un género que buscaba representar sobre los techos de iglesias y palacios un espacio ilusorio, infinito. En los frescos de las iglesias veían figurados generalmente

santos en el acto de salir milagrosamente hacia el cielo³ (Tornagui, 2010, p. 19).

A partir de esta característica es que el barroco se desliga completamente del arte renacentista donde el uso de la perspectiva tuvo la función de ordenar la composición y representar espacios simples, siempre posibles de medir. ¿Cómo hablar de orden sin límites? Tornaghi señala que en el espacio infinito barroco se anula toda delimitación real a través de imágenes dinámicas y teatrales (2010, p. 20). Esta nueva forma de representación se vio claramente influenciada por los trabajos astronómicos de Galileo Galilei y Kepler quienes habían finalmente ampliado los confines del Universo así como sus misterios.

Probablemente la arquitectura barroca sea el mejor ejemplo de esta nueva tendencia. Anderson (s/f, pp. 29-30) señala cómo las construcciones -principalmente religiosas- procuran una sensación teatral del espacio, donde elementos que podrían encontrarse separados se unifican en un todo, creando de esta manera un espacio continuo indiferenciado, único y extenso. Sobre esto Tornaghi asegura que sería también un efecto del nuevo tipo de relación que mantiene el hombre con Dios, las iglesias buscan convertirse en proyecciones terrestres del cielo (2010, p. 21).

Dado que el espacio se extiende hacia el infinito pero los elementos deben relacionarse para crear esta sensación, los elementos que se encuentran dentro del cuadro tienden a ser numerosos e inclusive a mostrarse sobrepuestos. Las relaciones que mantienen unos con otros se vuelve vital así como también se vuelve vital llenar todo el espacio posible. El dinamismo exige que la decoración sea exhaustiva y realista, de ahí que las cúpulas no solamente representen a los santos, sino a los

³ Traducido del italiano por la autora.

santos en ciertos lugares, con ciertas vestiduras, rodeados de cierto entorno natural y demás elementos que -siendo objetivos- podrían ser prescindibles.

Wolfflin analiza el tratamiento del espacio en el barroco desde diversos ángulos. Por un lado cabe destacar la representación de masas anchas y pesadas que anulan cualquier posibilidad de proporción, de manera que los elementos “están poco diferenciados, no alcanzan una existencia autónoma, simple, exactamente definida; por el contrario, el elemento aislado pierde su valor y su fuerza, los elementos deben repetirse” (Wolfflin, 1991, p. 54). A su vez esta ingesta cantidad de elementos introduce la inquietud en las obras, generando a su vez una idea de movimiento y continuidad, el autor declara: “Justamente esa aversión hacia toda delimitación es probablemente el rasgo más sobresaliente de este estilo. Sus mayores logros, los interiores de las iglesias, hacen aparecer algo totalmente nuevo e introducen en el arte un *sentimiento del espacio dirigido hacia el infinito*” (Wolfflin, 1991, p. 70).

Por otra parte, Guilles Deleuze analiza el barroco a partir del ordenamiento alegórico que se evidencia en el pensamiento de Leibniz, pero también en las obras de arte barrocas, así señala que “el barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. [...] El [barroco] curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue” (Deleuze, 2008, p. 11) y esta será justamente la manera en la cual se organiza el espacio: “la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido, al mismo tiempo que las propias aguas se distribuyen en masas” (Deleuze, 2008, p. 13). Sobre esta tendencia Bolívar Echeverría habría señalado: “el “pliegue”, el *leit-motiv*⁴ de lo barroco pensado por Gilles Deleuze –la imagen de una negativa a “alisar” la consistencia del mundo, a elegir de una vez por todas entre la continuidad o la

⁴ Motivo central

discontinuidad del espacio, del tiempo, de la materia en general [...] habla de la radicalidad de la alternativa barroca” (Echeverría, 2000, p. 15), podría decirse que el espacio se delinea como un campo de acción problemático, tenso y oscuro.

