

CRÉDITOS

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS (DIBAM) 2011 DIRECTORA Y RESPONSABLE LEGAL: Magdalena Krebs Kaulen

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL Directora (s): Isabel Alvarado Perales ISBN: xxxxxxx

Propiedad Intelectual Nº xxxxx

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS: Juan Manuel Martínez

EDICIÓN DE TEXTOS: Ixxxxxxxxx COLABORACIÓN REVISIÓN DE TEXTOS: Carolina Barra, Grace Standen. FOTOGRAFÍAS: xxxxxxxxxx DISEÑO, DIAGRAMACIÓN Y EDICIÓN DE FOTOGRAFÍAS: Incubo IMPRESIÓN: xxxxxxxx

PROYECTO

Financiamiento: Acciones Culturales DIBAM 2011 Coordinación General: Isabel Alvarado Administración: Marta López

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL Plaza de Armas 951, Santiago de Chile www.museohistoriconacional.cl



Arte, Culto y Devoción

PRESENTACIÓN

El Museo Histórico Nacional posee numerosas y variadas colecciones. Algunas piezas que forman parte de ellas son expuestas al público en las salas de la exhibición permanente; otras son dadas a conocer a través de muestras temporales dentro y fuera del museo.

Sin embargo, en relación al volumen de las colecciones, el porcentaje de objetos en exhibición es muy menor. De tal modo, muchas piezas que se conservan en los depósitos, no son conocidas por la comunidad.

Dentro de la misión del museo está el difundir las colecciones que cautela. Es por esto que los últimos años ha realizado varias publicaciones. El presente libro es parte de una serie coleccionable de pequeño formato, de gran atractivo visual y que a la vez contiene información sobre un corpus de objetos específico o sub-colección.

Se trata de una serie de 12 volúmenes, cuyo objetivo es tratar diversos temas a través de un trabajo de documentación e investigación de 30 objetos seleccionados de diferentes colecciones y materialidades.

Esperamos a través de estas publicaciones contribuir al conocimiento del valioso patrimonio histórico que conserva nuestra institución.



INTRODUCCIÓN

Arte, culto y devoción han sido manifestaciones que nos han legado un rico patrimonio, tanto material como inmaterial. Objetos religiosos provenientes de los ámbitos privados y públicos, son portadores de una creencia y un vínculo a lo sobrenatural, presente en la humanidad desde un principio de los tiempos.

En el patrimonio que resguarda el Museo Histórico Nacional está presente, en sus diferentes colecciones, objetos que dan cuenta, materialmente, de esta relación con lo sagrado. Pinturas, esculturas, textiles, artes decorativas, meda-

△ PROCESIÓN DEL CORPUS
CHRISTI EN SANTIAGO
Londres, 1891
Grabado
Dibujo de Melton Prior, publicado en
The Illustrated London News
MHN 3-36831

llas y estampas, entre otras, dan cuenta de un itinerario de fe y de su consiguiente expresión religiosa. Un complejo imaginario que se instaló, a partir del siglo XVI, con el dominio hispánico de este territorio y que fue uno de los instrumentos de la evangelización por parte de la Iglesia Católica. Los siglos del virreinato, con sus devociones y organización social, crearon un valioso acervo que dio brillo a las liturgias y fiestas, donde lo divino y lo humano se encontraban. De la misma manera este encuentro se dió entre los diferentes grupos étnicos que conformaron una sociedad estamental y de la misma manera plural.

El Museo posee piezas que dan cuentan de este período, pintura religiosa en el contexto de donantes, como tallas de policromía de santas, y santos que acompañaron la piedad de los habitantes del territorio, en la época que éste pertenecía a la Monarquía hispana. Objetos realizados en Chile, como en otros puntos virreinales americanos que nos hablan de la manifestación divina, cargada de formas y colores así como de una síntesis cultural.

La emancipación de Chile y la consiguiente creación de un estado nacional, si bien es cierto significó un cambio político y administrativo fundamental, no hizo variar la profundidad de las antiguas formas de piedad y devoción, es más, agregó otras, como fue la devoción institucional de la Vírgen del Carmen, la que se convirtió en un ícono nacional, de la protección de la patria ante desastres naturales y humanos.

Con la independencia de Chile, vino la apertura de los mercados, por lo que no sólo llegaron a los puertos chilenos diferentes tipos de mercadería, sino también nuevas devociones de la mano de órdenes religiosas europeas. Las que vinieron a hacerse cargo de la educación y proseguir con el hálito de la evangelización. Junto con esto, artesanos locales, como también artistas quiteños, que llegaron a Chile después de consolidada la Independencia, crearon un circuito de producción y comercialización de imágenes religiosas, a fin de satisfacer la piedad y la expresión religiosa del Chile del siglo XIX. A esto se sumaron las medallas religiosas y estampas, que tomando modelos europeos, marcaban los diferentes pasos en la vida sacramental de mujeres y hombres. Bautizos, primeras comuniones, matrimonios, profesiones religiosas y finalmente la muerte fueron recordadas a través de imágenes que conmemoraron estos hechos.

Una mención especial es el Escapulario del Sargento Aldea, objeto que no sólo expresó la devoción del pueblo de Chile a la Virgen del Carmen, sino que también por su historia como objeto, pasó a convertirse en una verdadera reliquia nacional.

La selección de las piezas corresponde a una mirada amplia del patrimonio de carácter religioso que posee el Museo. Este fue coleccionado con la idea de mostrar las diferentes expresiones culturales de este ámbito y que ha formado parte en la historia de la sociedad chilena. Antecede a la selección de piezas, un estudiol que reflexiona sobre el poder de la imagen religiosa y del desarrollo, a manera de síntesis, de las expresiones artísticas, que son hoy parte del patrimonio nacional.

De esta manera San Juan de la Cruz, afirmaba la convicción doctrinal de la imagen religiosa. Para el místico español del siglo XVI, las imágenes y sus símbolos, tenían un fin muy claro, el cual mode-

ló las manifestaciones artísticas relacionadas a la liturgia, el culto y la devoción. Desde nuestra óptica actual, el camino para acceder a la comprensión de la totalidad de este mundo simbólico, se dificulta, por lo que se debe recurrir a esquemas metodológicos para su interpretación. Un ejemplo de ello fue el trabajo del erudito francés Louis Chabonneau-Lassay, (1871-1946) quien producto de sus investigaciones, realizadas entre 1921 a 1939, editó y publicó El Bestiario de Cristo. En ésta, planteó la dificultad de comprender el verdadero sentido de los símbolos. emblemas y atributos de la iconografía cristiana, repertorios que se convirtieron en un enigma para la cultura de su época v para la actual.

