

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

CRÉDITOS

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)
Director: Ángel Cabeza Monteiro

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
Director: Pablo Andrade Blanco

FORMAS PARA RECORDAR
Objetos e imágenes de devoción

Coordinación de proyecto: Isabel Alvarado Perales
Edición y Documentación: Hugo Rueda Ramírez
Textos: Hugo Rueda Ramírez, Lily Jiménez Osorio, Rolando Báez Báez
Fotografía: Marina Molina Varela
Diseño, diagramación, y edición de fotografías: MUSEAL
Administración: Marta López Urueña
Impresión: Andros Impresores
ISBN: 978-956-7297-41-2
Propiedad Intelectual: A-264897

Museo Histórico Nacional
Plaza de Armas 951, Santiago de Chile
www.museohistoriconacional.cl
Publicación realizada gracias al Proyecto de Acciones Culturales DIBAM, 2016.

IMÁGENES

Portada Principal: Detalle estampa religiosa con imagen y oración a San Francisco Javier.
ca. 1900. París, I. Turgis. MHN 3-41620.

Portada interna: Detalle estampa religiosa con alegoría de la cruz. ca. 1890. MHN 3-41614.



Formas para Recordar

Objetos e imágenes de devoción



Índice

Presentación	p. 6	Selección de Estampas	
De forma y sentido. Reflexiones en torno a la patrimonialización de recuerdos, objetos y prácticas religiosas.	p. 8	Bautismo	p. 55
		Primera Comunión	p. 65
		Matrimonio	p. 77
		Muerte	p. 85
El rol de las imágenes en el cristianismo: formas de mostrar lo invisible	p. 22	Oración y Devoción	p. 95
Entre la piedad barroca y la modernidad afrancesada: Aproximaciones a las imágenes religiosas en Chile durante el siglo XIX.	p. 40		

LOS SACRAMENTOS
Librería Dottrina Cristiana
Colección Museo de la Educación Gabriela Mistral

Presentación

Formas para recordar es una invitación y una revisión que nos sitúa en las prácticas religiosas y, particularmente en las católicas, de entre fines del siglo XIX y mediados del XX. En ella podemos identificar una serie de objetos cargados de significados que conmemoran distintos hitos de la vida del ser humano: el nacimiento, la juventud, la adultez y la muerte. Estos hitos están fuertemente ritualizados y estrechamente vinculados a espacios sociales y culturales como la vida religiosa y familiar.

Las estampitas que forman parte de esta exhibición fueron en su uso objetos cotidianos y excepcionales simultáneamente, en tanto eran utilizados y distribuidos en espacios familiares, pero a su vez significan

en sí mismos un espacio y tiempo particular, es decir, un objeto para recordar.

El objeto cotidiano, creado en una reproducción en serie, se transforma en soporte de la memoria familiar y habitual, en su nuevo rol es un objeto relacional y vinculante con episodios ocurridos en el contexto católico, en espacios sociales y en la historia de vida de cada una de las personas aludidas en estos rituales.

Los objetos como soporte de una memoria individual y colectiva se establecen como pequeños retazos de memoria que permiten seguir diferentes hilos conductores que nos llevan a lugares de la vida cotidiana fuera del mundo del catolicismo.

Por otro lado, la sacralización de estos objetos trae consigo la práctica de pasar de lo profano a lo sagrado. A través de un proceso de hierofanía, los objetos que han sido producidos en forma seriada se ven envueltos en sacralidad. Esta sacralización los convierte en verdaderos relicarios modernos, que a través de alegorías representan un imaginario religioso.

De esta manera, las estampitas son testimonio y huellas, son memoria y patrimonio practicado. Han sido constituidos a partir de procesos de construcción e invención colectiva y hoy forman parte de nuestras colecciones.

Pablo Andrade Blanco
Director Museo Histórico Nacional

**De forma y sentido.
Reflexiones en torno a la
patrimonialización de recuerdos,
objetos y prácticas religiosas.**

Hugo Rueda Ramírez
Historiador
Museo Histórico Nacional

Recordar

Varias y distintas son las propiedades del ser humano. Entre ellas existe una que nos recuerda, paradójicamente, nuestra incapacidad de recordarlo todo. *Más recuerdos tengo yo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*, le afirma Ireneo Funes al narrador del célebre cuento que en 1942 publicara Jorge Luis Borges bajo el título de *Funes el memorioso*; personaje que, en su afán por recordarlo todo, había perdido una de sus capacidades más intrínsecamente humana: la de producir una memoria personal ¹. Ante un pasado que parece escurrirse entre las manos para siempre, los seres humanos tenemos la competencia de seleccionar piezas de un tiempo pretérito que se niegan al olvido, que construyen una memoria. Configurada

1 A diferencia de otras memorias, como la institucional o la erudita, la memoria personal se hilvana a partir de un entramado afectivo y sentimental, transformando estas características en particularidades propias de su tipo.

a través del cruce entre espacios, tiempos, imágenes y materialidades, la memoria es -parafraseando al historiador francés Pierre Nora- aquel lugar donde existe una conciencia conmemorativa erguida a partir de restos, huellas y fragmentos. La memoria es un archivo personal y selecto que separa y destaca eventos que, unidos en una narrativa, crean una historia personal. He ahí entonces la respuesta ante el por qué el personaje de Borges pierde su humanidad: Funes el memorioso es incapaz de distinguir y establecer *formas para recordar*.

La noción de recuerdo, por otro lado, apela a una estricta vinculación con lo sentimental. De hecho, la raíz latina del término, *recordare*, no se relaciona con un acto racional de memoria, sino más bien con uno visceral asociado a lo íntimo y afectivo: volver a pa-

sar por el corazón ². Esto nos lleva a pensar en los usos más primitivos del término, pues para los clásicos la memoria se encontraba alojada en el corazón, y no en el cerebro como propondría, mucho más adelante, el discurso ilustrado. De ahí entonces algunas vinculaciones lingüísticas que asocian la memoria y lo sentimental: aprender de memoria en inglés se traduce como *learn by heart*, mientras en francés como *apprendre par coeur*.

Recordar es, entonces, construir un registro personal mediante la selección afectiva y emotiva de aquello que no queremos olvidar.

Trazos, vestigios, huellas de un pasado que se resiste, o que forzamos a resistir, ante la vorágine que el paso del tiempo significa. Al ser la memoria un elemento vulnerable y abierto a constantes transformaciones, los recuerdos

² El verbo latino *recordare* se produce en la articulación del prefijo *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón).

que la componen son los agentes que activan sus propiedades plásticas y mutables. Recordamos para no olvidar, pero, al mismo tiempo, somos conscientes de la imposibilidad de recordarlo todo. He ahí, entonces, cuando concebimos a manera de estrategia formas y formatos capaces de activar y volver al presente aquello que se mantiene velado, pero al mismo tiempo latente, en nuestra memoria.

El Museo

Los museos, y sobre todo aquellos que como el nuestro contienen el adjetivo de *histórico*, son lugares capaces de articular la cohabitación entre actores, soportes y narraciones. Un museo de historia es, o debiera ser, un espacio contenedor de un entramado de relatos materiales y simbólicos que promueve la activación de una memoria social inclusiva donde las fronteras que constituyen la denominada *gran Historia nacional* se abren a la

directa participación de diversas comunidades. Un museo de historia no es un museo de memoria; sin embargo, un museo histórico tiene la capacidad de incluir en él memorias sociales que, historizadas, cobran sentido dentro de la trama narrativa que éste ofrece.

Que el museo tenga esa capacidad no significa, necesariamente, que la ponga en uso. No obstante, el ejercicio que la presente exposición sugiere, y el libro que la acompaña, proponen una reflexión en torno a los mecanismos de elaboración del relato histórico al interior de la institución museal. Planteamos el despertar de una conciencia que transforma las historias locales en componentes activos de lo que el mismo museo entiende como historia nacional; buscamos que esas historias, en plural, emerjan y se instalen significativamente como protagonistas de las formas en que la experiencia histórica se organiza y cobra sentido colectivo.

De ahí el trabajo en torno al recuerdo -material e imaginario- como soporte capaz de activar los mecanismos que permiten la inclusión y circulación de memorias al interior del relato histórico del museo. El acto de recordar, reflejo selectivo de la cotidianidad de sus productores, y el recuerdo, materialización de aquella selección, configuran un principio articulador de prácticas sociales que permiten la relación entre actores, espacios y manifestaciones culturales. El trabajo de un museo histórico en torno al recuerdo permite visibilizar las propiedades significativas con las que determinados grupos valoran y jerarquizan aquello que no se quiere olvidar. De esta manera pretendemos aportar a la visibilización de las múltiples identidades que componen aquel discurso, muchas veces sobresacralizado, de la historia nacional.

En este contexto, planteamos un desplazamiento desde el Museo Nacional entendido como espacio donde la nación se representa, hacia uno distinto donde ésta, de características múltiples y diversas, puede ser imaginada como zona de activos contactos comunitarios. Siguiendo la propuesta del teórico social Benedict Anderson ³, proponemos la comprensión del museo como territorio narrativo permeable a comunidades imaginadas, entendiendo éstas como grupos socialmente constituidos e identificables y, por tanto, historizables.

Las estampitas

Uno de los tantos grupos componentes del entramado de comunidades imaginadas y nacionales es el de practicantes católicos. En Chile, como en general en América Latina, la irrupción y asentamiento del catolicismo es

3 Cfr. Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.

un proceso de larga data detectable y trazable en el tiempo desde la llegada de los primeros colonizadores hispanos hasta nuestro presente. Sin embargo, no es nuestra intención profundizar en aquel recorrido, sin lugar a dudas diverso y dispar en acontecimientos, sino más bien relevar a los actores que posibilitaron la construcción social de aquel camino.

Más que el catolicismo en tanto religión, nos interesa el trabajo con aquellos practicantes de la misma -los católicos- en tanto sujetos partícipes de una comunidad. De esta forma, apelamos a la dimensión identitaria de la práctica del creer que, a través de ritualidades definidas, configuran un territorio social cargado de sentidos (y sentimientos) específicos.

En este punto, apelamos a la dimensión testimonial del recuerdo como parte de la red de huellas componentes de la práctica, material y

sensorial, de lo religioso. Ejercicios constitutivos de la religiosidad católica se materializan en espacios, objetos, e imágenes que relevan el reconocimiento vivencial de aquellos actores que construyen una red social conformada a partir de experiencias. La creación y el uso de materialidades evocadoras de este conjunto permiten el reconocimiento de aquellos matices constitutivos de un sentido vivencial entre sus productores y consumidores.

De esta manera, y entendiendo el catolicismo no desde una mirada doctrinaria ni institucional, sino más bien apelando a su dimensión práctica y emotiva, proponemos una lectura de aquellos registros materiales portadores de un recuerdo capaces de activar tanto una memoria como una pertenencia social. Soportes populares y tradicionalmente conocidos como *estampitas* o *santitos* operan entre sus consumidores bajo la lógica del *souvenir*, es decir, como formatos evocadores

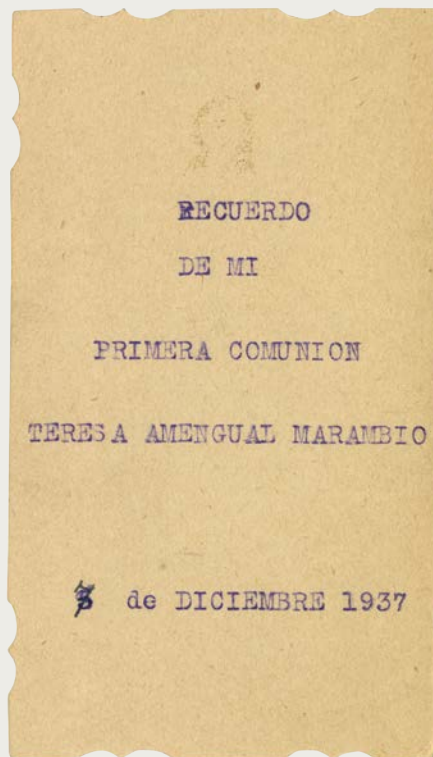
de un recuerdo que, a través de su uso, vuelve al presente aquello que se niega al olvido.

Bautismos, primeras comuniones, confirmaciones, matrimonios, ordenaciones y tarjetas fúnebres, entre otros ritos propios del catolicismo, son contenidos en formatos capaces de activar un recuerdo constante. Aunque la producción de imágenes piadosas puede rastrearse a través de una larga data, la manufactura masiva y en serie de estampitas y santitos remite a un espacio sociotemporal mucho más específico: los talleres del barrio circundante a la iglesia Saint-Sulpice en París, Francia, durante la primera mitad del siglo XIX. De ahí, y gracias a la democratización que significó su bajo costo de producción y, ergo, de adquisición, el formato se hizo popular traspasando rápidamente las fronteras galas y extendiéndose al resto de las comunidades de católicos practicantes.