Así mismo, Deleuze explica claramente cómo esta tendencia hacia la curvatura no alcanza el infinito y, por tanto, se inicia un remolino dentro de espacios comprimidos (el cuadro, por ejemplo), donde cada elemento puede plegarse para formar otro elemento más pequeño sobre sí mismo (Deleuze, 2008, p. 13). Es ahí donde se encuentra el verdadero infinito del barroco: no implica la infinitud espacial del cuadro sino la infinitud hacia su interior, la reproducción infinita que se suscita dentro del cuadro. Echeverría lo describía de esta manera:

Giros en espiral y reverberaciones, choques de contrarios y paradojas, exageraciones y efectismos, reiteraciones y variaciones, permutaciones y travestismos: enrevesamientos de todo tipo que, juguetonamente y a la vez desesperados, buscan tener un fundamentos en la vitalidad antigua y se ciegan ante el descubrimiento de que ésta a su vez depende de su propio empeño, descansa en una contingencia (Echeverría, 2000, p. 88).

Como ya se había señalado previamente, la recurrencia a la contradicción es uno de los pilares dentro de la experiencia barroca, esta tendencia se repite con respecto al espacio donde “se organiza según dos vectores, el hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto” (Deleuze, 2008, p. 43). El filósofo francés encuentra esta división espacial en el pensamiento de Leibniz pero también los reconoce en los cuadros barrocos de manera que refleja en cierto sentido una búsqueda por más espacio, por hacerse espacio; Wolfflin ya señalaba que en el barroco existe una marcada búsqueda de dirección: “aspira a subir” (1991, p. 63).

Podría hipotetizarse en este sentido que el tratamiento del espacio en el barroco resulta tan ambiguo y en cierto sentido ahogador que la pretensión hacia el infinito es el resultado de una búsqueda por espacio. La representación del infinito es la consecución de un abuso de pliegues en los elementos de los cuadros, la búsqueda por el infinito es la fuga a esa sobrepoblación de sentidos.

Con la finalidad de aterrizar el barroco en nuestra realidad histórica y cultural se analiza a continuación las generalidades de esta corriente en Latinoamérica y en Ecuador, especialmente en la ciudad de Quito.

2.3. Generalidades sobre el barroco latinoamericano

Para Bravo Lira, el barroco latinoamericano “culmina, por así decirlo, la empresa fundacional iniciada por la conquista” (1982, p. 30). De manera que fungió como influencia determinante en la configuración de la personalidad colectiva de las nuevas nacionalidades latinoamericanas. El mismo autor sugiere que el barroco no fue un gran estilo más dentro de la historia del arte de nuestros países sino que fue el primer gran estilo a través del cual se puso de manifiesto la habilidad de nuestros orfebres y la riqueza de nuestras culturas.

De manera general, los autores coinciden en que el barroco latinoamericano se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII en los vicerreinatos de México, Perú y Colombia, así como en la capitanía General de Venezuela, la jurisdicción de Panamá y la Real Audiencia de Quito.

Si ya de por sí el barroco europeo encarnaba las contradicciones, la corriente latinoamericana fundó una serie de contrastes hasta entonces insospechados. Sebastián señala que mientras en el viejo continente los principales adquirentes del

arte barroco eran los monarcas de la sociedad civil y el clero “en las colonias de América del Sur, con su diferente tipo de sociedad, los clientes del arte Barroco eran los ciudadanos acomodados y las órdenes religiosas, principalmente los jesuitas”⁵ (Sebastián, 1992, p. 13).

Destacan en el Virreinato de Nueva Granada (Colombia) las adquisiciones de los dueños de minas de oro y plata, quienes tras amasar grandes fortunas se dedicaron a la compra de piezas barrocas -principalmente con motivos cristianos- para adornar sus propiedades.

Tanto Sebastián cuanto Bravo Lira destacan la mezcla cultural como un factor clave para el desenvolvimiento de lo barroco, donde lo blanco, negro, indio, mestizo y mulato configuran sociedades extremadamente complejas. Sin embargo,

... [por] encima de estos contrastes, los principales factores de unidad son el sentido cristiano de la vida y la fidelidad al rey, exteriorizados popular y clamorosamente cada vez que se celebran grandes festividades religiosas y profanas. A través del arte, de la literatura, del derecho, de las crónicas y de la historia, podemos percibir cómo desde las universidades, obispados, parroquias, doctrinas, conventos y misiones llega a todos los ambientes de la sociedad la acción evangélica (Bravo Lira, 1982, p. 32).

Serán justamente ciertas comunidades religiosas las fundadoras de los primeros talleres de pintura y escultura donde se formaba a mestizos e indígenas; sin embargo, esta formación estaba marcada por una función meramente didáctica. Vargas Lugo (1982) explica cómo el pintor colonial nunca fue independiente, sino que estuvo ligado de por vida al taller de donde obtuvo su instrucción.