ART AND WORSHIP. THE POWER OF THE RELIGIOUS IMAGE

ABSTRACT

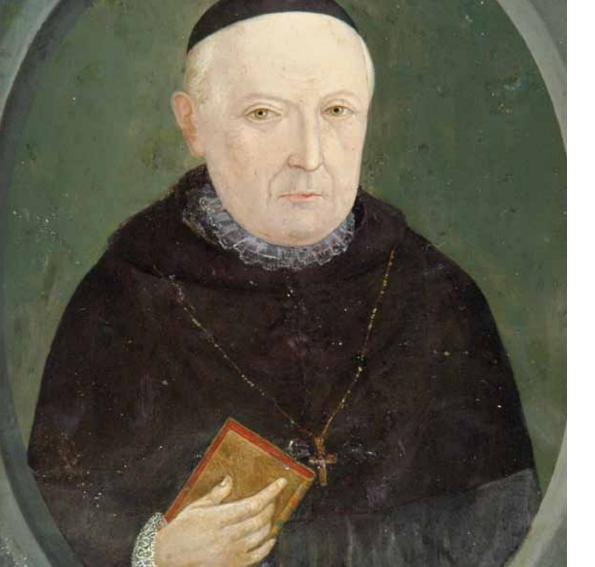
The manifestations of art, worship and faith have left us a rich heritage, in both material and immaterial terms. Religious objects from the private and public spheres reveal a belief in and a relationship with the supernatural, which has been present in mankind from the beginning of time.

The patrimony preserved by the Museo Histórico Nacional includes different collections featuring objects that have a relationship with the "sacred." Paintings, sculptures, textiles, decorative arts, medals and stamps (among other items) depict an itinerary of faith and the religious expressions that developed in Chile beginning in the 16th century.

The pieces included in this publication correspond to a broad selection made from the Museum's religious patrimony. They were selected in order to showcase the different cultural expressions surrounding the religious devotion of the Chilean people. Before the pieces were selected, a study was conducted on the power of the religious image and its development, as a synthesis of the artistic expressions which are currently part of our national heritage.

 NANÓNIMO
 Vista del Cerro Santa Lucía desde la calle Carmen
 1875
 Óleo sobre tela
 MHN 3-102





ARTE Y CULTO, EL PODER DE LA IMAGEN RELIGIOSA

El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos.²

En el inicio de la época moderna, el Papa Paulo III, a instancias del Emperador Carlos V, convocó en 1545, un concilio en la ciudad italiana de Trento, el cual se extendió hasta 1563. Esta fue la instancia en que se definieron las bases de la doctrina de Iglesia Católica Romana moderna. El concilio se basó en tres objetivos

centrales; la condenación de los abusos cometidos por los eclesiásticos, como por ejemplo el absentismo3; la definición de la doctrina de la Iglesia, lo que se expresó en la professio fidei tridentina; y por último, la homologación y supervisión del funcionamiento ritual y eclesiástico, que introdujo un nuevo elemento, que fue el promover a través de la educación, la buena doctrina entre los fieles en todo el mundo conocido hasta el momento.

Uno de los rasgos más interesantes de este concilio, fueron los decretos sobre las imágenes sagradas, en especial el de la clausura:

Manda el Santo Concilio a todos los obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas las cosas, sobre la intersección e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según las costumbres de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión

cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres y los decretos de los sagrados Concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo... y que piensan impíamente los que niegan que se debe invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres.⁴

Completando la disposición se da cuenta que:

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Vírgen Madre de Dios, de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración...⁵

Según se desprende de estos decretos, se reconocen diferentes categorías de imágenes. La primera, la imagen de culto, a la que el fiel se rinde, no por sí misma, sino por lo que representa. La segunda es la que se refiere a la imagen didáctica, una imagen catequética de instrucción del pueblo cristiano. Finalmente la imagen de devoción, que corresponde a la imagen que transmite sentimientos para imitar. En cuya tipología podemos citar la imagen de los santos, en lo que Emile Mâle afirmara:

Conocer la vida de los santos equivalía a conocer la humanidad y la vida entera; en ellas se podía estudiar cada edad y todas las condiciones humanas.⁶

Fundamentalmente, la diferencia entre imagen de culto e imagen de devoción fue notablemente explicada en 1960 por el teólogo Romano Guardini, al

 ▷ ANÓNIMO
 (441) Retrato del Obispo Alonso del Pozo y Silva
 Siglo XVIII
 Óleo sobre tela
 196 X 147,2 cm.
 Cat. 3-117





definir la imagen de devoción, como la "Andachtsbild", diferente a la de culto, en concepto y uso:

...la imagen de devoción arranca de la vida interior del individuo de la comunidad de creyentes y, también, de la experiencia personal del artista y del que se hace el encargo.⁷

Así mismo agregó:

la imagen de culto contiene algo incondicionado. Está en relación con el dogma, con el Sacramento, con la realidad objetiva de la Iglesia.⁸

Es una imagen que posee autoridad, el *kerigma*, es decir manifiesta que Dios existe, y su función es acercar la imagen al creyente, como un poder sagrado.

△ ANDACOLLO (26 diciembre 1836)
Dibujo de Claudio Gay, grabado por F.Lehnert
e impreso: por Becquet Fréres. Publicado en la obra de Claudio Gay, Album
d'un Voyage dans la République du Chili,
Edición de la Editorial Antartica, 1982.

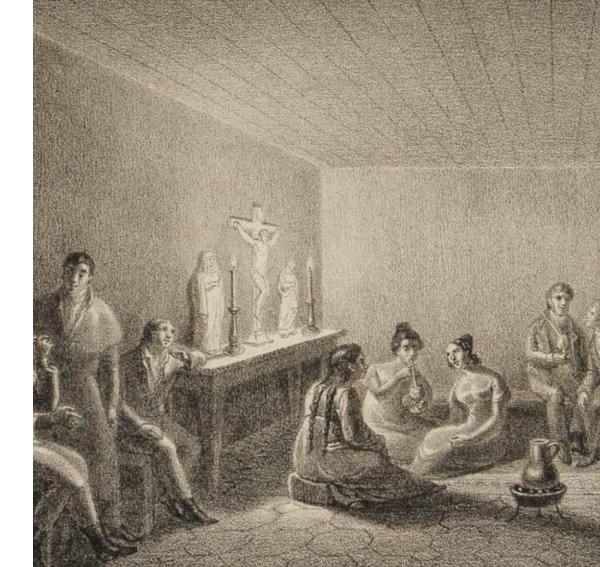
En el caso de la de devoción, es una imagen que sirve para la educación religiosa, a diferencia de la de culto, cuyo lugar pertinente es lo sagrado, lo apartado, lo espacialmente cerrado. Es así que la imagen de culto hizo su aparición al comienzo de la cristiandad, en cambio, la de devoción surgió plenamente en el siglo XVI, producto de las prácticas de la Devotio Moderna, que se entendió como un discurso evangelizador, elemento señero de la contrarreforma católica.