En Chile, distintas imprentas contribuyeron al proceso de democratización y masificación de las imágenes religiosas contenidas en las estampitas, particularmente desde la segunda mitad del siglo XIX. Talleres litográficos como el *Claret*, *Universo* o *Mejía*, ubicadas en Santiago, reprodujeron el modelo francés cuyo principal exponente estuvo por años a cargo de la imprenta parisina Bouasse Jeune, cuya fama la hacía merecedora de encargos a nivel mundial. De hecho, familias chilenas, cuyas posibilidades económicas así se lo permitían, encargaban a París las tarjetas que conmemorarían los ritos celebrados por sus miembros, contribuyendo así al afrancesamiento propio de la época.

Del culto familiar al patrimonial

Resulta importante destacar que las estampitas conmemorativas son producidas con la intención de transitar dentro de un espacio



TARJETA DE PRIMERA COMUNIÓN DE TERESA AMENGUAL MARAMBIO
Lit. Claret
Santiago, 1937
Impreso sobre papel, 6.6 x 11.5 cm
MHN 3-41681

específico y reducido: el círculo familiar. Se trata de objetos de características locales y asociados fuertemente a la idea del recuerdo familiar. Se despliegan al interior de un ambiente concreto y delimitado, apelando a una religiosidad específica que se practica en y desde lo doméstico. Refieren a una emotividad descifrable por un grupo que comparte códigos de afiliación cotidiana y de creencias compartidas que permiten su comprensión específica como instrumentos tanto de memoria como de devoción.

Una segunda característica del formato es aquella que la antropóloga británica Frances King define como condición *háptica* de ciertos artefactos materiales ⁴, condición que postulamos también es propiedad de las estampitas. Del griego *haptikos* -contacto-, el término releva el sentido del tacto dentro

de la experiencia sensorial humana, jerarquizándolo por sobre la visualidad. El reconocimiento de esta propiedad desplaza la comprensión de la imagen religiosa como un dispositivo estrictamente visual, para instalarla desde una comprensión corporal. Las estampitas son poseedoras de una corporalidad material que se relaciona estrictamente con el cuerpo humano: son formatos producidos para mantenerse cerca del cuerpo, para estar y desplazarse junto a él. Exponer esta condición nos permite relevar un sentido social de comprensión íntima de este tipo de objetos. El tocar no solo remite al acto físico del contacto entre la piel de éste y la piel de su consumidor, sino también al conjunto de experiencias que de ese sentido se desprenden: nosotros tocamos las estampitas, pero ellas también nos tocan, produciendo inevitables reacciones emotivas entre los participantes de

⁴ King, Frances. *Material Religion and Popular Culture*. Londres: Routledge, 2010.



RETRATO DE MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ LIRA
DESPUÉS DE REALIZAR SU PRIMERA COMUNIÓN
Estudio Pérez Cruchaga
Santiago, ca. 1910
Gelatina sobre papel
17,5 x 25 cm
Donado por Emma Lira Negrete, ca. 1915
MHN 3-42390

esta red de contactos. Desde un punto de vista lingüístico, inclusive, podemos subrayar la importancia del tacto al interior de la experiencia religiosa: sujetos que afirman haber sido *tocados* por Dios o la gracia divina; formatos que, como las estampitas, activan un recuerdo que *toca* lo más profundo de las emociones contenidas por el corazón.

El poder activador de un recuerdo no reside exclusivamente, entonces, en las estampitas, sino más bien en la articulación emotiva producida a través del contacto corporal y visual entre ésta y aquel sujeto que la consume. Las imágenes católicas, y particularmente aquellas que como las estampitas operan dentro del espacio de la devoción íntima y familiar,

nos recuerdan la condición comunicativa que el formato posibilita. Podemos, como sostiene King, “hablar con ellas, tocarlas, visitarlas, escribirles, y al mismo tiempo mutilarlas, esconderlas y temerles” ⁵.

De esta forma, relevamos la importancia del formato no desde una dimensión estética, sino más bien desde una distinta asociada a la piedad doméstica, donde materialidades concretas adquieren sentido de pertenencia mediante un proceso de relaciones subjetivas que les otorgan significado. Sin embargo, al ingresar al museo, éstas propiedades son transformadas, dando paso a una relación distinta entre el espacio que las alberga y los sujetos que las consumen ⁶.

⁵ King, Op. Cit. p. 22. *La traducción es mía.*

⁶ Resulta importante recalcar el hecho de que gran parte de las estampitas hoy custodiadas por el Museo Histórico han llegado a él a través de donaciones. Este hecho es significativo pues sugiere la existencia de un sujeto que activa el proceso de patrimonialización: el donante. Proponemos, además, que al entregar las piezas a un museo de carácter histórico, el donante explicita una conciencia del lugar histórico de las estampitas tanto en su vida personal como social.

En su desplazamiento desde el espacio familiar al museal, las estampitas son vehiculizadas a través de un tránsito que las despoja de sus propiedades primitivas. Asistimos, entonces, a un proceso de resignificación que transforma un culto marcadamente preciso y familiar, en uno distinto caracterizado por su inscripción institucional, haciéndolas parte de un repertorio que las categoriza en tanto patrimonio, proponiendo una ampliación de sus marcos operativos desde lo local a lo nacional, convirtiéndose material y discursivamente en *Patrimonio de Chile*.

La incorporación al museo de este tipo de estampas y santitos, así como de otros asociados al mundo religioso, transforman soportes devocionales en objetos patrimoniales, privilegiando muchas veces sus características estéticas por sobre aquellas que le otorgan sentido social. En otras ocasiones, particularmente en aquellas en que ingresan a

un museo histórico, los soportes son arqueologizados, adquiriendo una condición fósil, ejemplo de un pasado remoto y lejano que no se relaciona con prácticas vivas.

Nuestra intención es, justamente, la contraria. La práctica de hacer, o mandar a hacer, recuerdos de ritos de paso es una de marcada presencia activa dentro de las comunidades practicantes del catolicismo. Hoy por hoy, el recuerdo activado a través de la estampita se materializa en diversos y novedosos formatos (marcapáginas, imanes, lápices o stickers, entre otros) que proponen un giro en la materialidad del soporte, mas no así en su sentido, el que se mantiene constante e insistente, profundizando su condición orgánica y activa.

Asumiendo, por otra parte, que al interior del museo las estampitas adquieren una propiedad antes desconocida -la patrimonial-,



PLACA CON DOS RETRATOS DE NIÑOS VESTIDOS PARA SU PRIMERA COMUNIÓN

Autor no identificado

Ca. 1950

Negativo de gelatina sobre vidrio

9 x 12 cm

MHN 3-42391



RETRATO DE DOS NIÑOS POSANDO
EN EL DÍA DE SU PRIMERA COMUNIÓN

Autor no identificado

Ca. 1918

Negativo sobre vidrio

18 x 13 cm

MHN 3-42392

proponemos la comprensión de ésta no como aquello heredable en el tiempo, sino más bien como el resultado de negociaciones que permiten la construcción de espacios de reconocimiento identitario y de memoria social. Relevamos, o intentamos hacerlo, la condición viva de las prácticas, y a sus soportes materiales como evocadores de las mismas. Las estampitas, en tanto formato, son el resultado testimonial de una dinámica comunitaria y religiosa *en uso*, parte del conjunto donde las creencias adquieren una corporalidad simbólica y social.

Dentro de las estructuras del creer, marcadas por la fluidez, movilidad, y el intercambio de significaciones de sentido, el trabajo con las estampitas al interior del museo permite posibilitar la reflexión en torno a su condición de recuerdo y, al mismo tiempo, como lugares de memoria. Nuestra tarea consiste en profundizar aquellas conexiones, encaminando



RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN DE CAROLAYN
ESCARLETH FUENTES VILCHES

Autor no identificado

Santiago, 2014

Impreso sobre papel

2.5 x 5.3 cm

MHN 3-4021

los procesos de patrimonialización de lo religioso por vías que distan de su folclorización o arqueologización, sino más bien por el de su reconocimiento como componente esencial de dos de las características más elementales del ser humano: el creer y el recordar.

El rol de las imágenes en el cristianismo: formas de mostrar lo invisible

Lily Jiménez Osorio
Historiadora
Centro de Estudios Judaicos,
Universidad de Chile

Ante las imágenes

No es fácil enfrentarse a representaciones de lo sagrado: las imágenes nos hablan desde su naturaleza corporal y asible ¹, que tiende puentes entre mundos intangibles y el nuestro. Por dicho motivo, muchos íconos de la tradición cristiana ortodoxa no miran directamente al espectador, sino que mantienen la mirada suspendida, como si en esa proyección atravesaran los cuerpos de los devotos que se mantienen frente a ellos. Y es que el enfrentarse a las imágenes religiosas -tanto pinturas como imágenes de bulto- implica muchas veces un acto de fe o un acto de contemplación que propende la reflexión, ya que no son meras imágenes, sino ventanas a través de las cuales podemos avistar lo oculto.

1 Según el historiador del arte David Freedberg, gran parte del miedo a las imágenes está relacionado con el impacto que éstas tienen sobre el cuerpo de espectador. Con ello, este autor sugiere que las imágenes hablan directamente a nuestros sentidos, desviando muchas veces la intención religiosa pastoral o piadosa que se busca por medio de las representaciones visuales de motivos religiosos. Cfr. David Freedberg, El Poder de Las Imágenes. Estudios Sobre La Historia Y Teoría de La Respuesta. Madrid: Cátedra, 2009. pp. 423-474.

Cuando observamos producción visual y material de carácter religioso podemos pesquisar distintos niveles de conocimiento: desde lo doctrinal y dogmático expresado en su contenido, las creencias que posibilitan sus usos, hasta las prácticas devocionales evidenciadas en sus formatos. En este sentido, el historiador del arte Graham Howes ² ha propuesto una metodología de trabajo para esclarecer las relaciones entre el arte, las creencias y la experiencia religiosa, destacando cuatro dimensiones mínimas que pueden ser aplicadas a distintas formas de arte religioso, a saber: (a) iconográfica, (b) didáctica, (c) institucional y (d) estética. Si bien esta metodología es provechosa y aplicable a muchos credos diferentes, en este artículo sugiero que la

dimensión didáctica es transversal a las otras en el caso particular del cristianismo, donde los motivos iconográficos están sujetos a cánones institucionales sancionados y estrategias estéticas determinadas.

Dicho lo anterior, argumentaré que las imágenes en el cristianismo son esenciales para el ejercicio devocional, tanto porque constituyen la manifestación de su principal dogma -el de la Encarnación de Dios en Cristo-, como por su capacidad de canalizar pedagogías sobre lo sagrado. Este protagonismo se debe a que la imagen posibilita una forma de creencia y de acceso a lo divino, para así contemplar con “ojos corporales” lo que se comprende con los “ojos del alma” ³. En

2 Graham Howes, The Art of the Sacred: An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief. London and New York: I. B. Tauris, 2007.

3 Esta referencia fue muy importante en las discusiones teológicas del Concilio de Trento celebrado entre los años 1545 y 1563. La iglesia elaboró una estrategia que revaloró y enfatizó una estética profundamente conmovedora y realista de las imágenes.

función de esta hipótesis, en este escrito se abordarán tres elementos neurálgicos para reflexionar sobre el rol de las imágenes en el cristianismo: la centralidad del dogma de la encarnación como forma de representación de lo invisible, las estrategias visuales para representar dicho dogma, y finalmente, se ejemplificarán las propuestas en las prácticas asociadas a las estampitas.

La Imagen encarnada en el cristianismo

Uno de los pasajes bíblicos más emblemáticos y discutidos por los teólogos es el comienzo del libro del Génesis donde se afirma que Dios ha creado a la humanidad a su “imagen y semejanza” (Génesis 1:26-27). Si bien este pasaje ha suscitado profundas discusiones en torno al concepto conocido como *imago dei*,

este punto marca una cercanía entre el creador y su creación, articulando ambas dimensiones en una comunión entre el espíritu y la carne. Cuando Dios se encarna en Cristo es la *potencia divina la que se viste de carne humana*, haciéndose presente en el cuerpo humano de Cristo. Su forma se vuelve visible y su divinidad se inscribe en la materia, por lo tanto, santifica la materia que lo contiene. Bajo este paradigma, el rostro de Cristo es la imagen viva de Dios, en consecuencia, el conocimiento de Dios se consigue a través de la contemplación de imágenes de Cristo. De ahí se desprende que, como sostiene el teólogo ruso Vladimir Lossky ⁴, toda teología en el cristianismo católico -tanto occidental como oriental- es una teología de la imagen.

El proceso de la encarnación no es aislado, sino que tiene una vía muy importante de

⁴ Vladimir Lossky, *In the Image and Likeness of God*. London and Oxford: Mowbrays, 1974.