⁵ Traducido del inglés por la autora

Con respecto a los modelos que se siguieron, el mismo autor explica de qué forma se trataron temas religiosos a través de un naturalismo relativo, es decir, que se evitó cualquier grado de realismo que pudiese restar la espiritualidad a las figuras sagradas que se representaban. Se procuraba que los espectadores no reconociesen en dichas representaciones a personas determinadas de carne y hueso “sino sentir la presencia espiritual santificada, digna de veneración” (Vargas Lugo, 1982, p. 143); es por ello que la fuerza real del barroco se encuentra expresada en el colorido, las vestimentas y el movimiento pero no en los rostros que, usualmente, permanecen inexpresivos y suelen ser muy similares entre sí.

Con respecto a los motivos que se pueden encontrar en las obras, Sebastián (1992) ya señala que se incluyen de manera intensiva referencias a la tierra y la naturaleza, sin que por ello se pierda la referencia principal a la religiosidad. Los artistas coloniales verán en la naturaleza sudamericana la impronta divina, y de ahí que les parezca importante incluir este tipo de elementos en pinturas, esculturas y fachadas de conventos. En Ecuador, especialmente en Quito, estos elementos cobran gran vigor; esta especificidad se detalla a continuación.

2.4. Caracterizaciones sobre el barroco quiteño y su principal manifestación

Lo que hoy reconocemos como territorio ecuatoriano fue en la época de la conquista uno de los mayores productores de arte barroco. Así lo declaran los estudiosos:

Entre los ejemplos más significativos del Barroco en Quito, La Compañía, iglesia de la Compañía de Jesús, se destaca, una obra realizada por los artistas europeos traída a Sudamérica por los Jesuitas. La iglesia se acerca a una expresión barroca puramente italiana, pero vista en conjunto es superior a sus

precedentes europeos. El interior y la estructura de la iglesia datan del siglo XVII, la fachada del XVIII (Sebastián, 1992, p. 19)⁶.

Para 1700, la ciudad de Quito, capital de la Real Audiencia de Quito, contaba con alrededor de 60.000 habitantes. Enclavada en los Andes se trató de una de las ciudades más prósperas en cuanto a producción barroca se refiere; López, Figueroa y Meza refieren al respecto: “el medio artístico de Quito, no sólo influyó en lo que es el actual Ecuador, sino que fue más allá, llegando, sobre todo, a las tierras neogranadinas, y ciudades como Bogotá y Tunja muestran no pocas obras de la escuela quiteña” (1985, p. 362).

Kennedy (1992) propone que el barroco quiteño se elevó con características propias, resultado de una mezcla que incluía ya ciertos valores del rococó y también del neoclasicismo. Los artistas quiteños se especializaron en escultura, pintura, platería, creación de retablos y de muebles. Según la autora, se trataba de trabajos que tenían tal calidad e importancia para los templos que solían mostrarse por primera vez al público en grandes fiestas religiosas que implicaban llevar las figuras en grandes procesiones por las calles de Quito.

Dada la ubicación de la ciudad, esta sufrió de numerosos desastres naturales como erupciones volcánicas y terremotos frente a lo cual la Iglesia supo posicionarse como fuente de seguridad y tranquilidad para los ciudadanos.

Las principales órdenes religiosas quiteñas encargadas de los talleres artísticos fueron los jesuitas -hasta su expulsión en 1767-, los dominicos, agustinos y mercedarios, quienes dirigieron la creación de numerosas obras que hasta el día de hoy siguen adornando sus templos. Estas órdenes religiosas formaron a numerosos

⁶ Traducido del inglés por la autora.

pintores de la talla de Miguel de Santiago y reconocidos escultores como Caspicara o Bernardo Legarda; “la primera mención del gremio de pintores y encarnadores (especialistas en crear interpretaciones de la carne en esculturas llamadas *encarnación*) aparecen en los libros de la ciudad de Quito en 1741, seguida un año después por la mención al gremio de escultores y doradores” (Kennedy, 1992, p. 66).

En cuanto a los motivos, predominan los de corte religioso, siendo casi nulos los retratos seculares cuyas apariciones suelen incluirse en el extremo inferior de los cuadros que representan a santos o pasajes bíblicos. Bargueños y muebles de interior suelen presentar numerosas referencias a la flora local; además, a diferencia de otros núcleos latinoamericanos la escultura quiteña se caracterizó por su extremo realismo y la recurrencia a nuevas técnicas y elementos como los ojos de vidrio y los colores brillantes para las vestiduras de sus esculturas.