En este contexto, la expansión europea, especialmente la hispánica en América, fue parte de la necesidad de la instauración del reino de Dios en las nuevas tierras, como un programa de evangelización. En la obra la Nueva Crónica del Buen Gobierno, de 1615, se hace alusión a la tarea evangelizadora de crear imágenes para el proceso de incorporación a la nueva fe, del mundo indígena;

Y ancí en las iglesias y templos de Dios ayga curiosidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada iglesia ayga un juicio pintado. Alli muestre la venida del señor el juicio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador.º

La evangelización en este ámbito geográfico, conllevó que la producción artística, suprimiera el límite existente entre la representación y la vida real. El arte virreinal se constituyó en la representación de lo real, basado en un discurso teológico contrareformista, donde actuó un criterio de verosimilitud de las imágenes. Esta disolución entre realidad y representación se

D TERTULIA AND MATE PARTY Londres, 1824 Dibujo de Peter Schimdtmeyer e impreso: por Rowney and Forster. Publicado en la obra de George Scharf,, Travels into Chile over the Andes in the years 1820-1821. MHN 3-2720



convirtió en una tarea de carácter primordial para la Iglesia, quien entró en contacto con la sociedad de la época, una sociedad estamental del antiguo régimen, de carácter plural en lo referente a lo étnico, con un claro proyecto de evangelización y dominación por parte del Imperio Español. En este sentido, las imágenes se convirtieron en una herramienta del poder:

Especialmente las nuevas órdenes fomentaron una política combativa de la imagen en la que las imágenes de culto célebres se pusieron al servicio de la propaganda de la fe. El culto siempre había estado restringido a un número reducido de imágenes privilegiadas, y ahora se concedía sólo a aquellos ejemplares cuyo origen era anterior a la era del arte. El arte asumió la tarea de dotarlos de una escenografía digna y suntuosa, ya se tratara de capillas propias destinadas al culto, ya de arquitectura de altar al servicio de la presentación pública de una imagen venerada, situada en medio de un nuevo marco pictórico que colaboraba a su interpretación.¹⁰

Las representaciones surgidas de un sinnúmero de talleres en los diferentes centros virreinales v en sus periferias, fueron capaces de convocar a todos los sectores. en especial a las grandes masas de indígenas y mestizos, a través de procesiones, rituales, fiestas religiosas y autos sacramentales, lo que desembocó en una estética peculiar, la Barroca americana, cuya búsqueda de la sugestión no tuvo límite. No obstante, la misma Iglesia, que promovía esta cultura estética, fomenta a su vez una alineación con parámetros más ortodoxos. La autoridad de la Iglesia no perdió tiempo en prevenir excesos, como queda claro en uno de los decretos del Concilio Provincial Mexicano de 1585:

A fin de que la piadosa y loable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca el efecto para el que fueron instituidas, conserve el pueblo la memoria de los santos y los venere arreglando a su imitación la conducta de su vida y costumbres, es muy conveniente que no haya en las imágenes nada de profano e indecente que pueda impedir la devoción de los fieles."

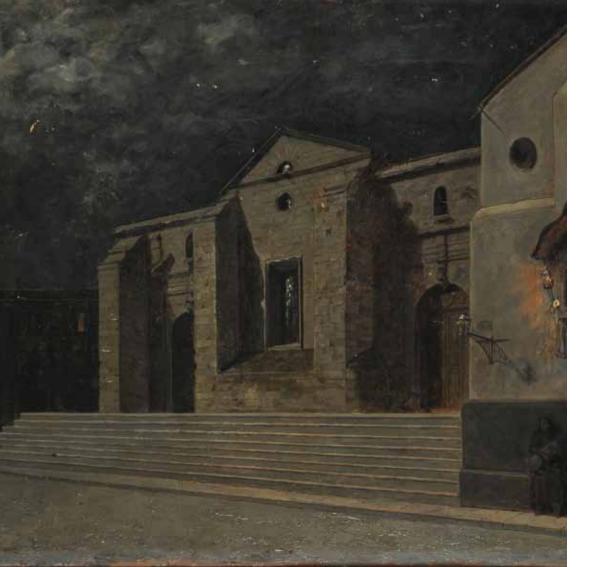
En este aspecto, el arte producido en aquel período no se puede explicar en sí mismo, ya que forma parte de las representaciones sociales, por lo que se vinculan a períodos históricos y mentalidades muy concretas, las cuales entregan claves para entender formas de vida cotidiana. Representaron un imaginario social, ligado a formas culturales, sensibilidades y formas de religiosidad, las cuales se convierten en una ventana al pasado, en la que podemos ser testigos de formas de culto, devociones y formas rituales ejercidas antaño.

La producción artística virreinal, estuvo basada en el desarrollo del oficio artístico, siguiendo el patrón de los gremios de la Europa medieval y renacentista, donde el límite entre la creación artística y el buen oficio, se desdibujaba, como también la relación entre artista y artesano.

Si bien, el territorio del Reino de Chile era periférico, dentro del ámbito virreinal americano, se convirtió en un receptor de los circuitos comerciales establecidos en esta zona y, refiriéndose específicamente a la producción local en los siglos del virreinato, ésta siguió los parámetros aplicados a toda América. Allí transitaron imágenes elaboradas en la península o en los centros de producción artística americanos, para el consumo de la piedad en conventos y hogares.

▷ RODULFO PHILIPPI
 Misión de Daglipulli, febrero de 1852
 1852
 Acuarela sobre papel
 MHN 3-1705





En el caso de Chile, las formas que adoptó la piedad religiosa, fueron múltiples: grandes festividades que congregaban a una población dispersa, como ocurría en las regiones mineras del norte chico y las zonas aledañas a Santiago, cultos locales a la Virgen o a los santos, piedad doméstica sustentada en el rezo del rosario y todo tipo de oraciones y letanías.

Con la llegada de la emancipación y durante el siglo XIX, se comenzaron a producir cambios en los gustos, y en la medida que avanzaba el siglo, se hizo evidente una clara influencia europea. En este sentido, en 1822, Maria Graham, visitando una casa en Valparaíso durante el tiempo que vivió en Chile, comentó:

En una esquina hay una mesa que exhibe un cofre de vidrio, dentro del cual hay un pequeño niño, un Jesús de cera, de una pulgada de largo, tendido sobre las rodillas de una Virgen, también de cera, rodeados por José, el buey y los burros, todos del mismo material decoradas con musgo y conchas marinas.¹²

En su relato, la viajera inglesa no tuvo una opinión favorable de las imágenes religiosas que vio en su visita a Chile:

El parecido es en verdad un poco mejor que los retratos de la China, pero son igualmente tiesos y, aunque las vírgenes muestran una dulzura que recuerda a las madonas de antes del Renacimiento, están mal dibujadas y, sobre todo, sus extremidades no están para nada definidas..... estimo que no existe en todo Chile un solo pintor nacional o extranjero; me temo que existen asuntos más importantes de que preocuparse que las bellas artes.¹³