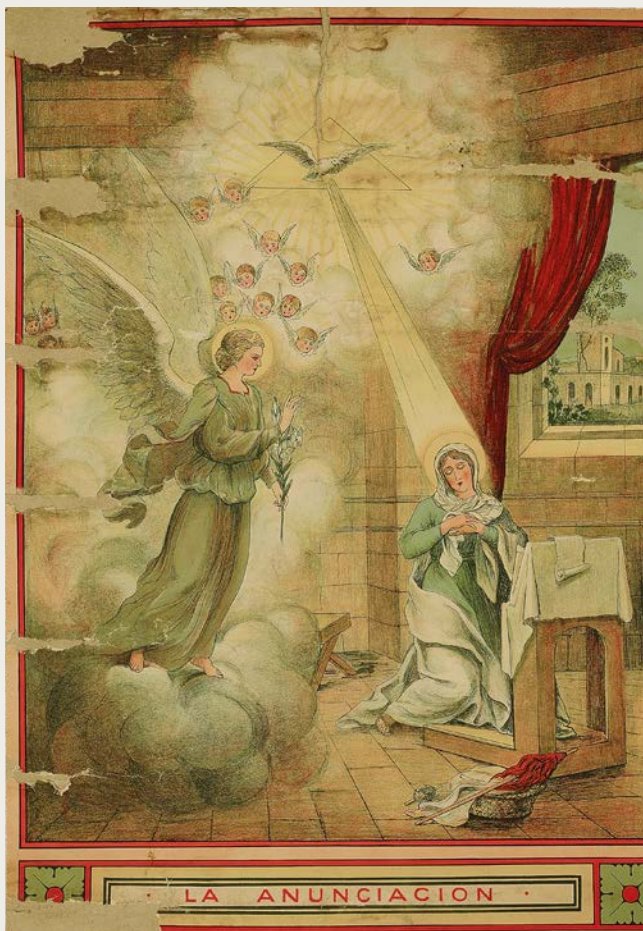
ejecución: la Virgen María. Antiguamente se sostenía que en la anunciación del Arcángel Gabriel empezaba la historia sagrada, y por eso en los programas iconográficos de los retablos siempre se comenzaba con esta escena. En ella se expresa el deseo divino de *hacerse carne*, y el arcángel actúa como mensajero y como luz que atraviesa a la Virgen pero que no la corrompe, quedando ella inmaculada. Podríamos sostener que María es el medio y protagonista del dogma de la Encarnación, y su cuerpo encinto ha sido destacado desde tempranas ilustraciones, ya que ella es el contenedor sagrado toda vez que contiene y realiza un misterio en su vientre.

Por otro lado, Cristo se manifiesta como el verbo encarnado, y como tal, contiene dos

naturalezas discernibles: una humana y una divina. Para destacar esta compleja comunión, los artistas buscaron mecanismos visuales ⁵ para hacer evidente el misterio: uno muy importante en el arte sagrado es la utilización del oro, ya que los fondos dorados representaban la gloria divina. Cuando los personajes eran presentados sobre una base de oro, ello revelaba su santidad, pureza y majestuosidad, ya que evocaba la cercanía de Dios y el entorno celestial. Asimismo, el oro estaba pensado como un elemento visual que interactuaba con el entorno, y regularmente estas obras estaban cerca de velas votivas, proporcionando una experiencia visual y teológica de las figuras ante condiciones de escasa luz ⁶. Otro mecanismo bastante difundido fue mostrar esta convivencia de

5 Un mecanismo que naturaliza la visión con la representación plástica es la invención de la perspectiva, ya que busca representar el mundo "tal como es", ocultando la artificialidad del mecanismo.

6 Franes, 'When all that is Gold does not Glitter: On the strange history of looking at Byzantine art', en Eastmond and James, Icon and Word: The Power of Images in Byzantium, 13-23.



LA ANUNCIACIÓN
Litografía Leblanc
Santiago, ca. 1940
Colección Museo de la Educación
Gabriela Mistral

VIRGEN DE LA MERCED
CON EL NIÑO JESÚS
Autor desconocido
Ámbito Virreinal Andino, s. XVIII
Óleo sobre tela
58 x 45 cm
Adquisición MHN, 1918
MHN 3-113



naturalezas desde los contrastes: por ejemplo, en el motivo de la Virgen de la Leche, ésta es retratada amamantando al niño Dios, quien en su cabeza tiene un halo indicativo de su santidad. Un acto tan humano y necesario como la lactancia intensifica el contraste, y por ello, la materia humana es dignificada.

Otro motivo que ejemplifica estos mecanismos visuales es la Visitación. Este acontecimiento se basa en el relato bíblico del Evangelio de Lucas 1:39-45 que describe lo siguiente:

“En aquellos días se puso María en camino y con presteza fue a la montaña, a una casa de Judá, y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que oyó Isabel el saludo de María, exultó el niño en su seno, e Isabel se llenó del Espíritu Santo, y clamó con fuerte voz: ¡Bendita tú en-

*tre las mujeres y bendito el fruto de vientre! ¿De dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? Porque así que sonó la voz de tu salutación en mis oídos, exultó de gozo el niño en mi seno. Dichosa la que ha creído que se cumplirá lo que se le ha dicho de parte del Señor.”*⁷

En este relato, la presencia de Cristo aun siendo un nonato provoca en su primo, Juan Bautista, una reacción al interior del vientre de su madre. Lo interesante de esta narración es que muestra una experiencia corporal muy difícil de representar, ya que no es evidente a primera vista. Ello explica el énfasis visual sobre el cuerpo gestante de la Virgen María. No se puede exponer directamente el misterio a los ojos del observador, sino que se sugiere la relación de los acontecimientos. Esta narración ha dado origen a la

⁷ He utilizado la traducción de Eloíno Nacar y Alberto Colunga de 1973, editada por la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).

creencia de que Jesús habría bautizado a San Juan en el vientre y que por ello su bautismo era reconocido como válido, propiciando así la epifanía posterior.

Existe una tradición de pinturas conocidas como *in utero* que muestra a los infantes en los vientres ⁸, sin embargo, éstos no buscan ser naturalistas, sino esbozos superpuestos a los cuerpos de las madres, ya que según metáforas bizantinas, la Virgen es como un sello impreso por el Espíritu Santo, y su cuerpo es el medio que hace legible el contenido sagrado.

En síntesis, se han creado variadas maneras de expresar el misterio de la encarnación, y estos motivos se nutren de relatos bíblicos, canónicos y apócrifos por igual, y metáforas

teológicas en torno a este dogma que tiene a la Virgen como protagonista. Existe otra tradición que pretende explicar el origen del arte sagrado de los íconos y las representaciones de Jesucristo, basada en la leyenda del rey Abgar y el “verdadero retrato” de Cristo, cuyo motivo iconográfico es conocido como Santa Faz o *Mandylion*. El rey Abgar es un personaje histórico, gobernante de la ciudad de Edesa en lo que actualmente es Siria. Esta leyenda es mencionada desde el siglo VI en las fuentes cristianas ⁹, y relata la fundación de la tradición iconográfica toda vez que otorga un argumento en favor del culto a las imágenes en plena disputa iconoclasta.

Existen dos variantes de esta leyenda: la primera versión cuenta que el rey Abgar se

⁸ Una detallada lista de este tipo de imágenes se puede encontrar en Egon Verheyen, “An Iconographic Note on Altdorfer’s Visitation in the Cleveland Museum of Art,” *The Art Bulletin* 46, no. 4 (December 1, 1964): 536-39.

⁹ Para conocer en detalle esta leyenda, cfr. Hans Belting, *Imagen Y Culto. Una Historia de La Imagen Anterior a La Era Del Arte*. Barcelona: Akal, 2009. pp. 277-99.



LA VIRGEN Y SAN JOSÉ VISITANDO
A SANTA ISABEL

Autor no identificado
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

ESTAMPA RELIGIOSA CON IMAGEN
Y ORACIÓN A LA SANTA FAZ

Lit. Boulet

Paris, 1885

Impreso sobre cartón

11.3 x 3.9 cm

MHN 3-41662



ORACION A LA SANTA FAZ

Bendito sea Jesus!
Bendita sea la Santa Faz de Jesus!

Bendita sea la Santa Faz de Jesus en la majestad y la belleza de sus celestiales facciones!

Bendita sea la Santa Faz en todas la palabras salidas de su boca divina!

Bendita sea la Santa Faz en todas las miradas dirigidas por sus adorables ojos!

Bendita sea la Santa Faz en la transfiguracion del Thabor!

Bendita sea la Santa Faz en las fatigas de su apostolado!

Bendita sea la Santa Faz en el sudor de su agonía!

Bendita sea la Santa Faz en las humillaciones de su Pasión!

Bendita sea la Santa Faz en los dolores de la muerte!

Bendita sea la Santa Faz en el brillo de la resurrección!

Bendita sea la Santa Faz en los esplendores de la luz eterna

Amen.

Permítido imprimir :

X. DELOQUE,
vicario general.

Namur, 29 de octubre de 1885.

encontraba gravemente enfermo, y Jesucristo habría enviado a través de un ángel una copia de su retrato en un pañuelo junto a una carta manuscrita para favorecer su recuperación. La segunda variante sostiene que Abgar habría comisionado un retrato de Jesús del natural (por lo tanto, habrían sido contemporáneos), no obstante, cuando el pintor quiso realizarlo, la divinidad del modelo lo habría obnubilado de modo tal que no hubo otra opción que estampar sobre la tela el rostro de Cristo por contacto directo con la piel. La imagen se habría transferido directamente sobre la tela, comportando dos funciones sagradas a la vez: era una reliquia de Cristo (vale decir, de Dios mismo) y su imagen al mismo tiempo. La Santa Faz es una revelación, y es la primera de las imágenes “no pintadas por manos humanas”, por lo tanto, es un original que debe ser copiado para mantener la sacralidad

de la imagen y los rasgos humanos de Dios encarnado. La copia desde un original es el motor de la tradición de pintura iconográfica, la que se basa en motivos canónicos y colores sancionados para la digna representación de los santos, Jesús y la Virgen.

La Santa Faz es considerado el “verdadero ícono” o *vera icon*, y luego del saqueo histórico a Bizancio por los caballeros cruzados del siglo XI, esta reliquia será apropiada por la iglesia occidental quienes justificarán su posesión a través de la inclusión de la leyenda de la Verónica en la biblia del año 1300, según la cual una mujer habría ofrecido un pañuelo a Jesús en el vía crucis, plasmándose su rostro. Esta tradición añade un elemento distinto al rostro de Cristo: la corona de espinas que no estaba presente en la Santa Faz original ¹⁰.

10 Este cambio en el motivo iconográfico connota una serie de disputas políticas por la legítima posesión de la reliquia. Ver Belting, Op. Cit.

Como se puede observar, las imágenes y representaciones sagradas en el cristianismo atestiguan una tradición, un dogma de fe, y una profunda creencia en la encarnación. Su relevancia no radica exclusivamente en su función pedagógica, sino que al mismo tiempo, su materialidad evoca distintos misterios, aparentes contradicciones y construyen un imaginario sobre narrativas sagradas. Esa materialidad también da cuenta de momentos históricos, modos de producción y alcance de las imágenes, ya que su soporte es vital para comprender la esencia del cristianismo.

Formas de creer

Existen diversas formas de creer. No basta con una afirmación discursiva, como se sostenía antiguamente, sino que existen diversos niveles de creencias que no necesariamente se

articulan verbalmente. Se puede creer con el cuerpo al realizar procesiones, genuflexiones, o al santiguarse con agua bendita, incluso al consumir una hostia consagrada. Se puede creer con la vista y la imaginación al recibir visiones a través de sueños o estados extáticos (como distintos santos místicos han afirmado). Sobre todo, se puede creer con las cosas: las imágenes y los objetos sagrados no son secundarios en la creencia, sino que permiten y habilitan las prácticas sacralizantes que organizan las creencias. En este sentido, como sostiene David Morgan, “la creencia sucede en y a través de las cosas, y por medio de lo que se hace con las cosas” ¹¹, en consecuencia, se trata de una experiencia mediada y de mediación. Nos encontramos con un imaginario compartido, donde la creencia no debería ser entendida como “anterior a cosas tales como la veneración de las reliquias o el extático e ingrato trabajo

11 David Morgan, The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice. California: The University of California Press, 2005. p. 8. La traducción es mía.

de una peregrinación, sino como constituida por tales actos. La gente desea creer y crea creencia en las cosas que hace”¹².

Históricamente, el culto a las imágenes y a representaciones de los santos va aparejado con el culto a las reliquias. Éstas son objetos sagrados por sí mismos que corresponden a restos orgánicos de santos, de preferencia astillas de huesos o restos de sangre, o bien a objetos que han tenido contacto con el santo o con objetos del santo, tales como silicios, ropas y sandalias. Originalmente, las reliquias concernían al cuerpo completo del santo, ya que tradicionalmente una de las características infalibles para demostrar la santidad de un sujeto era que al morir, su cuerpo no se descomponía. De esta manera, las devocio-

nes eran rigurosamente locales, y la fama de los santos se empezó a difundir a través de la fragmentación y difusión de sus reliquias, peregrinaciones a través de los santuarios y la diseminación de relatos milagrosos.

Una de las características de las reliquias es su capacidad exponencial de aumentar lo sagrado: por muy pequeños que sean los fragmentos, su segmentación no obstruye su capacidad milagrosa. Desde el siglo XII comenzó a gestarse un tránsito desde el culto a las reliquias hacia las imágenes de los santos, ya que se difundió la comisión de pinturas y retratos como una forma de agradecerles por su intercesión, expandiendo lo que André Vauchez ha denominado como el *campo de lo milagroso*¹³. Esto no implica el desplaza-

¹² David Morgan, ed., *Religion and Material Culture: The Matter of Belief*. London: Routledge, 2010. p.12. La traducción es mía.

¹³ Andre Vauchez, *Sainthood in the Later Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

miento de las reliquias por las imágenes, por el contrario, ambas prácticas persisten y conviven hasta la actualidad.