Según numerosos autores la más grande representación del barroco quiteño es La Compañía, de la cual ya se realizaba una referencia al inicio de este apartado. Su construcción se inició en 1605 y extendiéndose hasta 1765. Con respecto a su estilo:

Se caracteriza principalmente en las novedades introducidas en el fuste de sus apoyos con un sentido atectónico, simbólico, y decorativo. Las columnas y pilastras asumen personalidad y determinan la composición de los retablos con sus remates caprichosos. El juego de columnas que encuadran la puerta principal del templo ofrece el único caso de servir a la estructura arquitectónica del frontispicio. Se levantan sobre la base con el fuste de siete espiras decoradas simétricamente con ramas [...] (Vargas, 1982, p. 471).

El retablo mayor se encuentra bañado en pan de oro e incluye numerosas representaciones escultóricas.

Sin embargo, más allá de la realidad artística, el barroco -así como otros elementos culturales- tuvieron claras funciones evangelizadoras en la Colonia, sobre esto trata el apartado que se presenta a continuación.

2.5. Funciones pedagógicas del estilo barroco en la colonia

Ya desde Europa el barroco venía acarreado cierta función pedagógica delimitada justamente por su carácter contrarreformista. La Iglesia Católica buscaba por todos los medios posibles reivindicar su papel en la vida de los feligreses así como en las explicaciones acerca del mundo.

La pintura ilusionista, que pretendía transportar al fiel en el espacio de la aparición milagrosa, acercándolo a Dios, deviene para la Iglesia en un instrumento de propaganda religiosa, porque representaba en forma espectacular la gloria de Dios, de los santos y de la Iglesia misma⁷ (Tornagui, 2010, p. 21).

Esta función utilitarista del arte se transmitirá también a las colonias americanas donde, dado que los principales talleres se encontraban regidos por comunidades religiosas, el arte se convirtió en catecismo. Los primeros maestros fueron, por tanto, artistas europeos poco reconocidos que buscaban fama en el mal llamado Nuevo Continente, así lo explica Justo: “serían sobre todo ciertos frailes artistas, quienes enseñasen a los indígenas en el seno de la Franciscana Escuela de San Andrés a manejarse en la labores artesanales y artísticas” (2011, p. 24). El mismo autor señala que el escultor Diego de Robles y los pintores Luis de Ribera y Juan de Illescas constan como los precursores de las escuelas de arte en Quito.

⁷ Traducido del italiano por la autora.

A pesar de que se ha señalado que el barroco latinoamericano resulta un ejercicio de sincretismo entre lo europeo y lo indígena, los historiadores del arte quiteño suelen coincidir en que las obras no presentan una clara influencia indígena. Sobre esto Justo afirma: “Los franciscanos usaron como recurso de persuasión religiosa las representaciones pictóricas hispánicas, que recrearon una iconografía cristiana de gran tradición mendicante, en la cual no cupieron las propuestas populares indígenas” (Justo, 2011, p. 33), es decir, que la Iglesia Católica imponía los temas de las obras y también el estilo.

Siguiendo a Ángel Justo en su análisis sobre la vida de los pintores quiteños durante la colonia, resulta interesante constatar cómo su formación artística no estuvo limitada única y exclusivamente a las escuelas religiosas sino que era posible, para quien estuviese interesado, acercarse al taller de algún *maestro* y realizar la petición de ser su aprendiz, se firmaba un contrato y tras seis años la persona podía ejercer como maestro e iniciar nuevamente el proceso (Justo, 2011, p. 56).

Ahora bien, la sociedad quiteña se caracterizó por su estratificación, lo que implicaba que no todos tendrían acceso a la educación y menos aún a educación de calidad. Por ello, la Iglesia emplea la visualidad como método de persuasión: es probable que la gran mayoría de quiteños no sepan leer pero es seguro que un gran número pueden observar cuadros y esculturas; esta táctica se aplica en momentos de gran conmoción nacional como lo explica Valiñas:

Eran tiempos difíciles, momentos que exigían el pago de altas cuotas de fe, esperanza y resignación. Diversas epidemias depredaban el territorio de la Real Audiencia: la tierra se agitaba en pavorosos terremotos; las erupciones volcánicas se sucedían con dramáticas consecuencias [...] Una vez más, la

naturaleza parecía aislada al espíritu de Trento, que bien supo tomar ocasión de aquellas catástrofes y activar sus más eficaces estrategias de persuasión (Valiñas, 2011, p. 32).