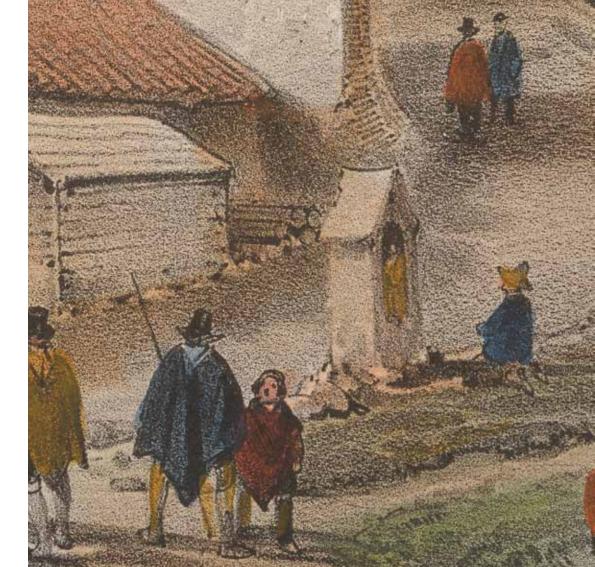
Sin duda la mayor influencia en materia de imaginería religiosa vino de Quito. Ésta comenzó hacerse presente ya en el siglo XVIII y se acentuó en el XIX. Debido a la inmigración de los artistas quiteños a ciudades como Bogotá, Lima o Santiago de Chile. ¹⁴ En esta última ciudad aparecen los nombres de los quiteños Pedro Palacios e Ignacio Jácome.

La valoración en el siglo XIX, sobre el arte colonial no fue muy positiva, ni menos la del arte proveniente de Quito, la que se puede constatar en una opinión emanada del mundo académico, por Pedro Lira Recabarren en los Anales de la Universidad de Chile en 1866:

A este respecto la escuela quiteña ha ocasionado gravísimos males. La constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros: la vista cotidiana de ellos debia acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrado el ojo a mirar toda clase de defectos y ninguna belleza.¹⁵

No obstante, la piedad privada como la pública, requirió de las imágenes religiosas. Si bien el mercado local estuvo liderado por las imágenes provenientes de Quito, éste se complementó con las realizadas por algunos escultores chilenos, en los que se pueden contar Ambrosio Santelices y Telésforo Allende, como también un sinnúmero de

▷ UNA QUEBRADA EN VALPARAÍSO,CHILE. (detalle) Paris, 1841 Dibujo de Bartolomé Lauvergne, litografía de Joly y figuras de Adolphe Jean Baptiste Bayot, impreso por Lemercier, Benard y Cie. MHN 3-2758



artesanos, que además de oficios de carpintería realizaron imágenes para el culto y la devoción.

Desde fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, en Europa y especialmente en Francia se verificó un proceso de resurgimiento de las comunidades religiosas, por ejemplo: sólo en Francia entre 1800 a 1880, se podían determinar cuatrocientas nuevas congregaciones femeninas. Puntualmente, entre los decenios de 1820 a 1860 se produjo la fundación de más de la mitad de las congregaciones creadas en tres siglos. 16

Con el Concilio Vaticano I (1869-1870) y la unificación italiana, el Papa Pío IX se refugió dentro de los muros del Vaticano en Roma. Pío IX,17 quien subió al trono pontificio en 1846, cuyo pontificado se extendió hasta la fecha de su muerte en 1878, fue especialmente sensible con el

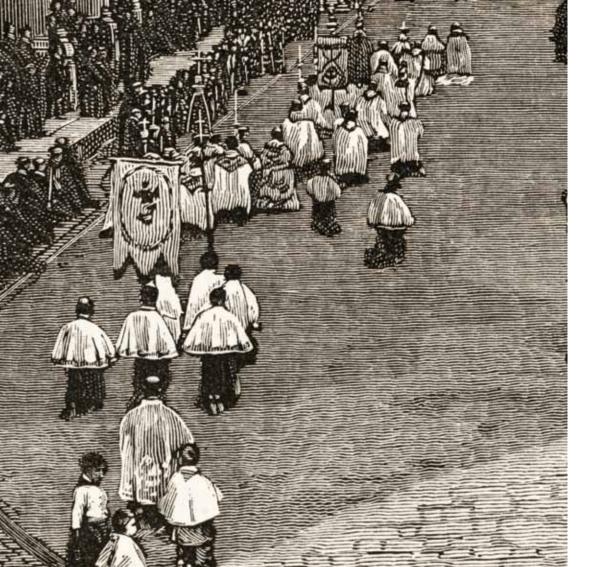
arte y los artistas, política que en esa época podría considerarse:

...de carácter antimoderno, tradicionalista, propagandística, cultivada sobre todo en Roma pero destinada a condicionar una parte considerable del arte sacro en el mundo católico más allá de las murallas de la ciudad eterna.¹⁸

Paralelamente, en el resto de Europa, se hace presente un nuevo tipo de iconografía de carácter masivo. En la primera mitad del siglo XIX, en el barrio parisino de Saint-Sulpice, en los talleres de casulleros, comienzan a producirse en serie las imágenes de escavola coloreada, a lo que se suman los nazarenos alemanes y los prerrafaelistas ingleses, quienes impulsan una industria de la piedad. Se presentó un auge de las imágenes de devoción a nivel industrial, marcada por la influencia del Cura de Ars, la Medalla Milagrosa en París, las apariciones

en Lourdes, Fátima y la influencia de los Salesianos en la educación, todos aspectos que han configurado un repertorio iconográfico que ha dominado los siglos XIX y XX.

Chile no estuvo exento de este cambio en el estilo de las imágenes religiosas, del marcado estilo virreinal se pasó a la importación de imágenes provenientes de Francia, Italia y España principalmente, las que marcaron las pautas iconográficas en el siglo XIX y en gran parte del siglo XX.



CATÁLOGO



sta iconografía tiene su origen en la aparición de la Virgen María, en 1469 a un joven pastor, Rodrigo de Baltzátegui, que recorría la zona montañosa de Aloña, próxima a la villa de Oñate en el país Vasco. La aparición aconteció en medio de unos espinos, ante lo cual el pastor exclamó: "¡Arantza Zu!, ¡Arantza Zu!", expresión que en lengua vasca significa: "Tú entre los espinos!". La devoción a esta virgen se extendió por América gracias a la Orden Franciscana, quienes en esta representación de un retablo dedicado a la Virgen, aparecen a un costado, mientras que en el otro, una familia, seguramente los donantes.



Anónimo Segunda mitad del siglo XVIII Óleo sobre madera 44,2 X 28,5 cm. MHN 3-108











ste tipo de obra, pintada en Cusco en 1760, para la devoción privada corresponde a una tela para enrollar. Representa un retablo con imágenes y el donante, Capitán Antonio Bernardino Venel, arrodillado a un costado. En la calle central están representados la Santísima Trinidad, San José, el Niño Jesús y la Inmaculada, a sus pies aparecen las almas del Purgatorio. En la calle lateral izquierda San Miguel arcángel, San Pedro y San Antonio Abad. En la calle lateral derecha el arcángel San Rafael, San Pablo y San Antonio. Este tipo de lienzos eran transportables y fueron utilizados por los militares en sus campañas de las milicias reales.