Las reliquias, en tanto restos corporales, actúan por contacto y contagio, mientras que las imágenes eran contempladas en altares o portadas en pequeñas miniaturas. La iglesia católica occidental desarrolló una práctica muy similar a los usos de las reliquias: la creación y difusión de estampitas devocionales. Se puede rastrear su práctica desde el siglo XVI e inicialmente eran grabadas a mano. La propagación de estampas familiarizó a muchos devotos con distintos santos, y desde el siglo XIX, su producción en masa permitió un alcance insospechado de cultos y devociones. De esta forma, las imágenes contenidas en las estampitas actualizan dos puntos centrales del culto cristiano: la sacralidad de la repetición de un original y la cercanía corporal de la reliquia al ser objetos portables, livianos e íntimos.

Un abanico de posibilidades se inaugura con la producción industrial de imágenes religiosas: *souvenirs*, copias de cuadros de reconocida fama o postales de imágenes de bulto son algunas de las innovaciones iconográficas que integran las estampitas religiosas, sin embargo, los motivos siempre se han mantenido dentro de los estándares permitidos de representación. La portabilidad hace también las veces de amuleto, y muchas veces estas imágenes reproducen la historia del santo o la oración que se le debe, enseñando literalmente a orar. Una vez que son bendecidas por una autoridad eclesiástica, obtienen un gran valor y permiten, tal como antiguamente lo hicieron las reliquias, una difusión de lo milagroso.

La producción en serie introdujo cambios en las estrategias de representación de lo sagrado, especialmente en la iglesia católica romana. Si en los siglos anteriores se insistía



TARJETA POSTAL DEL MONUMENTO DE LA INMACULADA
CONCEPCIÓN EN EL CERRO SAN CRISTÓBAL

Autor no identificado

Ca. 1920

Impreso sobre papel

12 x 7 cm

MHN 3-42393

en la humanidad del sufrimiento de Cristo, durante el siglo XIX se busca generar ya no una empatía del creyente, sino una simpatía. La mirada de estas figuras es un gesto conmovedor y cercano con el observador, que invita acogedoramente al culto y no se focaliza en el padecimiento. Este cambio en las representaciones opera una estrategia pastoral que responde a distintas amenazas históricas que la iglesia acusaba en ese momento, dando origen a nuevas formas de piedad asociadas a la modernización de la iglesia católica. El caso más emblemático es el del Sagrado Corazón de Jesús, una devoción medieval que fue difundida en el siglo XVI por Santa María Margarita de Alacoque a cuyo patrocinio se consagra la humanidad en 1899 por proclamación papal.

En síntesis, las imágenes en el cristianismo son una parte fundamental de la religiosidad, las prácticas y las creencias. Encarnan



BENDICIÓN DE ESTAMPITAS
DE SANTA ROSA DE PELEQUÉN
Fotografía de Juan César Astudillo
Pelequén, 2007
Archivo Digital Museo Histórico Nacional
N° Inv. D-1396



EL SACERDOTE DA LA BENDICIÓN A LAS ESTAMPITAS
DE SANTA ROSA DE PELEQUÉN

Fotografía de Juan César Astudillo

Pelequén, 2007

Archivo Digital Museo Histórico Nacional

N° Inv. D-1397

la doctrina y dan forma a lo invisible a través de diversos mecanismos estéticos y plásticos. Posibilitan la *religión vivida*, es decir, la práctica cotidiana que organiza la experiencia y contribuye a la generación de prácticas de sacralización. Reproducen imaginarios específicos de lo sagrado, con tintes determinados por el lugar de origen y el gusto hegemónico de una época. Las estampitas nos permiten múltiples entradas, múltiples preguntas, así como múltiples invitaciones. Cada imagen en ellas nos invita a sostener la mirada, asomarnos a esa pequeña ventana hacia lo invisible y examinar sus rasgos y condiciones de posibilidad.

ESTAMPA RELIGIOSA.
 ORACIÓN AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS
 R. Pannier
 París, ca. 1900
 Litografía
 11.7 x 7.3 cm
 MHN 3-41607



**Entre la piedad barroca
y la modernidad afrancesada:
Aproximaciones a las imágenes
religiosas en Chile
durante el siglo XIX.**

Rolando Báez Báez
Historiador del Arte
Museo Histórico Nacional

*Yo me alegraría realmente si se pudiéramos
acabar con la prolongada distinción entre
objetos que producen determinadas respues-
tas debido a supuestos poderes «religiosos»
o «mágicos» y objetos que supuestamente
tienen funciones «estéticas».*

(David Freedberg)

De acuerdo a algunas narrativas sobre el arte chileno de marcado carácter teleológico, la visualidad del siglo XIX se encontraría determinada por una progresiva sucesión de artistas europeos que, en la introducción de distintos estilos y temas, fueron configurando poco a poco la cultura estética de la burguesía local, haciendo posible que en 1849 se inaugurara la Academia de Pintura, verdadero parteaguas en la historia cultural de nuestro país desde este relato.

Sin embargo, según el teórico Keith Moxey, esta idea de un valor estético asociado a ciertas clases de materiales en detrimento de otros responde más bien a “una intervención particular y local en la vida cultural, en lugar de una afirmación universal”¹, lo que nos lleva a instalar desde ya que la provisionalidad de las fronteras entre el arte y el no arte es un elemento que siempre debemos considerar al momento de abordar el análisis visual de cualquier periodo histórico.

En este sentido, y en paralelo a este proceso, sabemos de la existencia de un número significativo de pinturas y esculturas que definitivamente no encajan bajo este esquema. Nos referimos a las imágenes religiosas de gusto popular, registros privilegiados de consumo durante ese periodo que, dadas sus evidentes filiaciones con el periodo colonial,

pocas veces son incluidas en la historiografía artística oficial.

Ya sea debido a la tradicional dependencia de Chile en relación a los centros de producción artística andina como Cuzco o Quito o al carácter principalmente anónimo de sus artífices mestizos e indígenas, lo cierto es que existen pocos trabajos dedicados a la continuidad de estas prácticas y estéticas en el contexto republicano.

Así, el presente texto, lejos de pretender una mirada definitiva sobre el tema, aspira a introducir unas reflexiones sobre este tramo de la cultura visual del siglo XIX a partir de algunos materiales de uso religioso pertenecientes al Museo Histórico Nacional que forman parte de la selección para la muestra *Formas para recordar: Objetos e imágenes de devoción*.

¹ Moxey, Keith, “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización” en Brea, José Luis (ed.), Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Barcelona: Akal, 2005, p. 29.

Entre la devoción popular y modernidad a la francesa

Hacia mediados del siglo XIX, hablar de la cultura occidental implica afirmar la supremacía de un régimen de racionalidad fundado en la noción de progreso que, en un registro específico y bajo inevitables adaptaciones locales, también involucraba a los recién formados países hispanoamericanos en su conjunto.

Es en el contexto de expansión mundial de este nuevo paradigma ilustrado que, por ejemplo, entre 1837 y 1874, llegan a Chile una serie de congregaciones femeninas de origen francés. Según nos informa la historiadora Sol Serrano en su esclarecedor estudio preliminar sobre las cartas y diarios escritos por estas monjas durante sus viajes hacia nuestro país, este hecho permitió ampliar los re-

gistros sobre el papel que hasta esos años tenía la población local acerca de las prácticas asociadas a vida religiosa femenina ².

Se trataba de mujeres que, imbuidas de un fuerte sentido misionero, habían emprendido una heroica travesía hacia el otro lado del mundo para ejercer su vocación social a través de la ayuda a los enfermos, los pobres, los huérfanos y la educación femenina, estableciendo así una profunda diferencia con sus pares chilenas, quienes todavía mantenían una espiritualidad contemplativa propia de las primeras casas conventuales fundadas en América.

Resulta interesante destacar que los contactos entre las religiosas chilenas y las recién llegadas, aunque amistosos y solidarios, no estuvieron exentos de sorpresas para ambos grupos de mujeres. Por ejemplo, las herma-

² Serrano, Sol (ed.), *Virgenes viajeras, diarios de religiosas francesas en su ruta a Chile, 1837 - 1874*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

nas del Buen Pastor, que a su arribo al país debieron permanecer alojadas un tiempo en el monasterio de las clarisas de la Victoria por no tener una casa conventual propia, se refieren explícitamente al asombro que les causó ser recibidas con un festivo despliegue de cantos y flores, práctica totalmente ajena a la despojada estética del catolicismo militante que ellas promovían ³.

Más allá de la anécdota relatada, nos parece que esta situación nos permite graficar las profundas diferencias que se comienzan a evidenciar en Chile “entre una fe individualizada, interiorizada y austera que ha asumido el impacto de la ilustración y el racionalismo y una fe colectiva, pública y emocional propia del barroco” ⁴.

Creemos que esta dinámica también establece un correlato con el campo de las imágenes religiosas de la época, especialmente si lo analizamos a la luz de la cada vez más evidente separación entre una cultura popular y una cultura de elite durante este periodo. Dicha separación, según Ticio Escobar, tendrá como objetivo situar a la estética “desligada de otras formas culturales y purgadas de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción” ⁵.

Esta segmentación de lo visual de acuerdo a gustos sociales específicos, sitúa a las imágenes religiosas populares en un campo en que sus reglas de producción, uso y circulación se vinculan a ciertas prácticas devocionales “de la vida más, antes que de

³ Isern, 1923. citado por Serrano, Op. Cit.

⁴ Serrano. Op. Cit. p. 62.

⁵ Escobar, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular. *Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados*, 2008, p. 29.

la ética o la razón. Una religión del rito y del mito, de los sueños y de la sensibilidad, del cuerpo y de la búsqueda del bienestar intramundano”⁶.

De esta forma, su uso y permanencia durante el periodo nos permiten constatar que, para desgracia de la clase dirigente por esos años, Chile no participaba en este régimen de racionalidad que se quería implementar, al menos no desde la vereda del mundo popular, el cual seguía ligado afectivamente a prácticas de devoción que significaban un duro inconveniente para nuestra incorporación *al banquete de la civilización occidental*⁷.

Persistencias, traducciones y reemplazos: tres posibles tipologías

En términos generales, proponemos relacionar las obras que se ofrecen a continuación bajo tres perspectivas de análisis que definiremos bajo los conceptos de persistencia, traducción y reemplazo. Es a partir de ellos que muchos tramos de esta cultura visual, a nuestro juicio, se pueden manifestar en su especificidad formal y temática.

La primera hace referencia a la centenaria habilidad de los artífices locales para traspasar los contenidos religiosos hacia los có-

⁶ Parker, Cristian, Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 192.

⁷ Según el ensayista Carlos Monsiváis, en América Latina, la modernidad lo es todo, y se aprecia en grado sumo la cercanía con el tiempo cultural de las metrópolis, el romper el círculo del atraso señalado por la frase de Alfonso Reyes: “Hemos llegado tarde al banquete de la civilización occidental”. En Monsiváis, Carlos, Aires de familia (cultura y sociedad en América Latina). Barcelona: Anagrama, 2000.

digos visuales que eran conocidos y entendibles en su comunidad; la segunda, por su parte, nos remite a la *apropiación creativa* de ciertos modelos impuestos desde fuera pero que son adaptados por la población a partir de sus propias nociones de gusto. Finalmente, la tercera categoría nos habla de las estéticas que no son traducidas y que circulan sin mayores alteraciones en relación a sus referentes europeos.

Sobre el primer concepto, podemos pensar en un díptico de autor desconocido fechado hacia 1840 donde podemos ver, en uno de los lienzos, a san Gabriel con Joaquín Morandé Prado; y en el otro, a san Rafael con Manuela Echeverría Larraín de Morandé. Se trata de dos cuadros que siguen el mismo esquema compositivo: la figura de cada uno de los

arcángeles ocupa el eje central del espacio y luego, en los extremos inferiores derecho e izquierdo respectivamente, la representación de ambos donantes.

Formalmente estas pinturas destacan por la utilización de una iconografía que nos remite claramente al periodo virreinal, lo que nos confirma que este tipo de temas gozaban todavía de vigencia durante el periodo republicano, al contrario de lo que la historiografía del arte oficial ha venido trabajando hasta el momento ⁸.

Con respecto a la identidad de su autor, uno de los temas capitales para la modernidad estética, tal vez una posible explicación sobre este desconocimiento sería la que proponen los historiadores del arte Ernest Kris y Otto

8 Martínez, Juan Manuel, Arte y culto, el poder la imagen religiosa. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.



SAN GABRIEL CON AL DONANTE
JOAQUÍN MORANDÉ PRADO
Autor desconocido
Chile, ca. 1840
Óleo sobre tela
99 x 62.5 cm
Adquisición MHN, 1978
MHN 3-455



ARCÁNGEL SAN RAFAEL CON LA DONANTE
MANUELA ECHEVERRÍA LARRAÍN DE MORANDÉ
Autor desconocido
Chile, ca. 1840
Óleo sobre tela
99.5 x 62.5 cm
Adquisición MHN, 1978
MHN 3-457

Kurz, quienes en su estudio sobre la figura del artista y su valoración social señalaban que *en general, se puede afirmar que la necesidad de nombrar al creador de una obra de arte indica que esta no tiene una función exclusivamente religiosa, ritual o -en un sentido más amplio- mágica, que no tiene un solo objetivo, sino que su valoración se ha independizado, al menos parcialmente, de tales contextos*⁹.