Santiago Sebastián ya señala cómo ciertas comunidades religiosas tuvieron mayor influencia en este sentido que otras; para el autor habrían sido los jesuitas quienes alcanzaron un mayor desarrollo de las artes con una finalidad pedagógica, así, “a través de sus colegios extendieron un humanismo cristiano, que llegó hasta las aldeas gracias a las representaciones paralitúrgicas, que hacían visibles a los indígenas la vida de los santos y lo abstracto de las verdades dogmáticas” (Sebastián, 2007, p. 13).

El mismo autor explica cómo a partir del Concilio de Trento -donde se trató básicamente el tema de la Contrarreforma- la Iglesia debía catequizar con el “ejemplo”, de ahí que muchas de las comunidades religiosas y misiones recurrieran a la representación de la vida de los santos con la finalidad de transmitir sus mensajes a los indígenas.

Podría considerarse que, en la actualidad, la Iglesia no recurre al arte como medio de evangelización con la misma fuerza que lo hacía en la colonia. La imagen ha dado paso a la palabra, debido principalmente, a que hoy por hoy la educación es un bien al cual todo ciudadano puede acceder en cualquier momento de su vida. De esta manera la evangelización toma un nuevo cariz y la educación se universaliza. A continuación se presenta la discusión entre los elementos hasta ahora expuestos.

3. El concepto de espacio heideggeriano y el barroco latinoamericano

A través del arte barroco latinoamericano se puede procurar una comprensión del espacio en cuanto búsqueda existencial. Esta propuesta que de primer inicio puede parecer descabellada se desarrolla a continuación. Al respecto, Bolívar Echeverría afirma que:

El universo artístico del barroco se asemeja a un laberinto en el que el sinnúmero de ambivalencias en las que el mundo se entrega a la experiencia humana se suponen las unas a las otras, conducen las unas a las otras, se cambian las unas a las otras (Echeverría, 2000, p. 216).

Por ello el espacio manejado en el barroco es caótico, no se trata de una linealidad que pueda ser fácilmente rastreada en la obra. Si a estas características le sumamos la riqueza latinoamericana nos encontramos con un verdadero paradigma estético, en este punto resulta necesario recurrir nuevamente al filósofo ecuatoriano quien señala:

El ornamentalismo del arte barroco está muy lejos de ser [...] un mero regodeo ostentoso en el gasto improductivo de la “parte maldita” de la riqueza. La voluntad a la que responde es completamente diferente: de lo que se trata, en él, es de provocar una proliferación de subformas parasitarias que, al rodear a una determinada forma y revolotear en torno a ella, la someten a un juego de reflejos multiplicados que la potencian virtualmente, la obligan a dar más de sí, a encontrar la fidelidad de su designio profundo (Echeverría, 2000, p. 88).

Para Echeverría la función que cumple el barroco en Latinoamérica es la de re-crear los espacios traídos por Europa, pero también, recrear aquellos espacios que fueron suplantados. En los laberintos creados por la pintura latinoamericana nos encontramos con la clásica sobrepoblación de elementos que a su vez incluyen

numerosos pliegues donde se cuele lo indígena, lo autóctono, lo latinoamericano antes que Europa. Y es ahí donde aparece el concepto heideggeriano de espacio y más específicamente el de lugar.

Por debajo de toda la mampostería formal del barroco se deja traslucir levemente - apenas como una sugerencia- el sentido de lo latinoamericano, o mejor dicho los sentidos de lo latinoamericano. El ejercicio de lectura implica que despleguemos estos sentidos para comprender aquello que yace oculto.

Este despliegue puede comprenderse como la búsqueda -que inician los elementos propiamente latinoamericanos- de lugares de emplazamiento, de lugares que les abran el espacio. Esta búsqueda que es existencial en la historia de nuestros pueblos se refleja entonces en la pintura. Para Echeverría:

La propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o “habla” que lo desquicia sin anularlo (Echeverría, 2000, p. 93).

De forma que lo latinoamericano “estira” los sentidos que se le imponen, los vuelve propios y los refleja con un nuevo significado.