RETABLO CON EL DONANTE CAPITÁN BERNARDINO VENEL Blas Tupa Amaro Cusco, 1760 Óleo sobre tela 59 X 53,4 cm Donada en 1911 por Joaquín Figueroa Larraín. MHN 3-122





regorio de Ugarte y Avaría, nació en Santiago, hacia 1695, hijo de Juan de Ugarte Urrispuro, Capitán español y de Bartolina de Avaria. Gregorio fue alcalde ordinario de Santiago en 1731, luego regidor, juez de pesquisas y teniente de capitán general en La Serena. Se casó con Juana de Salinas. En inscripción en la pintura aparece con el nombre de Gerónima, al parecer puesto posteriormente. Esta obra estuvo hasta 1830 en el presbiterio del antiguo templo de la Compañía de Jesús en Santiago. La obra representa a los fundadores de la familia, bajo el manto protector de la Virgen de la Merced.

VIRGEN DE LA MERCED Y LOS DONANTES JERÓNIMO UGARTE Y JUANA SALINAS

Anónimo Chile, c. 1750 Óleo sobre tela/ 185 X 221 cm. Legada en 1934 por Miguel Jaraquemada Ugarte. MHN 3-359







esta obra corresponde a la Virgen de la Merced, símbolo de la orden que lleva su nombre; Orden de la Bienaventurada Virgen María de la Merced de la Redención de los Cautivos. Se representa a la Madre de Dios, con un hábito blanco, con sus manos abiertas, sosteniendo un escapulario y unos grillos, símbolos de la libertad de esclavos y cautivos. Por la indumentaria de los donantes se puede determinar su origen criollo y la cronología, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII. La obra posiblemente habría sido realizada en Quito.



VIRGEN DE LA MERCED CON DONANTES Anónimo Ámbito virreinal andino, c. 1760 Óleo sobre tela 71,5 X 53 cm Donada en 1930 por Fernando Márquez de la Plata Echeñique. MHN 3-23





RETABLO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD Y SAGRADA FAMILIA Anónimo Ámbito virreinal andino Siglo XVIII Madera tallada ensamblada, policromada y dorada 44, 5 X 32 cm MHN 3-525

—a iconografía mostrada en este pequeño retablo, expresa una triple lectura en diferentes planos, con seguridad destinado a la piedad privada. En la parte superior la Santísima Trinidad; el Hijo, el Espíritu Santo y el Padre, representados como tres personas con atributos que designan sus roles. En el segmento central la sagrada Familia; la Virgen María, el niño Jesús y San José siguiendo la clásica representación tomada de los grabados flamencos. En la parte inferior; San Pablo, el Arcángel San Miguel y San Pedro. En la pieza, se hace presente un juego de imágenes cuya finalidad fue la educación y la evangelización, en este caso a través de la iconografía de la Santísima Trinidad, motivo ampliamente difundido en el arte virreinal.













an Antonio, nació en Lisboa entre 1188 y 1191 y su nombre fue Fernando, ingresó al servicio de la Iglesia y cuando conoció a los franciscanos que llegaron a Portugal, cambió de nombre por el de Antonio, en referencia al gran patriarca de los monjes cristianos egipcios. San Francisco le otorgó la misión de convertirse en profesor de Teología en la universidad de Bolonia, por su capacidad de oratoria. Murió en Padua en 1231 y fue canonizado un año después. Su iconografía se fijó en el Concilio de Trento, a mediados del XVI y corresponde a una espiritualidad o piedad post tridentina. Uno de los elementos que da cuenta de ello, es la rama de lirio, símbolo que comenzó a usarse después del siglo XVI. La pieza fue realizada en San Juan de la Frontera de Huamanga, actual Ayacucho.

SAN ANTONIO DE PADUA CON EL NIÑO JESÚS

Anónimo Ámbito virreinal andino Siglo XVIII Alabastro tallado y policromado (piedra de Huamanga) 11,3 × 4,4 × 3,5cm MHN 3-546





SANTA LUCÍA
Anónimo
Ámbito virreinal,
Fines siglo XVIII
Madera tallada y policromada.
31 x 13 cm
MHN 3-518

ucía fue una virgen de Siracusa, martirizada en el año 304, bajo el gobierno del Emperador romano Diocleciano. Fue denunciada por su novio pagano, y como castigo enviada a un burdel y al negarse fue martirizada. La leyenda más popular, da cuenta que ella misma se arrancó los ojos, para enviárselos a su novio. Como compensación la Virgen le habría hecho aparecer otros ojos. La representación de los ojos en la bandeja radicaría en un símbolo, asociado a la etimología de su nombre, lux que en latín es luz. Su devoción fue muy popular ya que se le asociaba a la cura de enfermedades a los ojos. Su representación más común es la de la santa con los ojos en una bandeja, el lirio y la espada.





a Imagen representa al Arcángel San Miguel y fue realizada en Quito, ciudad que durante los siglos del virreinato y los comienzos del período republicano fue un centro productor y comercializador de imágenes religiosas. La pieza, delicadamente policromada y encarnada, representa el estilo quiteño que se caracterizó por este tipo de trabajo policromado. Los atributos de la lanza y las alas están realizados en plata.

ARCÁNGEL SAN MIGUEL

Anónimo

Quito, segunda mitad del siglo XVIIII Madera tallada y policromada 31 X 20,2 X 8,9 cm

Legado en 2004 por Blanca Luz de Toro Fierro

MHN 3-31120





ARCÁNGEL SAN MIGUEL Anónimo

Anonimo Ámbito virreinal andino, siglo XVIII Óleo sobre madera 28 X 21,8 cm Comprado por el Museo Histórico Nacional en 1917. MHN 3-80

a iconografía de los arcángeles se desarrolló durante el período virreinal de forma muy extensa en la zona andina sudamericana, específicamente en la zona de la sierra del Cuzco y del Alto Perú, actualmente Bolivia. En el caso de esta representación, el arcángel San Miguel aparece con armadura, como el príncipe de la milicia celestial que derrota al mal, siguiendo el texto bíblico del Apocalipsis. Uno de sus atributos iconográficos clásicos, es el rayo que sostiene en su mano. La pieza seguramente fue parte de un retablo.





SANTÍSIMA TRINIDAD CORO-NANDO A LA VIRGEN MARÍA Anónimo Ámbito virreinal andino, siglo XVIII Óleo sobre tela 62,7 X 51,5 cm MHN 3-63



n el caso del mundo virreinal andino la representación de la Santísima Trinidad trató de obviar la presencia de la paloma como simbología del Espíritu Santo, debido a la similitud con algunas creencias andinas de carácter zoomorfas. Esta es una de las razones por la que se utilizó la imagen de tres personas iguales para representar un solo Dios. La fuente iconográfica proviene del ámbito de la iglesia cristiana oriental y difundida en la Europa medieval, la que fue cuestionada a partir del Concilio de Trento, no obstante en América se continuó utilizando.