Así, creemos pertinente sugerir la posibilidad que en realidad nunca fue necesario dejar constancia de quien realizó estas pinturas porque su espacio de uso y circulación no estaba determinado por los valores estéticos tradicionales, sino por los de tipo devocional.

Por lo que sabemos según las fichas de registro, estas obras fueron realizadas con el fin de ser exhibidas en una de las capillas latera-

les de la iglesia de Santa Ana, ya que este matrimonio realizaba generosos donativos para este templo santiaguino. Probablemente, atendiendo a sus rasgos formales, el encargo fue ejecutado por uno de los numerosos pintores quiteños que por entonces se habían instalado en la capital, lo que, atendiendo al escaso valor que muchas veces se le dio a la figura de estos artífices, también contribuyó a que su nombre no se conservara.

En este mismo registro de desfase, encontramos el retrato de Juana Elzo de Errázuriz, también de autor desconocido. Se trata de una composición que muestra a una mujer de rodillas ante un crucifijo de altar en un espacio interior del que solo podemos distinguir nítidamente una puerta desde donde vemos una iglesia que, por su esquematismo, nos remite a las copias de

⁹ Kurz, Otto y Ernst Kriss. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010.

elementos arquitectónicos que hacían los artífices andinos a partir de grabados. Lleva un vestido azul cubierto por una mantilla de gusto español que le cubre la cabeza y los hombros, siguiendo el modelo tradicional de las mujeres en situaciones de oración.

Creemos que un análisis más detenido sobre el uso y circulación de este tipo de mantos en las mujeres de todas las clases, si bien excede los propósitos de este texto, nos confirmaría la convivencia por sobre la exclusión de distintas visiones de mundo, determinando en términos prácticos que “mientras la vida social la realizan las mujeres ilustradas «en traje francés», las mismas asistían a la iglesia en ropajes de su identidad tradicional”¹⁰.

Ya en el plano de la traducción, encontramos uno de los ejemplos de la cultura material

religiosa más característicos de este periodo que nos ocupa: los fanales.

A grandes rasgos, los fanales conforman una tipología específica que transita entre la escultura y las artes decorativas, referida principalmente a una forma de representación de escenas del ciclo navideño de pequeño formato que se encuentran dispuestas al interior de contenedores de vidrio de origen francés, siendo la mayoría de las veces profusamente decoradas con materiales tan diversos como filigranas plata, flores de nácar y tela, papeles de colores, cerámicas de las monjas clarisas, etc.

En el caso de una pieza fechada hacia 1830, vemos un conjunto de figurillas de madera policromada de origen quiteño que representan a San José y la Virgen en actitud de

10 Hurtado, María de la Luz, “Cuerpo y mujer chilena en la urbe ilustrada del siglo XIX”. En: Historia de las mujeres en Chile. Santiago: Taurus, 2011, p. 377.

MISTERIO EN FANAL

Artífices desconocidos

Chile, ca. 1830

Vidrio soplado, madera tallada y policromada, porcelana, alabastro tallado y policromado, papel metálico y conchas.

Donado por la superiora del Hospital

San Juan de Dios, 1944

MHN 3-554



adoración ante un diminuto niño Jesús de yeso pintado, recreando de esta forma la escena conocida popularmente como misterio. Las tres imágenes se encuentran dispuestas en el portal de un templete realizado con pequeñas conchas flanqueado a cada lado por sendas torres también realizadas en ese material que rematan en banderas chilenas. Rodea esta escena una guirnalda con hojas metálicas de color dorado, flores de papel y tela, representaciones de frutas y múltiples figuri-

llas de menor tamaño que de forma bastante escenográfica ocupan gran parte del espacio interior de la cúpula que lo contiene. Bastaría detenernos en esta breve descripción para notar uno de los hechos significativos que surgen con este tipo de piezas en relación a la traducción de contenidos: el origen andino de las figurillas ubicadas dentro del fanal. Este hecho, unido a la procedencia europea de las campanas de vidrio que los contienen, articula una relación que nos hace pensar

que estos objetos responden a una construcción artesanal que no distingue de tiempos o categorías de gusto, la que principalmente se llevó a cabo al interior de los hogares familiares y conventos de clausura femenina, espacios que formaban también su principal espacio de circulación en Chile, según la historiadora Olaya Sanfuentes¹¹.

Como ejemplo de la última categoría de catalogación propuesta, quisiéramos establecer una comparación entre dos piezas que representan a Cristo pero que, en virtud de sus contextos de producción, ofrecen distintas soluciones formales e iconográficas.

La primera pieza corresponde a una figurilla en madera policromada conocida como “Cristo pobre”, advocación limeña originada

en el siglo XVI pero que encuentra una gran difusión a partir del siglo XIX. Se trata de una iconografía emparentada con el ciclo de la Pasión que nos ofrece una lacerada imagen de Jesús sentado en un sillón con las piernas cruzadas.

En términos generales, se trata de una talla realizada bajo criterios de representación que, para efectos de este recorrido, postulamos como de claro gusto popular, en la que no apreciamos una necesidad de elaborar criterios de realidad sino más bien de identificación emotiva ante el dolor de Cristo que sirve para establecer vinculaciones con los contenidos de la fe.

Muy distinta en su formulación, resulta una estampa francesa del mismo siglo en

¹¹ Sanfuentes, Olaya, “Artes y prácticas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo XIX”, en Millar, René et al. (Ed.) *Devozioni, Pratiche e Immaginario religioso. Espressioni del Cattolicesimo Tra 1400 e 1850. Storici italiana e cileni a confronto*, 2011, pag 109-127.



CRISTO POBRE

Autor desconocido

Chile, s. XIX

Madera policromada

26 x 11 cm

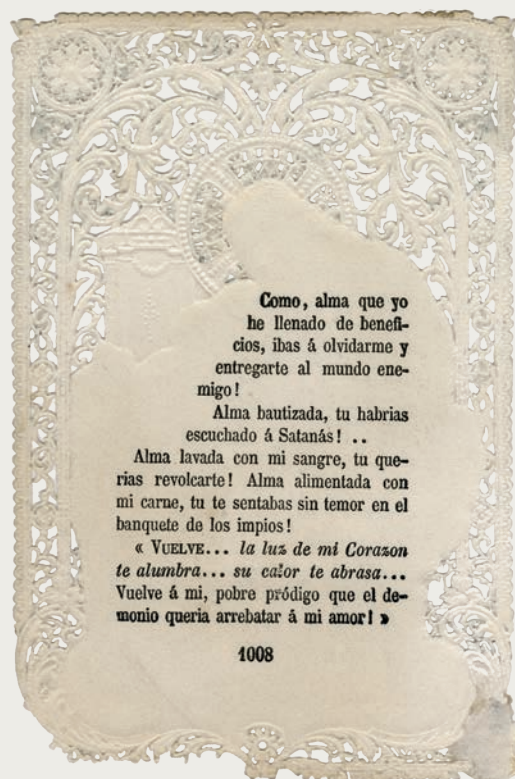
Donado por José Domingo Escobar, 1911

MHN 3-572

la que vemos una representación del sagrado corazón de Jesús, iconografía que, si bien era conocida desde el siglo XVIII en Hispanoamérica, con la llegada de las distintas congregaciones francesas sufre evidentes transformaciones.

La más importante de todas, es el abandono en el uso del propio órgano cardíaco rodeado por una corona de espinas, a favor de un Cristo adulto que lleva en su pecho este elemento de forma totalmente esquemática, ajena a cualquier rastro de sangre.

En un análisis de conjunto, vemos que ambas piezas, si bien referidas al mismo personaje, ofrecen rendimientos bastante diferentes. Por un lado, la figurilla ensangrentada del “Cristo pobre” se inscribe en una forma de gusto que no escatimaba en la representación del dolor físico y la sangre, así sea a través de cuerpos llagados, mártires decapitados o santas mutiladas. La imagen francesa, por su parte, de



ESTAMPA RELIGIOSA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Lit. Turgis

París, s. XIX

Impreso sobre papel y troquelado, 11.5 x 7.5 cm

MHN 3-41642

carácter suavizado, establece una clara diferencia con el mercado tradicional para estas imágenes, intelectualizando los programas devocionales con el fin de educar a las poblaciones en una religiosidad menos excesiva y abstracta, aunque igualmente emotiva.

En este sentido, resulta interesante comentar que, en el campo de las devociones que empiezan a cobrar importancia desde el XIX en Chile, el influjo francés se hace evidente en una serie de apariciones, milagros y cultos como los de Lourdes o santa Teresa de Lisieux, articulando así una imagen de este país europeo, no solo como un referente político liberal en el mundo, sino también como la alternativa válida para los católicos conservadores de una opción moderna ante el anticlericalismo.

Para finalizar, creemos que este breve análisis nos permite sugerir ciertas líneas de trabajo

en torno a un periodo que, más allá de los estudios sobre la historia de las religiones y la historia del arte, sería conveniente abordar desde las más variadas confluencias disciplinarias, en tanto es necesario superar las categorías estéticas como perspectiva hegemónica para el análisis de este tipo de imágenes. Creemos que es en este terreno no visado de la cultura material donde podemos ver la existencia de ciertos arreglos locales y tensiones entre la importación de un discurso modernizador que se ofrece inevitable y la persistencia de formas y creencias que daban sentido y coherencia a amplias capas de la población.

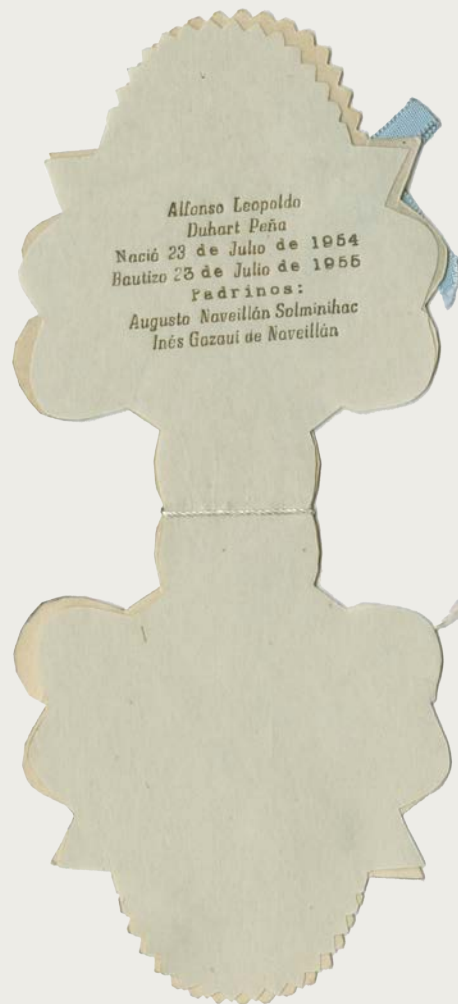
Son estas distintas imágenes religiosas del siglo XIX las que permiten complementar la interpretación de esos tiempos, instalando la pluralidad de los distintos grupos sociales como un eje de análisis ineludible para la humana necesidad de creer a través de la cultura material propia de occidente.



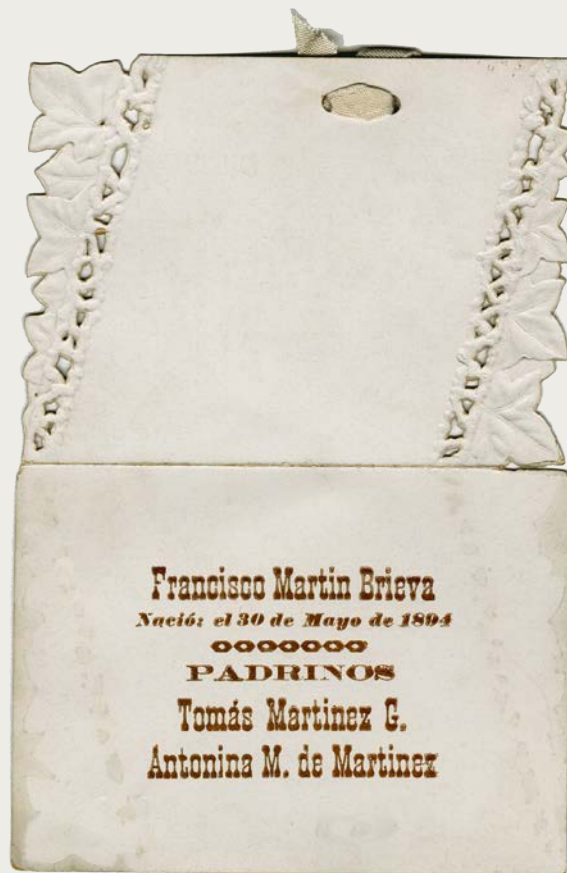
Bautismo



TARJETA DE BAUTISMO
Autor desconocido
Chile, ca. 1940
Impreso sobre papel
10.8 x 7.5 cm
MHN 3-41603



TARJETA DE BAUTISMO DE
ALFONSO LEOPOLDO DUHART PEÑA
Autor desconocido
Ca. 1955
Papel troquelado
10.3 x 8.9 cm
MHN 3-41610