En este punto es de gran importancia recurrir a la teoría estética desarrollada por Martin Heidegger con la finalidad de descubrir cuál es la importancia de esta remantización latinoamericana. Para el filósofo alemán, el origen de la obra de arte recae en el arte mismo de manera que “la experiencia del arte no importa tanto por su relación con la cultura, cuanto por su relación con el acontecimiento del ser, o con el descubrimiento de su verdad” (Domínguez, 1991, p. 6), de manera que se aleja de

la concepción hegeliana del arte, ligada únicamente a la cultura. Esto no significa que Heidegger deje de lado completamente la experiencia histórica o geográfica, pero su trabajo se dirige a la estructuración de una ontología de la obra de arte.

La obra de arte implica el develamiento del ser y “en esta esencia del arte está la razón de que el artista tenga la mirada esencial para lo posible, que logre irrumpir con la obra en las ocultas posibilidades de lo existente, que le permita a los hombres prestarle atención a lo real-existente dentro del ciego vagar en que se mantienen” (Domínguez, 1991, p. 7), es decir, que la obra de arte se presenta a sí misma como una puerta que no dirige a una única habitación sino a un corredor de múltiples posibilidades. La obra de arte devela al ser en su realidad múltiple, diversa, posible, mestiza.

Es por ello que, para referirse a lo artístico, Heidegger recurre a dos conceptos contrapuestos: por un lado, está el mundo y, por otro, la tierra. Ahí donde el mundo implica apertura, la tierra nos devuelve: “la obra instauro un mundo, es un abrirse, pero con la misma fuerza es un reservarse a sí misma y un cerrarse” (Domínguez, 1991, p. 14).

Cabe aquí también mencionar cómo los elementos dentro de la pintura barroca latinoamericana se “abren espacio” dentro de la totalidad que implica la obra, es ahí donde el espacio se corporeiza y se puede comprender -como se había señalado al inicio de este apartado- en cuanto búsqueda existencial que conecta al arte con la ontología y con el sentir autóctono del continente. La falta de espacio vivida por los indígenas conquistados se transmuta en pinceladas para “emplazarse” y hacerse evidente, formulando así la existencia de sus propios lugares que ya no son solo indígenas sino que incluyen la riqueza de lo mestizo.

El espacio heideggeriano se hace presente cuando los *Dasein* que habitan el continente toman conciencia de su realidad, deciden reclamar por los espacios vacíos donde han sido anulados, y lo hacen justamente a través del arte, vehículo a través del cual pueden mimetizarse, mostrar y ocultar en un juego que bajo cada pliegue brinda nuevos sentidos.

De esta manera, la obra barroca latinoamericana se instaura como una invitación para descubrir estos sentidos que subyacen y que han sido lentamente acallados. Mientras por un momento los artistas criollos, mulatos, indígenas -mestizos por fin- se atreven a abrir su ser a través del arte al mismo tiempo se saben desplazados, disminuidos, ignorados; es por ello que la obra abre el mundo, pero lo hace de maneras sutiles y justamente la riqueza del barroco se presta para este acometido.

Conclusiones

Hablar de conclusiones en temas de estética es un error, lo único que pueden esbozarse son propuestas de lectura a los temas tratados; esto por la complejidad que representan los temas ligados a la subjetividad, el gusto y la expresión humana.

Con referencia al objetivo, se considera que fue logrado ya que, a través del artículo, se contrastó una teoría filosófica con una representación artística. Así, en la primera sección se establece claramente cómo para Heidegger el espacio no es una categoría a priori sino una realidad que se construye vivencialmente en los sujetos; de igual manera se trata de una posibilidad donde la obra de arte “emplaza” su lugar, abriéndose así a la existencia.

En la segunda sección se logra vislumbrar cómo el barroco europeo se resemantiza en Latinoamérica, generando así una corriente única. El presente texto procuró

realizar una lectura del arte barroco latinoamericano a partir del concepto de espacio que Martin Heidegger desarrolla en su obra *El arte y el espacio*, a partir de ahí se propone que las expresiones artísticas propias de esta escuela y este continente se yerguen con una personalidad propia que, a pesar de acarrear aún mucha tradición europea, logra amalgamar a veces armónica y a veces caóticamente una serie de sentidos que se habían venido construyendo a partir de la colonia.