RELICARIO O CUSTODIA Anónimo Ámbito virreinal americano Siglo XVIII Madera tallada y policromada 49,5 x 27 x 9,75 cm MHN 3-2526



sta pieza responde a la tipología de relicario ostensorio, ya que tiene un soporte para sostener un cuerpo donde se podría exhibir alguna reliquia, que corresponde a los restos corporales de un santo o santa. También pudo ser usado para la exhibición de la sagrada forma, la hostia consagrada. Fue realizada en madera y policromado. En la parte superior un medallón en forma de estrella, para depositar la reliquia u hostia, la que reposa en las alas de dos esfinges, seres fabulosos compuestos por parte humana y animal. Como antecedente en la iconografía cristiana estas figuras aparecieron acompañando el Arca de la Alianza.







CASULLA Anónimo Ambito virreinal americano Fines del siglo XVII Tela bordada con seda, e hilos metálicos 106 x 61 cm MHN 3-31781

a casulla corresponde a la vestidura exterior del sacerdote, por encima del alba y la estola, a modo de capa. Es un ornamento que se continua utilizando en la liturgia de la Iglesia Católica. Su origen proviene del manto romano llamado pénula. Etimológicamente proviene del latín casula, que significa casa pequeña o tienda. El color de la casulla cambia según la liturgia y en la simbología cristiana representa el yugo del Señor. La casulla está decorada con bordados en forma de ánforas y con ornamentación floral. Tiene forma de guitarra, forma usada antes del siglo XIX.







CUSTODIA
Anónimo
Ámbito virreinal andino
Siglo XVIII
Plata fundida, torneada,
Repujada y bañada en oro
39 x 14 cm
MHN 3-1103

n el culto Católico, la custodia es una pieza de oro, plata u otro metal que se utiliza para exponer la hostia consagrada, a fin de que los fieles puedan adorarla, ya que representa el cuerpo de Cristo. La hostia consagrada es colocada en un viril, una caja en forma circular con tapa de vidrio, que es la pieza central de la custodia. En esta pieza vemos un viril con cerco liso, ráfagas con rayos imitando el sol, con una cruz latina de remate. Una figura de una cariátide en el inicio del astil. Éste se forma en distintos cuerpos y con la representación de hojas de acanto. Pie circular en una base cuadrada, en cuyas cuatro esquinas hay un pie de león. La estructura de la custodia sique los modelos del siglo XVIII y fue posiblemente realizada en el Alto Perú, actualmente Bolivia.







ruz procesional, con cruz latina de brazos rectos, con figura de crucificado y remate en adornos calados. La pieza se encaja en una bola para colocar la vara compuesta por cinco cañones recubiertos de plata. La cruz procesional se usa en celebraciones litúrgicas, donde preside procesiones.



CRUZ PROCESIONAL

Chile, siglo XVIII
Plata laminada, repujada, burilada, cincelada con base de madera.
Cruz:179 x 23,5 x 14 cm
MHN 3-1094
Base: 23,5 x 14 cm
MHN 3-2526





n la parte superior de la obra se representa el nacimiento de Jesús, imagen cuya fuente iconográfica la encontramos en los grabados flamencos, con un paisaje de fondo que hace presente una vegetación y topografía vernaculares. La composición de la parte inferior, tiene como título: "LABYRINTHO AL MODO DEL JUEGO DEL AXEDREZ QUE TRATA DEL NACIMIENTO DE N SEÑOR" compuesto de 25 cuartillas, que con un lenguaje poético popular barroco, narra el acontecimiento del nacimiento del Niño Dios, elemento lúdico que no pierde de vista la motivación de una catequesis.

NACIMIENTO DEL NIÑO DIOS Y 25 CUARTILLAS CONSONANTES

Atribuído al círculo de Gaspar Migue de Berríos (1706 -1770) Segunda mitad del siglo XVIII Óleo sobre tela / 130 X 92 cm Legada al Museo Histórico Nacional por Miguel Jaraquemada y Ugarte en 1934.

MHN 3-357









an José es representado, a partir del siglo XVI, como un hombre joven que lleva de la mano al niño con una vara florida. Imagen prototípica que aparece en España y América, y que tiene como modelo los grabados flamencos. Sus atributos son la vara florida o un ramo de azucenas, las que se conforman como un símbolo de la castidad, además de las herramientas del oficio de carpintero, revestido con manto y túnica talar. Esta obra, corresponde a los talleres que funcionaron en el Valle Central Chileno, conformado por artesanos y carpinteros que realzaron imágenes para satisfacer la piedad privada. Su conmemoración es el 19 de marzo, fecha que fue promulgada en 1621 por el papa Gregorio XV.

SAN JOSÉ
Anónimo
Chile, fines siglo XVIII
Madera tallada y policromada en estructura de bastidor
73 x 50 x 24 cm
MHN 3-2351





CRISTO DE LA PACIENCIA Anónimo Chile, siglo XIX Madera policromada 26 X 11 cm Donada en 1911 por José Domingo Escobar. MHN 3-572

erteneciente al ciclo de las representaciones de la Pasión, nos encontramos con este Cristo de la Paciencia, llamado popularmente "Cristo pobre", un tipo de figura conmovedora de Cristo. En el ámbito hispánico, esta representación es parte de los pasos de la pasión, propia de la piedad del sur de España, concretamente de Andalucía, donde es común ver la imagen de un Dios de la piedad o un Dios lastimoso, como un camino paralelo al calvario, formula muy usada por la escuela Sevillana de pintura y escultura de policromía. En América es un tipo de piedad doméstica, en parte debido a la dimensiones de las esculturas. la mayoría de ellas de pequeño formato y por lo general de factura popular. La clásica representación es la de un Jesús sentado en una silla, coronado de espinas o potencias, vestido solo con un paño de pureza y en actitud meditativa.









a campanilla se utiliza en la misa católica para llamar la atención de los fieles y asistentes en momentos de la celebración litúrgica. Específicamente en la Epíclesis, el momento en que el sacerdote invoca al Espíritu Santo poniendo sus manos sobre el pan y el vino y además, al elevar el cáliz con el pan y el vino consagrado. La campanilla se usa también en procesiones religiosas o en la entrega del viático. Por lo general, corresponde a un juego compuesto por tres campanillas, unidas por brazos que imita una figura antropomorfa.

CAMPANILLA TRIPLE Anónimo Ámbito virreinal andino Siglo XVIII Bronce fundido 24 X 25 cm MHN 3-1108





_ n el ámbito de la iconografía cristiana, las denominaciones más exactas a este tipo de representaciones son; Cristo en la cruz, la muerte de Cristo en la cruz o Crucifixión. En este caso encontramos este crucificado de factura popular, de formas más hieráticas, con los ojos abiertos. Sin duda una tallas realizada por artesanos locales del valle central. Un elemento que los acerca a escuelas andinas como la del Alto Perú, lo demuestra las espaldas sangrantes, las que poseen faldón, como paño de pureza. Las representaciones clásicas de la crucifixión eran con cuatro clavos y posteriormente cambiaron a tres, lo que generó en el siglo XVII una discusión en cuanto a la manera más apropiada de esta representación. Discusión liderada por Francisco Pacheco en Sevilla, a mediados del siglo XVII.