TARJETA DE BAUTISMO DE FRANCISCO MARTÍN BRIEVA

Autor desconocido

Ca. 1894

Impreso sobre papel y troquelado

11.2 x 8.3 cm

MHN 3-41611

TARJETA DE BAUTISMO DE ROMÁN EMETRIO AGUIRRE FRITIS

Autor desconocido

Chile, 1896

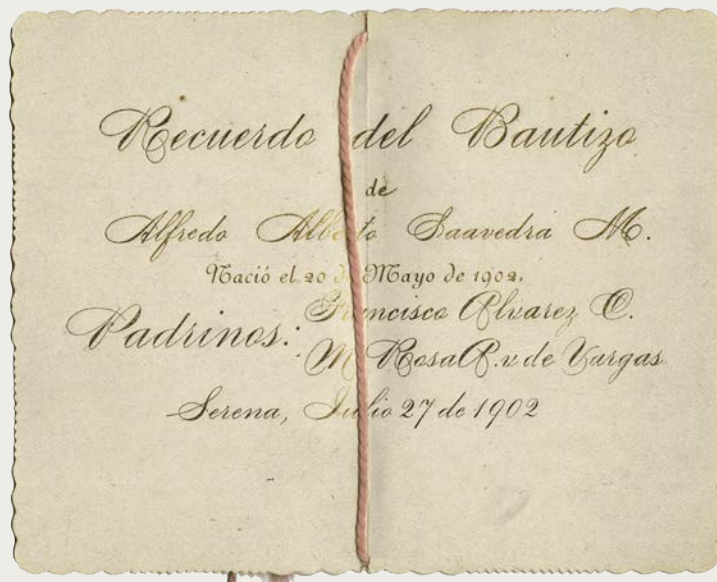
Cartón impreso y perforado

6 x 9.1 cm

Donado por Adriana B. de Sánchez, 1988

MHN 3-41716





TARJETA DE BAUTISMO DE ALFREDO SAAVEDRA
 Autor desconocido
 La Serena, 1902
 Impreso sobre papel y troquelado
 10.8 x 6.4 cm
 Donado por Sara Costa de Berg, 1993
 MHN 3-41744



SAN AGUSTÍN Y ANGELITO

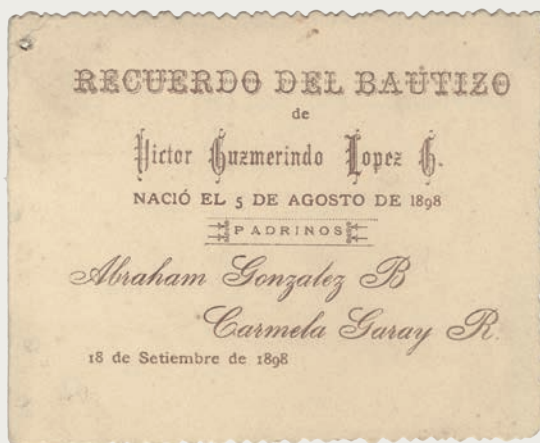
Autor desconocido

Ca. 1900

Impresión sobre papel y troquelado

9.8 x 6.3 cm

MHN 3-41621



TARJETA DE BAUTISMO DE VÍCTOR GUZMERINDO LÓPEZ

Autor desconocido

Chile, 1898

Impreso sobre papel

9 x 11.9 cm

Donado por Norma de Cárcamo, 1988

MHN 3-41728



TARJETA DE BAUTISMO DE MARTA IDA VACAREZZA

Litografía Eduardo Cadot

Santiago, 1896

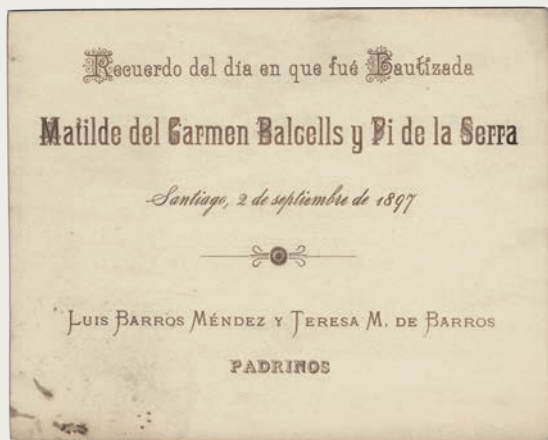
Lacre, tela e impreso sobre papel

10.8 x 13.8 cm

MHN 3-41726



RECUERDO DEL BAUTISMO DE
JULIO OSVALDO CORREA INOSTROZA
Autor desconocido
Chile, 1904
Impreso sobre papel
12.2 x 17.3 cm
MHN 3-41724

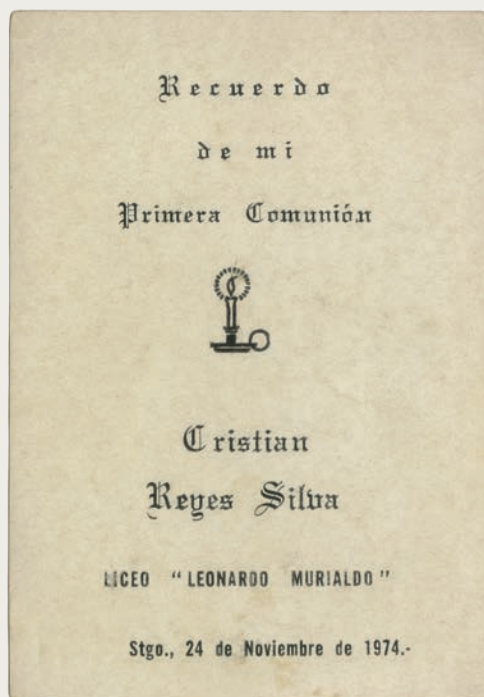


TARJETA DE BAUTISMO DE
MATILDE DEL CARMEN BALCELLS Y PI DE LA SERRA
Autor desconocido
Santiago, 1897
Impreso sobre papel
10.5 x 12.6 cm
MHN 3-41729



Jesus Christus Rex gloriæ
venit in pace.

Primera Comunión



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN
DE CRISTIÁN REYES SILVA

Autor desconocido

Santiago, 1974

Impreso sobre papel

9.7 x 6.8 cm

Donado por Juan Manuel Martínez

MHN 3-4042

Recuerdo
de mi
Primera Comunión

Jaime
Acuña Herrera

24 de Noviembre 1974



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN DE JAIME ACUÑA HERRERA

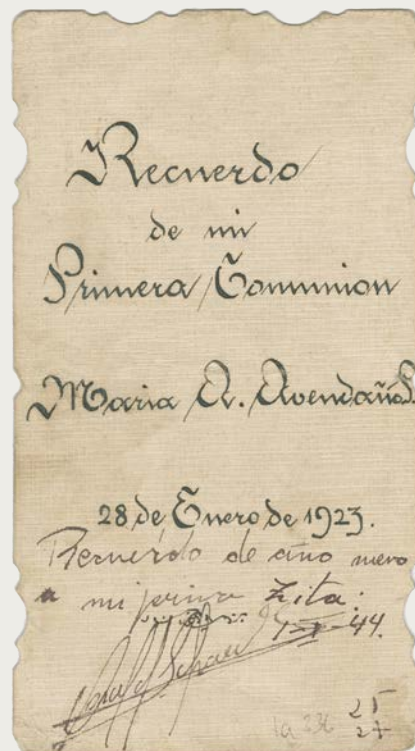
Imp. Marinetti

Milano, 1974

Impreso sobre papel

9 x 14 cm

MHN 3-40218



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN DE MARÍA AVENDAÑO

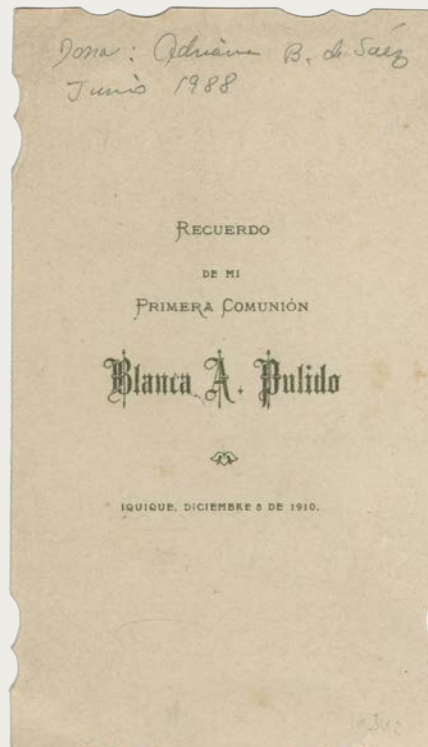
Imp. Bouasse Jeune

París, 1923

Impreso sobre papel y manuscrito

10.9 x 5.9 cm

MHN 3-41604



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN DE BLANCA PULIDO

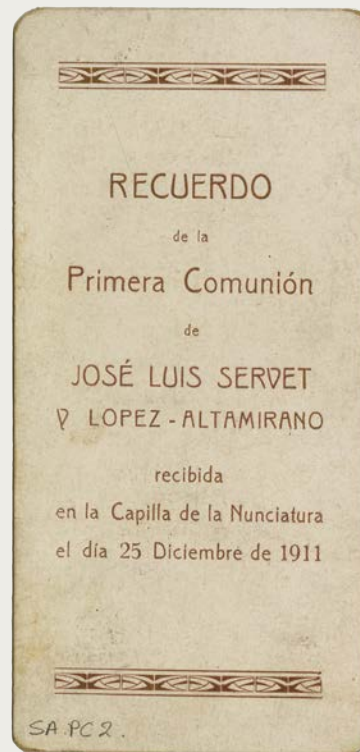
Autor desconocido

Iquique, 1910

Impreso sobre papel

11.9 x 6.8 cm

MHN 3-41608



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN DE JOSÉ LUIS SERVET

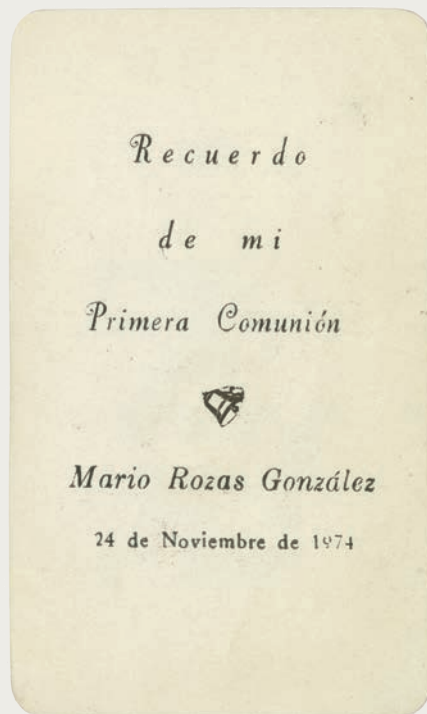
Autor desconocido

1911

Impreso sobre papel

10.2 x 4.9 cm

MHN 3-41677



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNI3N DE MARIO ROZAS GONZ3LEZ

Imp. Marinetti

Mil3n, 1974

Impreso sobre papel

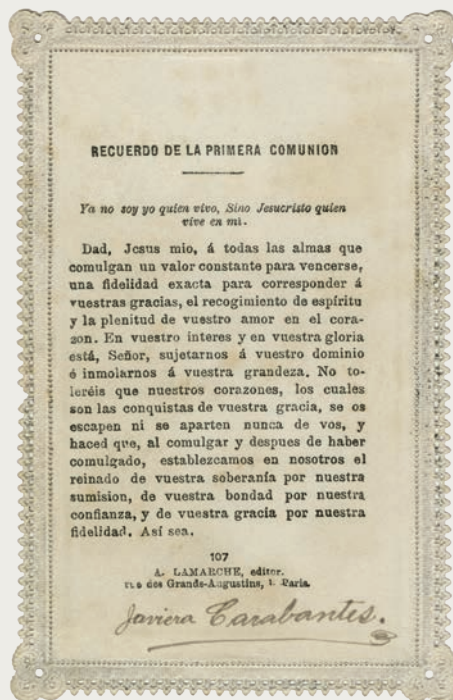
9.6 x 6.7 cm

Donado por Juan Manuel Mart3nez

MHN 3-42394



TARJETA DE RECUERDO DE PRIMERA COMUNIÓN.
 Imp. Marinetti S.A.
 Ca. 1960
 Impreso sobre cartón
 19.5 x 13.8 cm
 MHN 3-41657



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN CON LA IMAGEN DE JESUCRISTO.