Los elementos que se utilizan en los cuadros del barroco latinoamericano dan cuenta del mestizaje incipiente en el que vivían los artistas, y el uso del espacio permite vislumbrar cómo los pueblos colonizados seguían buscando formas de representatividad y emplazamiento. La búsqueda por las extensiones infinitas -an característico del barroco- se interpreta como una búsqueda existencial por hacerse espacio en una sociedad colonial tensa y estratificada, es decir, que lo existencial se materializa en las obras. Cuando la obra corporeiza el espacio y los elementos de un cuadro realizan el mismo proceso dentro del lienzo, aquellas representaciones de “lo latinoamericano” buscan un lugar, un emplazamiento existencial desde donde abrirse y develar la verdad de su ser.

Es ahí donde los espectadores van desplegando, descubriendo, develando, aquellos sentidos ocultos a primera vista. Si bien es cierto el barroco parte desde una base clásica renacentista su verdadera finalidad es la re-vitalización de dichos cánones, proceso que se ve ampliamente enriquecido por la diversidad latinoamericana.

El proceso a través del cual se descubren los sentidos y lugares dentro del arte barroco puede darse también en obras europeas o de otras latitudes; sin embargo, lo radical del caso latinoamericano es que se dan como una posible búsqueda de reivindicación social y existencial.

¿Sería tal vez muy arriesgado proponer que el arte barroco es el arte propiamente mestizo? ¿Que si existe un ejercicio artístico donde la mezcla y la combinación se hagan evidentes es justamente en las obras del barroco? ¿Acaso lo mestizo no es en sí mismo conjunción de contradicciones y lugar de encuentro?

Estas y otras interrogantes que todavía quedan en el trasfondo del artículo, nos dan cuenta de que el paradigma del barroco latinoamericano tiene actualidad y puede presentarse como un tema de discusión a ser tratado por nuevos investigadores.

Referencias

- Etimologías de Chile. (2015). 13 -Mayo). *Diccionario Etimológico*. From <http://etimologias.dechile.net/>
- Anderson, H. (s/f). *Baroque Art*.
- Barañano, K. (1983). El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. *Zientzietako Aldizkaria - Revista de Ciencia*, 137-233.
- Bazin, G. (1992). *Barroco y Rococó*. Madrid: Ediciones Destino.
- Bravo Lira, B. (1982). El barroco y la formación de las nacionalidades hispanoamericanas. In I. Italo-Americano, *Simposio Internazionale sul barroco latino americano* (pp. 87 - 100). Roma: Instituto Italo-Americano.
- Deleuze, G. (2008). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, J. (1991). La teoría estética en Heidegger. *Revista Areté*, 185-205.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Ediciones ERA.
- Heidegger, M. (1974). *El ser y el Tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Madrid: Herder.
- Hidalgo, A. (2013). Los lugares espacian el espacio. *Aisthesis*, 55-71.

- Justo, A. (2011). *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Kennedy, A. (1992). Baroque art in the Audiencia of Quito. In A. Kennedy, & M. Fajardo, *Barroco de la Nueva Granada* (pp. 34-55). Nueva York: Americas Society.
- López, S., Figueroa, J., & Mesa, T. (1985). *Summa artis. Historia general del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Morones, J. (2004). La evolución de los conceptos de espacio y tiempo. *Revista Ingenierías*, 55-63.
- Norberg, S. (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
- Ramon Triadó, J. (2006). *Ars Magna. El espectáculo de las formas*. Madrid: Planeta.
- Real Academia Española. (2015 ••• 8-Mayo). *Real Academia Española*. From Diccionario de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/>
- Sebastián, S. (1992). European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada. In A. Kennedy, & M. Fajardo, *Barroco de la Nueva Granada* (pp. 78-110). Nueva York: Americas Society.
- Sebastián, S. (2007). *Arte Iberoamericano*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Toman, R. (1997). *El barroco. Arquitectura-escultura-pintura*. Francia: Konemann.
- Tornagui, E. (2010). *La forza dell'immagine e Il linguaggio dell'arte*. Torino: Loescher editore.
- Valiñas, F. (2011). *La estrella del camino. Apuntes para el estudio del belén barroco quiteño*. Quito: Instituto Metropolitano del Patrimonio.
- Vargas Lugo, E. (1982). La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial. In I. italo-americano, *Simposio internazionale sul barroco latino americano* (pp. 45-87). Roma: Instituto italo-americano.

Vargas, J. (1982). El barroco en el arte quiteño. In I. italo-americano, *Simposio internazionale sul barroco latino americano* (pp. 98-134). Roma: Instituto italo-americano.

Wolfflin, H. (1991). *Renacimiento y barroco*. Madrid: Paidós.