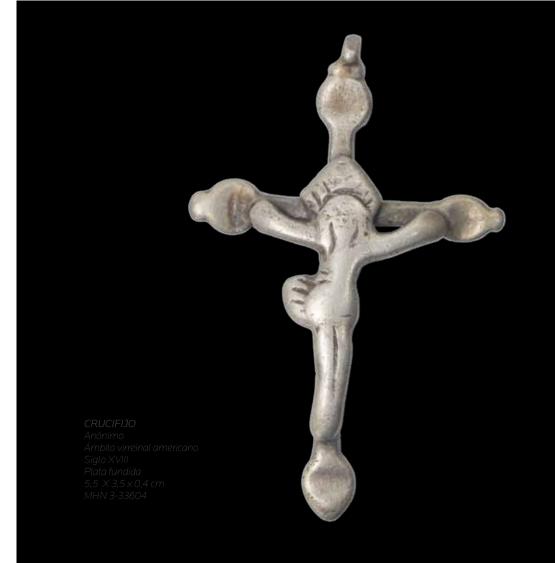








cabada la era de las persecuciones, la cruz se convirtió en un emblema triunfal, en la primera época del cristianismo se la representó sin sufrimiento o más bien majestuoso, a partir del siglo VI, hasta el siglo XI. Posteriormente se le representó semidesnudo y sufriente. Los crucifijos de plata se usaban, no solo como representación de la fe, sino también como una joya. En Francia se denominaba croix de cou, cruz de cuello, o también de pecho, que se diferencia a la cruz pectoral, que refleja un estatus eclesiástico.



VIRGEN DE LA MERCED Anónimo Siglo XIX Madera tallada y policromada 24 X 25 cm Donada en 2010 por Gonzalo Martínez Pérez-Canto MHN 3-38506



sta imagen, bajo la advocación de la Merced, durante el siglo XIX estuvo en poder de la familia Martínez Jaraquemada, perteneció a Paula Jaraquemada y Alquilar de Martínez (1768-1851), quien se casó con su primo Francisco Martínez de la Torre y Jaraquemada. Paula participó activamente en el proceso de la Independencia. Tanto en el período virreinal, como en la época republicana, las familias de la elite social chilena poseían imágenes religiosas tutelares de sus familias.





timología de la palabra, tomando el vocablo del latín cruz, entrelazamiento de dos vigas. En este caso es una cruz de factura popular, con decoración de líneas que forman un entramado rematados en sus brazos con hojas de palma. Una pieza que está en el contexto de la piedad privada.



CRUZ Anónimo Chile Siglo XVIII Madera ensamblada y tallada 40 X 23 cm MHN 3-29771





anuela Echeverría Larraín de Morandé, (1780-1853) y Joaquín Morandé Prado, (1775-1855), se casaron en 1802. Estos retratos, pintados hacia 1840, estuvieron en una de las capillas laterales de la Iglesia de Santa Ana, debido a que los personajes fueron generosos donantes en la construcción de esta Iglesia. En el siglo XX, las obras pasaron a poder de David Garcia-Huidobro Morandé y su esposa Jesús Morandé Portales, posteriormente Anita García-Huidobro Morandé legó las obras a Salvador Valdés Morandé en 1953. En 1978 el Museo compra estas obras a Daniel Ugarte.







> SAN GABRIEL CON EL DONANTE JOAQUÍN MORANDE PRADO

Anónimo Chile, c.1840 Óleo sobre tela 99 X 62,5 cm. Comprado por el Museo en 1978 MHN 3-455







Ifombra tejida, de forma cuadrada, con decoración floral, posiblemente de origen francés. El uso de la alfombra de misa, fue una costumbre femenina que se extendió hasta finales del siglo XIX. En las iglesias no existían bancas, y para asistir a las misas las mujeres llevaban una pequeña alfombra, en la que se hincaban para seguir la liturgia y así no hacerlo sobre el piso desnudo. En el período virreinal se usaban esteras y alfombras, en el siglo XIX fue común el adquirir pequeñas alfombras, gran parte de ellas realizadas en Francia.

ALFOMBRA DE MISA Anónimo Fines del siglo XIX Lana 73 x 71 cm Comprado por el Museo en 1980. MHN 3-34816



NACIMIENTO EN FANAL

Anónimo c. 1830

Madera tallada, policromada, porcelana, cartón, Alabastro tallado y policromado

50 X 55 cm



onado en 1944, por la superiora del Hospital San Juan de Dios. Uno de los elementos importantes en la piedad virreinal y también extensiva a la de la época republicana en América, fue la devoción al Niño Jesús, específicamente en el nacimiento. Devoción ampliamente celebrada en el tiempo de Navidad, que a diferencia del hemisferio norte, debido a las circunstancias climáticas, se celebraba en tono de carnaval en época estival. En el ámbito americano, fue un tipo de devoción que superó las barreras del espacio privado, en la que las imágenes se colocaban en fanales o urnas de vidrio. Se adornaban con flores, guirnaldas de flores de papel, de metal especialmente plata o cera, además de frutas. Elementos que marcaban la exuberancia, haciendo una asociación al nacimiento de Jesús con la abundancia. Gran parte de ellos fueron realizados en la ciudad de Quito, Ecuador. Este fanal corresponde a la primera mitad del siglo XIX y está decorado con tallas religiosas coloniales, porcelanas, conchas y flores.











I contexto de la devoción de esta imagen se relaciona con el proceso de la Independencia. Tanto el General José de San Martín, como Bernardo O'Higgins, proclamaron la Virgen del Carmen Patrona y Generala del ejército chileno y prometieron levantar un templo en su honor, en el lugar donde fuera sellada la libertad de Chile por las armas. Con el triunfo patriota, el 5 de abril de ese año en Maipú, la Virgen del Carmen se convirtió en la Patrona de Chile, comenzándose a construir un templo, el que se terminó en 1892. La imagen fue un trabajo del escultor ecuatoriano Ignacio Jácome, avecindado en Chile a mediados del siglo XIX y es reflejo de la tradición artística quiteña.

VIRGEN DEL CARMEN EN FANAL

Ignacio Jácome Chile c. 1855 Madera tallada, policromada. 71 cm de alto. MHN 3-548





VIRGEN DEL ROSARIO DE ANDACOLLO Dibujo y litografía Joseph Bettannier frères

Impreso por Lemercier París, c.1870 Litografía Huella 45,3 x 31 cm Papel 55,3 x 40 cm MHN 3-38578

a primitiva imagen de la Virgen del Rosario de Andacollo, era de talla española y fue patrona de la ciudad de La Serena en los albores de su fundación en 1544, a los pocos años la ciudad fue destruida por un levantamiento indígena y la imagen fue escondida por dos indígenas en los valles. Hacia 1570, un indígena minero de Andacollo, tuvo una visión, en que la Virgen le mandaba a buscar un tesoro, al obedecer ésto, se encontró con la imagen en los cerros de Andacollo, comenzando su devoción. La actual imagen llegó de Lima en 1676, encargada por el Padre Bernardino Álvarez de Tobar. Andacollo se convirtió en uno de los principales centros mineros del país y la devoción por la Virgen se hizo popular en todo Chile, requiriendo imágenes impresas para su difusión.