Lamarche Editor

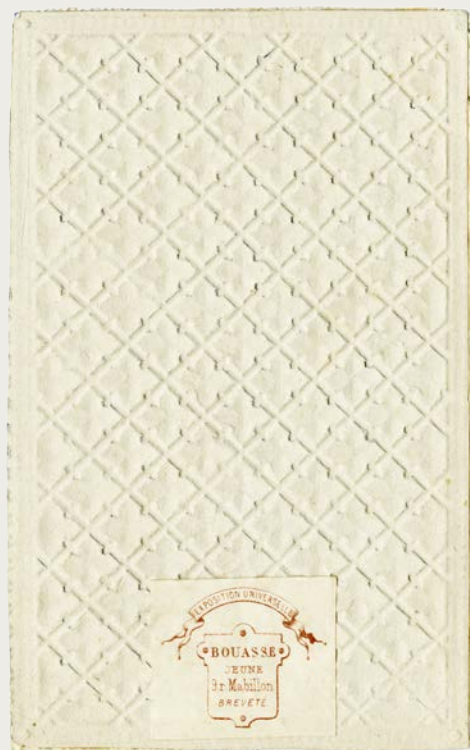
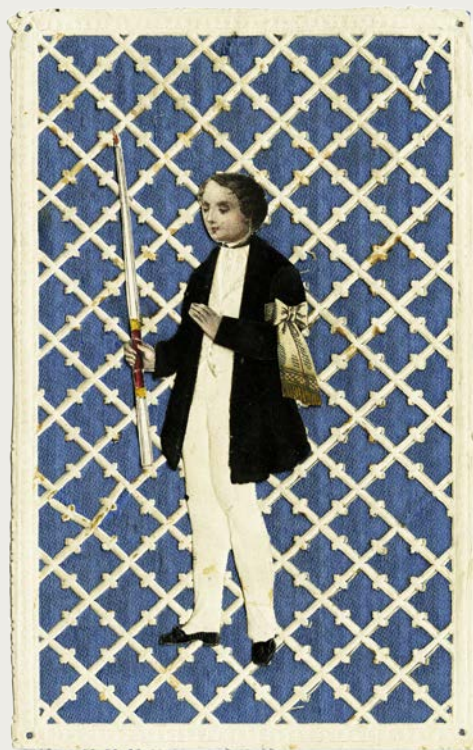
París, ca. 1900

Impreso sobre papel y troquelado

11.7 x 7.2 cm

Donado por Adriana Braittwaite de Sáez, 1988

MHN 3-41665



TARJETA DE RECUERDO DE PRIMERA COMUNIÓN
 Imp. Bouasse Jeune
 París, ca. 1890,
 Seda y papel troquelado
 10.6 x 6.7 cm
 MHN 3-41682



TARJETA DE RECUERDO DE LA PRIMERA COMUNIÓN DE TEBALDO BRUGNOLI

Autor desconocido

1907

Seda y papel troquelado

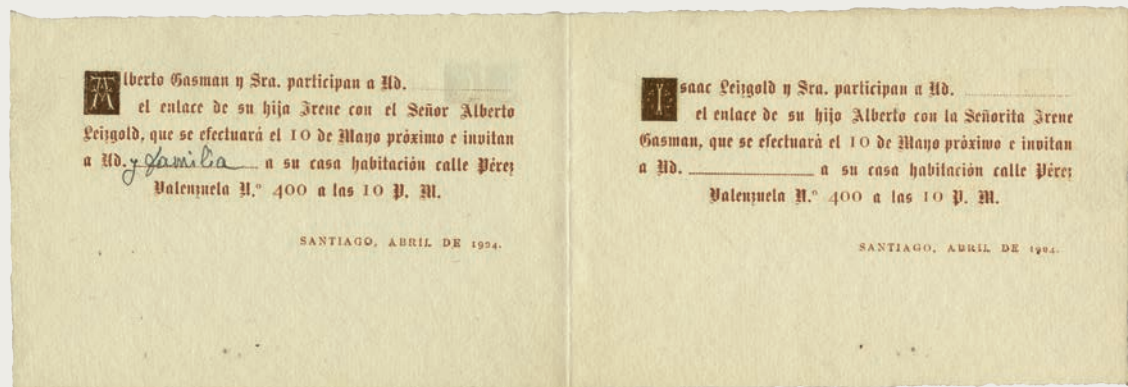
10.6 x 6.7 cm

Donado por Paulina Brugnoli

MHN 3-42253

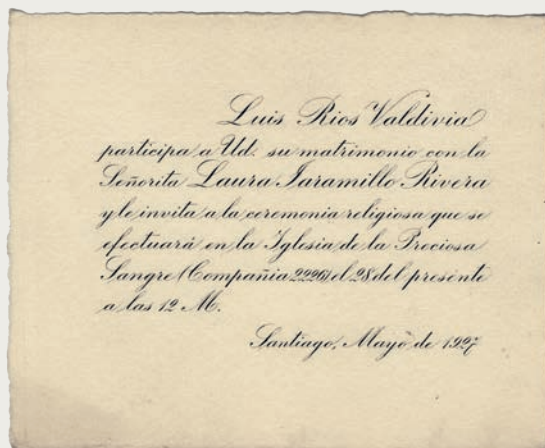


Matrimonio



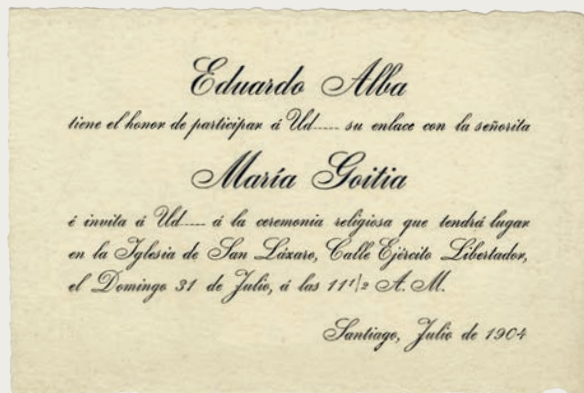
PARTE DE MATRIMONIO DE IRENE GAISMAN
Y ALBERTO LEIZGOLD

Autor desconocido
Santiago, 1924
Impreso sobre papel
9.5 x 28.1 cm
MHN 3-42248



PARTE DE MATRIMONIO DE LUIS RÍOS VALDIVIA
Y LAURA JARAMILLO RIVERA

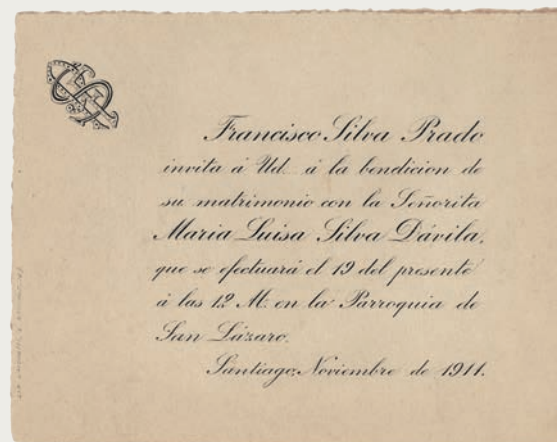
Autor desconocido
Santiago, 1927
Impreso sobre papel
7 x 10 cm
MHN 3-42247



PARTE DE MATRIMONIO DE EDUARDO ALBA
Y MARÍA GOITÍA

Autor desconocido
Santiago, 1904
Impreso sobre papel
9 x 13.7 cm
MHN 3-42249

PARTE DE MATRIMONIO DE FRANCISCO SILVA PRADO
Y MARÍA LUISA SILVA DÁVILA
Lit. Somonetti
Santiago, 1911
Impreso sobre papel
8.9 x 7.1 cm
MHN 3-42250



LIBRO DE FAMILIA Y RECUERDO
DEL MATRIMONIO DE CRISPÍN URIARTE
Y MATILDE CASTAÑEDA
Imp. La Ilustración
Santiago, 1907
Impreso y manuscrito sobre papel
13.6 x 9.4 cm
Donado por Matilde Bravo C., 1988
MHN 3-42251



¿Qué es el matrimonio?

El matrimonio es uno de los siete Sacramentos de la Iglesia; en la significación grande y en la virtud y dignidad, no pequeño. Da gracia á los que lo contraen con pura conciencia, es decir, limpia de pecado mortal, para que sobrepujen todas las dificultades y pesadumbres á que están los casados sujetos por todo el curso de la vida, y para que cumplan con el oficio de casados cristianos y satisfagan á la obligación que han tomado á su cargo.

FIN

Certificado de Matrimonio

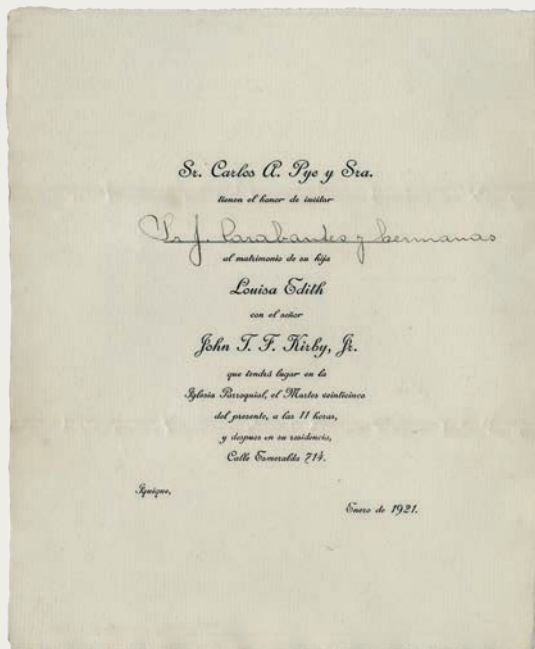
Yo el infrascrito, Cura Vicario de la Parroquia de L. Huesca

Certifico que en dicha Parroquia en Huesca
á 6 de Noviembre de 1914 después de practicadas las diligencias de estilo, cuyo documento se conserva en el Archivo parroquial, y que constan en la partida respectiva del Libro de Matrimonios, N.º presencié y bendije el matrimonio del Señor Crispín Monte J. natural de Espana hijo de Fernán Monte y de María Juncos con la Señora Matilde G. G. G. natural de Castellón hija de Antonio G. G. de Castellón y de Doña
Doy fé. En Huesca á 6 de Noviembre de 1914

C. Luis Pardo
Firma
cura y vicario.

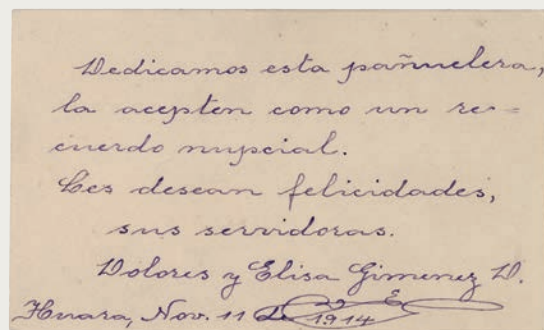
Sello

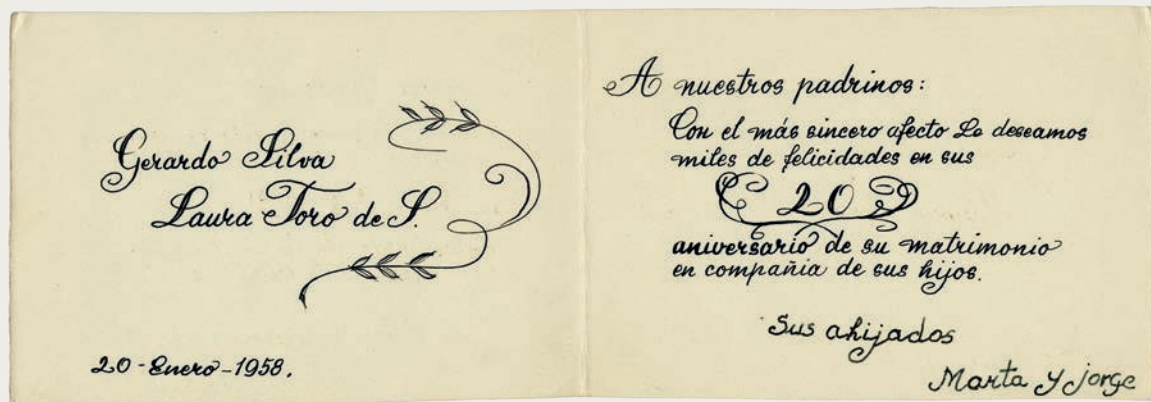




TARJETA DEDICATORIA Y RECUERDO NUPCIAL
 Huara, 1914
 Manuscrito sobre papel
 5.5 x 9.2 cm
 Donado por Matilde Bravo C., 1988
 MHN 3-42252

PARTE DE MATRIMONIO DE LOUISA PYE Y JOHN KIRBY.
 Autor desconocido
 Iquique, 1921
 Impreso y manuscrito sobre papel
 26.6 x 18.6 cm
 MHN 3-42254





RECUERDO DEL 20° ANIVERSARIO DE MATRIMONIO
DE GERARDO SILVA Y LAURA TORO

1958

Manuscrito sobre papel

5.8 x 15.9 cm

Donado por Juan Manuel Martínez

MHN 3-42255



Huerte



TARJETA DE DEFUNCIÓN DE ORLANDO RIQUELME OLATE
 España, 1970
 Impreso sobre papel
 10.9 x 13.2 cm
 MHN 3-42256



TARJETA DE DEFUNCIÓN DE RITA ARÁNGUIZ FONTECILLA

1927

Gelatina sobre papel

11.5 x 14.5 cm

Donado por Eliana Vicuña de Bacigalupo, 1991

MHN 3-42261



TARJETA DE DEFUNCIÓN DE CLARA ROSA R. V. DE COVARRUBIAS

Lit. Claret

Santiago, 1941

Impreso sobre papel con fotografía original de gelatina

11 x 12.5 cm

MHN 3-42259



TARJETA DE DEFUNCIÓN DE ANA LUISA ROMERO CORDERO

Lit. Claret

Santiago, 1939

Impreso sobre papel con fotografía original de gelatina

11 x 12.3 cm

MHN 3-42263





Dr. Ernesto Prado Tagle
*Professor de Clínica Médica
 Hospital San Vicente*
 Nació el 2 de Mayo de 1885
 Murió el 18 de Abril de 1960

La prueba suprema de la muerte, hizo resplandecer la fuerza profunda que había en su alma y que alimentó su vida.