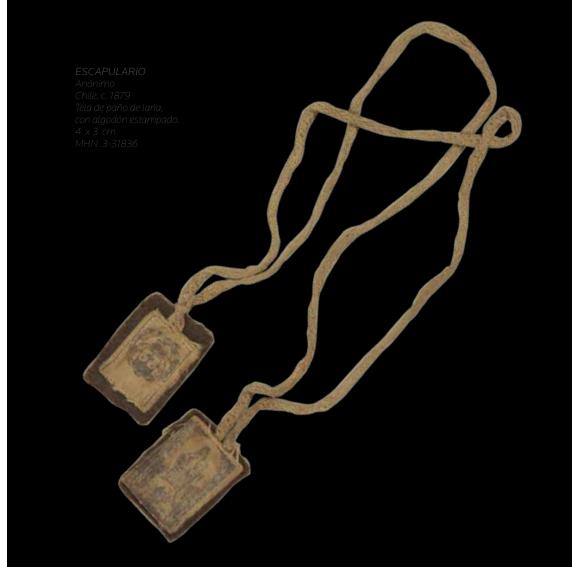








l escapulario es un cordón que se lleva al cuello con dos piezas pequeñas de tela color café, una sobre el pecho y la otra sobre la espalda y se usa bajo la ropa. Etimológicamente proviene del latín; scapulae, que significa hombros. Era un vestido superpuesto que cae de los hombros y lo llevaban los monjes durante su trabajo. Entre los carmelitas se llegó a establecer el escapulario reducido en tamaño, como la señal de pertenencia a la Orden y la expresión de su espiritualidad. Perteneció al Sargento Juan de Dios Aldea Fonseca (1853-1879), que lo recibió, junto a los soldados en Valparaíso que partían al frente de batalla, en el contexto de la Guerra del Pacifico, fue recuperado tras la exhumación de su cuerpo. El escapulario tiene la imagen de la Virgen del Carmen y del escudo de la orden carmelita.





a medalla, a diferencia de una moneda, tiene como objetivo conmemorar. En el caso del ámbito religioso se entrega en función de la realización de algún sacramento. En este caso, el de la primera comunión, un sacramento que iconográficamente es evocado con la imagen de niños recibiendo de Cristo o, de un sacerdote la hostia consagrada. Las imágenes presentes en las medallas, a las que se añadían una inscripción servían para recordar a los fieles el sentido espiritual de un sacramento. Las imágenes utilizadas tienen relación con las que se usaban en las estampas de devoción.









stampa que recuerda la primera misa del sacerdote Adriano Espinosa Dublé, el 24 de octubre de 1893. Monseñor Espinosa, fue rector del seminario de San Rafael, entre los años 1908 y 1918. La estampa que representa a Cristo revestido, consagrando la hostia, con la leyenda en latín, tomada del Evangelio de San Juan VI, 51: Yo soy el pan de vida que baja del cielo, configura la imagen de la misión sacerdotal. La estampa fue realizada por la casa suiza de impresos religiosos de los hermanos Benziger, fundada por José Carlos Benziger en 1792. En 1833, sus hijos los sucedieron, integrando en su negocio editorial la litografía, con imágenes coloreadas a mano, posteriormente incorporaron la cromolitografía.





ESTAMPA RELIGIOSA DE PRIMERA MISA Benzigery C^o Eincigelolo, Suiza, 1803

Einsiedeln, Suiza, 1893 Litografía sobre papel, con marco en encaje 12,1 x 8,2 cm MHN 3-38578

CITAS

- 'Texto basado en la conferencia de Juan Manuel Martínez, Curador del Museo Histórico Nacional, realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 19 de mayo del año 2010, en el marco de las exposiciones del centenario de dicho Museo.
- ² San Juan de la cruz, citado por Plazaola, 1996, p. 742.
- ³ Dice relación a la costumbre de los clérigos de abandonar sus funciones y deberes inherentes a su cargo.
- ⁴ Citado por Martínez Borrero, 1983, pp. 241-242.
- ⁵Op. cit. p. 242.
- ⁶ Mâle, 1966. pp. 69-70.
- ⁷ Guardini, 1960, p.19.
- 8 Ibíd.
- ⁹ Guamán Poma de Ayala, 1985, p. 636.

- ¹⁰ Belting, 2009, p. 641.
- ¹¹ Citado por Rodríguez G. de Cevallos, 1999, p. 90.
- ¹² Graham, 2005, p. 76.
- ¹³ Op. cit. p.77.
- ¹⁴ Kennedy, 1998, pp.104.
- ¹⁵ Lira Recabarren, 1866, p.277.
- ¹⁶ Serrano, 2000, pp. 21-22.
- ¹⁷ El Papa Pío IX, cuyo nombre fue Giovanni María Mastai-Ferreti, (1792-1878) tuvo una estrecha relación con Chile, ya que conformó, bajo el pontificado de Papa Pío VII, la legación Muzi, primera legación pontificia que visitó América, y que estuvo en Chile en 1824.
- ¹⁸ Capitelli, 2010, p. 47.

BIBLIOGRAFÍA

BELTING, Hans: Imagen y Culto, Una historia de la imagen anterior a la era del arte, AKAL/ Arte y estética, Madrid, 2009.

CAPITELLI, Giovanna: "Los pintores de Pío IX en Santiago de Chile: los misterios del rosario para la iglesia de la Recoleta Domínica (1870)", en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (Eds.): Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías, Quintas Jornadas de Historia del Arte, Santiago de Chile.

GRAHAM, Mary: Diario de mi residencia en Chile en el año 1822, Traducción Martínez, María Ester y Palma, Javiera, Editorial Norma, Santiago de Chile, 2005.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe: Nueva Crónica del Buen Gobierno, 1615, Editorial Siglo XXI, México, 1985.

GUARDINI, Romano: Imagen de culto e imagen de devoción: sobre la esencia de la obra de arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

KENNEDY, Alexandra: "Circuitos artísticos interregionales; de Quito a Chile", en Historia 31, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1998. LIRA RECABARREN, Pedro: "Las Bellas Artes en Chile", Anales de la Universidad de Chile, tomo XXVIII, Imprenta Nacional, Santiago de Chile, 1866.

MÂLE, Emile: El Arte Religioso del siglo XII al XVIII, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

MARTÍNEZ BORRERO, Juan: La pintura Popular del Carmen, Identidad y Cultura en el siglo XVIII, Ouito. 1983

PLAZAOLA, Juan: Historia y sentido del arte cristiano. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid. 1996.

RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, Alfonso: "Usos y funciones de la imagen religiosa en los Virreinatos Americanos", en el Catálogo de la Exposición Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1550-1700. Madrid. 1999.

SERRANO, Sol (Ed.):Vírgenes viajeras, Diarios de religiosas francesas en su ruta a Chile 1837-1874. Ediciones de la Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile. 2000.