No se borrará su memoria porque la bondad de su corazón y el amor de su deber, le conquistaron numerosos amigos.
(San Agustín).

¡Señor! Dignaos reunir en el cielo a los que tan estrechamente habíais unido en la tierra!

¡Oh, Dios!, que nunca desoyes las plegarias de tus siervos, haz te rogamos, que esta alma querida, reciba presto el premio de sus virtudes, y en torno suyo vea algún día en el Cielo, a los que tanto ha amado aquí en la tierra, por Cristo Señor Nuestro. Amén.

Sagrado Corazón de Jesús, en Vos confío.
(300 días de indulgencia).

Dulce Corazón de Jesús, sé mi amor.
(300 días de indulgencia).

Dulce Corazón de María, se mi Salvación.
(300 días de indulgencia).

Jesús, María y José.
(7 años y 7 cuarentenas).

TARJETA DE DEFUNCIÓN DE ERNESTO PRADO TAGLE

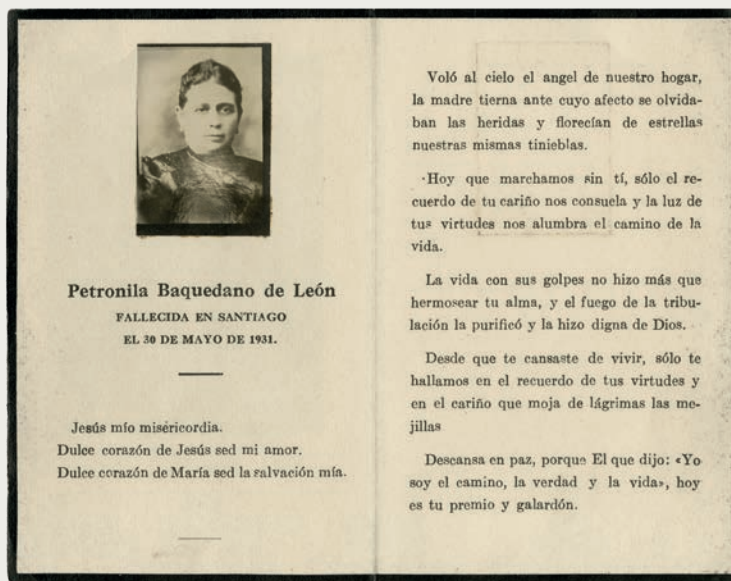
ca.1950

Impreso sobre papel con fotografía original de gelatina

15 x 11.5 cm

Donado por Eliana Vicuña de Bacigalupo, 1991

MHN 3-42262



TARJETA DE DEFUNCIÓN DE PETRONILA BAQUEDANO DE LEÓN

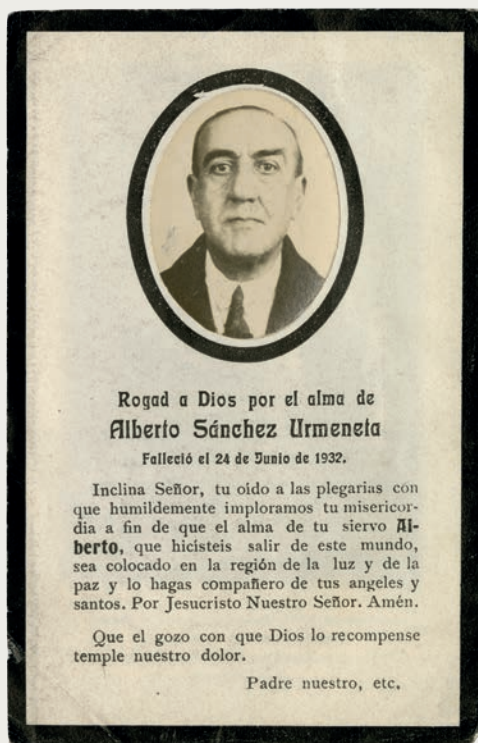
Bouasse Lebel

París , ca. 1931

Impreso sobre papel y fotografía en gelatina

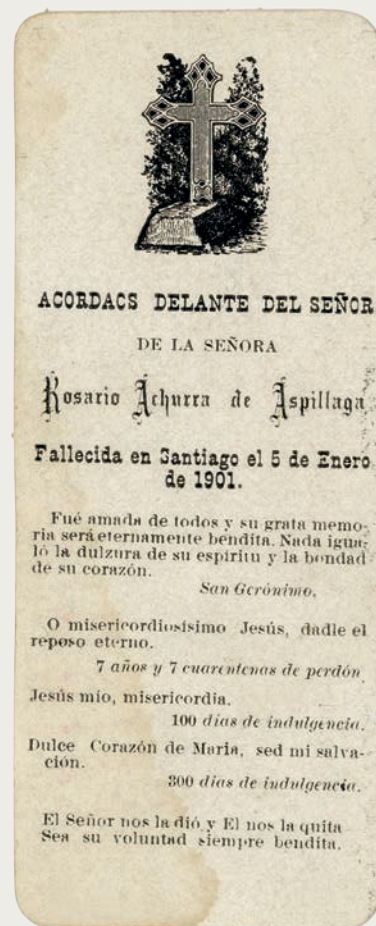
11.5 x 15 cm

MHN 3-42258



TARJETA DE DEFUNCIÓN DE ALBERTO SÁNCHEZ URMENETA
 Bouasse Lebel
 París, ca.1932
 Impreso sobre papel con fotografía original de gelatina
 11.5 x 7.5 cm
 MHN 3-42260

TARJETA DE DEFUNCIÓN DE
ROSARIO ACHURRA DE ASPILLAGA
ca. 1901
Impreso sobre cartón
10.9 x 13.2 cm
MHN 3-42257





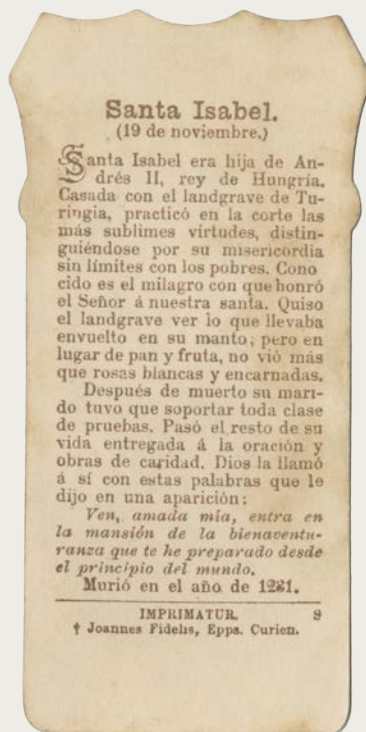
Oración y Devoción



ESTAMPA RELIGIOSA CON IMAGEN DE
CRISTO EN EL MONTE DE LOS OLIVOS
París, ca. 1890
Manuscrito sobre papel japonés
10.5 x 3.8 cm
MHN 3-41612



ESTAMPA RELIGIOSA CON ALEGORÍA DE LA CRUZ
Einsiedeln, ca. 1885
Impreso sobre papel y manuscrito
9.5 x 6.1 cm
MHN 3-41614



ESTAMPA RELIGIOSA CON IMAGEN Y ORACIÓN A SANTA ISABEL DE HUNGRÍA
Johannes Fidelis Imprimatur
Alemania, ca. 1910
Impreso sobre papel
9.2 x 4.1 cm
MHN 3-41615



ESTAMPA RELIGIOSA CON LA SANTÍSIMA TRINIDAD Y LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO

Stab A. Marzi

Roma, 1914

Impreso sobre papel y manuscrito

12.5 x 7.6 cm

MHN 3-41616



ESTAMPA RELIGIOSA CON IMAGEN Y ORACIÓN A SANTA TERESA DE JESÚS

Lamarche Edit

París, ca. 1890

Impreso sobre papel y troquelado

11.4 x 7.4 cm

MHN 3-41619



ESTAMPA RELIGIOSA CON IMAGEN Y ORACIÓN A SAN FRANCISCO JAVIER

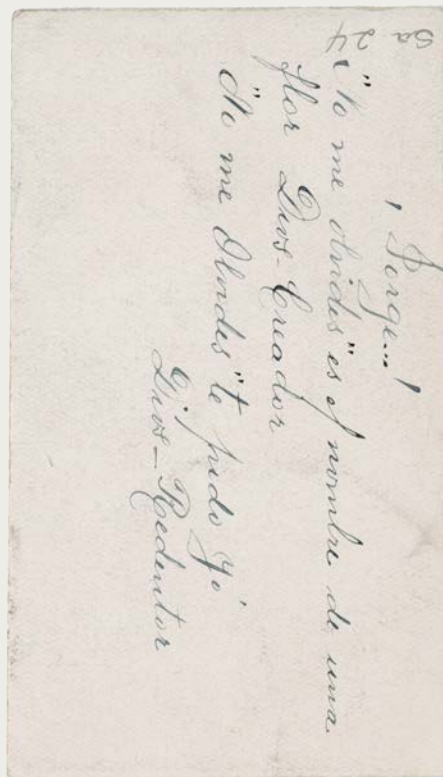
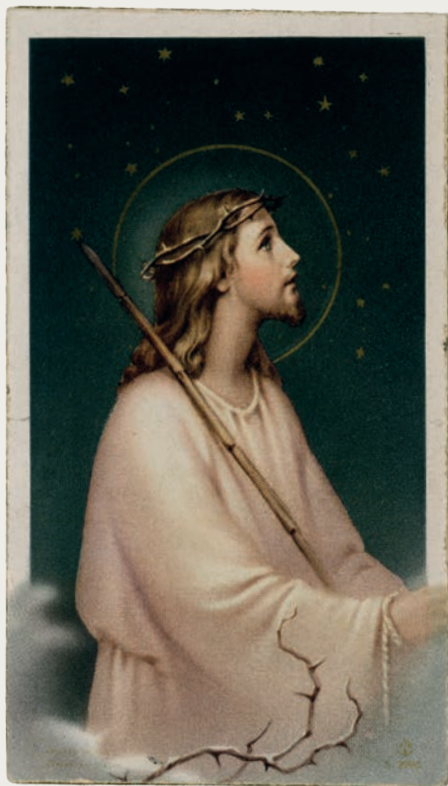
I. Turgis

París, ca. 1900

Papel troquelado y litografía

10 x 6.4 cm

MHN 3-41620



ESTAMPA RELIGIOSA CON LA IMAGEN DEL CRISTO DE LA CAÑA
ca. 1910
Impreso sobre papel
6.8 x 10.2 cm
MHN 3-41632



ESTAMPA RELIGIOSA CON LA IMPRESIÓN
DE DOS SAGRADOS CORAZONES

Ca. 1890

Gelatina sobre papel

11.8 x 7.5 cm

MHN 3-41635



ESTAMPA RELIGIOSA
CON CRUZ RODEADA DE ADORNOS FLORALES

Impreso sobre papel

11.8 x 7.8 cm

Donado por Adriana Braitwaite de Sáez, 1988

MHN 3-41637



ORACIÓN A SAN ANTONIO DE PADUA

O gloriosísimo San Antonio, que jamas negasteis gracia alguna á vuestros devotos, escuchad tambien mi humilde voz, y recibid la ferviente plegaria que os presento por el zelo que tuvisteis de la gloria de Dios, por la caridad ardiente para con vuestros prójimos que os impulsaba a correr en su ayuda, librandolos de toda tribulacion y peligro; por el amor que abrigasteis hácia Jesús, quien os lo pagó con reposar largamente entre vuestros brazos bajo la forma de un lindo niño; por la devoción á Maria Santísima, por el poder que Dios os concedió, y con el cual concedéis toda gracia á los que os invócan, hasta el punto de hallar las cosas perdidas y recordar las olvidadas, y de resolver con éxito feliz los negocios dudosos é inciertos, y confiado a Vos, todo negocio obtiene un felicísimo éxito, y todos aquellos que recurren á Vos se regozijan de vuestra amabilidad. ¡Oh! rogad á Dios á fin de que concediéndome la gracia que deseo y pido, quede confortado mi afligido corazón, y encendido de gratitud hácia Vos y hácia mi Dios, marche mas seguro y animado por la senda del Paraíso.

IMPRIMATUR:
Mediolani, e Curia Archiep., 27 decemb. 1897
† A. M. MANTEGAZZA. Episc. Famag. Vic. gen.

ESTAMPA RELIGIOSA CON IMAGENY ORACIÓN A SAN ANTONIO DE PADUA

1897

Impreso sobre papel

12.1 x 7 cm

Donado por Adriana Braitwaite, 1988

MHN 3-41676

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL