

ARTE Y FE
EN CHILE
VIRREINAL



REPUBLICA NACIONAL DE CHILE



**Corporación Cultural de Las Condes
Diario El Mercurio**

**Corporación de Televisión de la Universidad Católica
de Chile**

Banco de Crédito e Inversiones



Detener el tiempo, apresar su devenir fugaz; eternizar al hombre, hacerlo trascender su mortal corruptibilidad. He ahí la misión en que convergen arte y fe. Y en ese instante perpetuado está la imagen de Dios hecha materia; está el hombre que se mira en el espejo de los siglos.

“ARTE Y FE EN CHILE VIRREINAL” da la bienvenida a Juan Pablo II y descorre el velo de los años para arrojar luz sobre esa alianza indisoluble entre creación y religiosidad que vivificó a nuestro país en un lejano ayer.

BIBLIOTECA
NACIONAL
DE CHILE

El Reino de Chile: tres siglos de historia y religiosidad

Revivir la historia es hacer un alto en el camino y desandar lo andado. Así aparece un Reino remoto, hoy quizá ignorado, cuya historia se desarrolla a lo largo de tres siglos penetrados de religiosidad.

Venciendo la naturaleza hostil, las desmesuradas extensiones de esta austral geografía y la resistencia de unos indios insospechadamente belicosos, arrojadas huestes de castellanos, extremeños y andaluces van extendiendo precariamente su dominio hacia el norte y hacia el sur, tras la fundación de la capital del Reino de Chile por el adelantado don Pedro de Valdivia, una mañana del 12 de febrero de 1541, al pie del cerro Huelén. Como un símbolo, nace bajo la advocación del apóstol Santiago, patrono de España en su lucha de siglos contra los moros, quienes aquí se truecan en mapuches. Así van brotando a todo lo largo de la Nueva Extremadura pequeños y provisórios campamentos, cuna de futuras ciudades, a los que se colocan nombres impregnados de religiosidad y de grandeza.

Se reanuda en aquellos tiempos aurales, en esta cinta de tierra larga y angosta, la ardua lucha de la Reconquista hispana bajo el lema "¡Santiago y cierra España!". La Guerra de Arauco, nueva cruzada, mantiene el carácter militar, austero y esforzado de la sociedad chilena, impidiendo su relajación en los excesos de lujo dispendioso y de boato que se introducen en los más altos grupos sociales de Nueva España y de Perú.

En esos años duros, acezantes entre la pobreza, las catástrofes naturales y la lucha contra los indígenas, la fe brota intensa y primitiva, intransigente en la ortodoxia, profundamente convencida de la verdad de sus planteamientos. A su llamado se estremecen las almas y se blanden las espadas.

A través del leño y de la tela, Dios, Cristo, la

Virgen, los santos y los ángeles, se hacen seres corpóreos, asequibles a la plegaria, al ruego y a la adoración, e intervienen día a día para socorrer a sus protegidos en los trances difíciles, auxiliándolos hasta en los más cotidianos pormenores de la vida. Las imágenes son símbolos de lo sagrado, portavoces elocuentes de un mundo sobrenatural, testigos de la piedad directa y arrolladora de la gente. Este es el papel que desempeñan, entre otras, la Virgen del Socorro, la de las Nieves, la del Boldo; el Señor de Mayo, el Cristo de Burgos, el de la Veracruz y otras advocaciones de Jesús, encauzando la devoción de los fieles. En este ambiente saturado de ardor sobrenatural el milagro brota fecundo como semilla en tierra fértil, sublimando las penurias de esta vida, en una prolongación de la tradición medieval. El apóstol Santiago irrumpe en las batallas montado en alborcel arrasando con sus enemigos y la Virgen se aparece resplandeciente a sus devotos sobre una nube o desde las ramas de un árbol, fulminando a los indios con su luz sobrenatural.

Historia y religiosidad, hechos concretos y portentos se entretrejen así inseparables en una misma trama.

Al impulso de la fe surgen numerosos templos y conventos en la capital, en las ciudades principales, en pequeños villorrios y caseríos.

En modestos talleres y obradores, santeros pintores, carpinteros plateros y otros artesanos labran tallas, lienzos, muebles, platería y objetos varios, para adornar e introducir el toque devoto en moradas, oratorios, templos y casas religiosas. Pero esta labor no es suficiente para abastecer las crecientes demandas de frailes, clérigos y particulares chilenos, quienes deben recurrir primero a Europa y luego a los centros artísticos del Virreinato Peruano que comienzan a producir para la exportación. En barco desde el Callao, o a lomo de mula por las rutas interiores del Altiplano y el desierto llegan a Chile estas obras, en su mayor parte religiosas.

El relativo equilibrio en cuanto a ubicación



"Matrimonio de la Virgen"
Anónimo cuzqueño siglo XVIII
Colección particular

territorial, población, importancia económica y dotación institucional que dificultosamente han logrado las ciudades chilenas durante el siglo XVI, se quiebra definitivamente con el gran alzamiento indígena de 1598 que ocasiona la ruina de las ciudades situadas al sur del Biobío: Santa Cruz de Oñez, Valdivia, Osorno, La Imperial, Cañete, Angol y Villarrica, bien equipadas y emplazadas entonces en la región más rica y poblada del territorio. Su destrucción provoca el retroceso de la frontera y la concentración poblacional en la zona comprendida entre Santiago y Concepción, marcando también el inicio de la hegemonía de la capital sobre el Reino.

El terremoto de 1647, que no deja en Santiago y alrededores, piedra sobre piedra, constituye otro gran golpe que quiebra nuevamente a Chile. De él emerge un Reino desolado y débil. La tarea de reconstrucción es gigantesca y debe ser acometida con todos los recursos internos disponibles, recurriéndose también a la ayuda externa proveniente del Virreinato del norte.

Atrás van quedando los años arduos y heroicos de la conquista; la vida en Chile se asienta sobre conceptos y formas más maduros y estables.

El Reino se aquieta poco a poco. Batallas y violentas escaramuzas con los indios se espacian progresivamente; corsarios y filibusteros se alejan de estas costas desde fines del 600; y las entrañas de la tierra parecen apaciguarse casi por un siglo. Un cierto clima de tranquilidad empieza a dejarse sentir entre sus habitantes. El espejismo de minas y lavaderos se esfuma, pero la tierra fructifica abundante en trigo y en ganado que se exportan productivamente al Perú. Se consolida la hacienda, gran propiedad agraria, unidad de explotación, de vida y de trabajo que contribuye a reforzar la jerarquía social. Templos, conventos y moradas vuelven a ponerse en pie y constituyen una prueba más del tesón y de la piedad de los chilenos de la época.

Al alero de España y bajo el signo del barroco, la cultura conoce durante la segunda mitad del

siglo XVIII crecientemente bajo el influjo francés. Si bien el aporte chileno es escaso en la ejecución de obras plásticas como pinturas y tablas, traídas no ya desde Europa sino del Virreinato del Norte, platería y muebles se ejecutan en buena medida aquí.

Las artes y las artesanías conservadas en Chile de los años finales del XVII y primeros del XVIII llevan ya el sello mestizo. Es la época de las grandes creaciones de los maestros andinos que llegan en abundancia a esta Capitanía y los tiempos del inicio del ascendiente artístico jesuita. La piedad se aplaca, formaliza y se encauza en numerosas devociones, cultos y festividades que adquieren notas locales. Acicateada por el impulso barroco, la liturgia aumenta su esplendor y se enriquece con multitud de imágenes pintadas y esculpidas que llegan en forma casi masiva desde Cuzco, Quito, Lima o las ciudades del Alto Perú. Hacia mediados del siglo XVIII se configura el último período y el de mayor auge del Chile virreinal. La entronización de los Borbones en el trono español en 1700, que trae para la península un creciente afrancesamiento en los ámbitos de la vida y la cultura, se hace también presente en esta Capitanía. La mentalidad ilustrada y el sentido de progreso se introducen entre una élite culta. Así, se materializan iniciativas culturales como la Universidad de San Felipe o la Academia de San Luis.

La agricultura y, en parte, el comercio constituyen la base de la economía chilena, mientras la industria se limita aún a pequeños talleres artesanales y a manufacturas caseras. En el comercio y en las finanzas se afianzan nuevos elementos sociales constituidos por inmigrantes castellanos y vascos. Gobernadores progresistas incentivan la fundación de ciudades, las obras públicas, el ornato, las distracciones y la vida social. El incremento del comercio autorizado por la metrópoli y el contrabando traen a estas costas artículos suntuarios como géneros, trajes, libros,



"San Juan Bautista"
Anónimo quiteño siglo XVIII
Madera policromada y estofada
Colección particular



"Escena de la vida de Santo Domingo"
Serie de la vida de Santo Domingo c. 1680
Oleo sobre tela
Colección particular

espejos de salón, vajilla y muebles importados que estimulan el refinamiento y el buen vivir. A ello se suma la visita de extranjeros en viajes y expediciones científicas y el establecimiento de colonias de europeos que contribuyen a modificar las costumbres, los hábitos y los modos de pensar de los grupos de mayor rango.

Continúa por estos años la importación masiva de pinturas e imágenes procedentes de los centros artísticos virreinales, lo que evidencia la efectiva popularización del arte y de la fe. Es fuerte entre los estratos populares el arraigo de esta imaginería y de esta pintura religiosa que han derivado hacia una estética peculiar, alejada de los cánones europeos, dando forma al estilo denominado "barroco mestizo": no obstante, entre los grupos sociales de mayor rango se insinúan ya las preferencias por un arte más fino e intelectual aunque no totalmente emancipando de la tutela religiosa. La elegancia del rococó francés y bávaro y la severa normatividad del arte neoclásico encauzarán estos nacientes afanes.

Breve pero esplendoroso es el brote artístico jesuita que trae a Chile a través de un grupo de hermanos coadjutores de origen germánico, las formas movidas y caprichosas del rococó bávaro, rápidamente eclipsadas por la expulsión de la orden de 1767.

Importantes obras de arquitectura y de urbanismo se materializan en estos años finales de la colonia, otorgando a ciertos edificios civiles y religiosos de algunas ciudades, en especial de Santiago, una fisonomía digna y severa en consonancia con el nuevo gusto neoclásico.

El proceso de consolidación de una autonomía espiritual y política que desembocará en Chile y en el resto de las colonias americanas en la independencia y en la formación de nuevas repúblicas, se entrelaza también con rasgos de piedad y se emparará de devociones. Una de ellas, la de la Virgen del Carmen, patrona y defensora de las armas chilenas y de su pueblo entero, arrasa con el fervor popular. Su culto

victorioso traspassa aquellos años de lucha y de mística patriótica llegando hasta nuestros días.

Las ordenes religiosas, portavoces de la evangelización

Desde los primeros años de la conquista, la Iglesia desarrolla en Chile una tarea docente, evangelizadora y cultural de primera importancia, que se lleva a cabo a través del clero y sobre todo de las órdenes religiosas. Los obispados de Santiago, erigido en 1561, y de la Imperial, en 1563, inician la organización eclesiástica en parroquias y doctrinas, destinadas estas últimas a la catequización indígena. Cinco órdenes masculinas y dos instituciones femeninas —mercedarios, franciscanos, dominicos, jesuitas, agustinos, agustinas y clarisas— forjan durante la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII los orígenes de la vida religiosa y conventual chilena, difunden la palabra cristiana y concentran en sus conventos lo mejor de pinturas y tallas destinadas a evangelizar.

A partir del seiscientos es palpable el fenómeno de supremacía de las órdenes religiosas sobre el clero secular. Las ya instaladas aumentan sus miembros y se extienden hacia otras regiones con numerosos



"Retablo"
Virreinal siglos XVII - XVIII
Madera tallada y dorada
Colección particular

conventos y capillas y otras, principalmente femeninas, se afincan en el Reino.

Los primeros en acometer la vasta y ardua tarea de la evangelización de Chile son los mercedarios, quienes se establecen aquí en 1548, ocupando un vasto solar, del cual queda hoy sólo una pequeña parte, en la confluencia de las actuales calles de Mac Iver y Compañía, llamada también Merced. A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, la orden de la Merced contaba con 78 religiosos y 9 conventos dispersos en las principales ciudades del Reino. En Santiago estaban la iglesia y convento de la Merced bajo la advocación del patriarca San José, cuya primera fábrica se concluye en 1565 el Colegio Mercedario con el título de San Pedro Pascual, y la Recoleta Mercedaria de San Miguel Arcángel, fundada más tardíamente, en 1714. En provincia había templos y conventos mercedarios en La Serena, Chimbarongo, Chillán, Mendoza, Concepción y Castro.

Los franciscanos, la segunda orden que penetra en el Reino, en 1553, se establecen al año siguiente en un gran solar a la vera sur de La Cañada, pero la primera iglesia no se comienza sino en 1572 y pronto debe ser sustituida por otra, en razón de su precariedad. Esta se concluye en 1618. En las postrimerías del seiscientos la orden seráfica es la más numerosa del Reino y seguirá siendo durante todo el período virreinal; tiene en ese entonces 160 religiosos repartidos en 14 conventos. De ellos, 5 se encontraban en la capital: Convento Máximo de Nuestra Señora del Socorro; Recolectión Franciscana, con edificios anteriores a 1646; Colegio de San Diego de Alcalá, construido en 1663; Convento Franciscano de Monte Alverna, llamado el Conventillo, en funciones en 1760; Convento de la Granjilla, a la vera norte del río con Noviciado, activo en 1712 y desaparecido hacia 1760. El resto de los conventos e iglesias de la orden se repartían entre Copiapó, La Serena, Valparaíso, Quillota, San Francisco de El Monte, Malloa, Concepción y Valdivia.

En 1557 los primeros dominicos aceptan la entrega

de sitio y solar cercanos a la Plaza Mayor en la calle que tomará de ellos su nombre, y comienzan a construir iglesia y convento ocho años más tarde. Hacia fines del siglo XVII y comienzos del XVIII la orden contaba con más de 74 religiosos y 9 conventos, 2 de ellos en Santiago: Convento de Santo Domingo, bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, sede de la Universidad Pontificia de Santo Tomás de Aquino con pase regio en 1624, con su respectiva iglesia; y Recoleta Dominica de Nuestra Señora de Belén o Casa de Observancia de Nuestra Señora de Montserrat, autorizada por Real Cédula de 1662. El resto de las casas religiosas mercedarias se encontraban en La Serena, La Punta, Mendoza, San Juan, San Luis, Chillán y Concepción.

A los jesuitas, quienes llegaron al Reino en 1593, se les concedió la manzana que ocupa actualmente el Congreso Nacional, donde se trazó con la diligencia propia de la orden, una capilla concluida en 1597. La primera piedra de la iglesia de San Miguel se bendecía el año 1605. 80 religiosos, sin contar a los misioneros que servían en los fuertes de la frontera y a los profesores que dirigían la enseñanza en los convictorios o casas de educación, tenía la orden en Chile hacia fines del mil seiscientos. En la capital, la Compañía de Jesús había establecido las siguientes casas religiosas con anterioridad a 1750: Colegio Máximo de San Miguel con dos iglesias, sede de la Pontificia Universidad del mismo título; Colegio Convictorio Jesuita bajo la advocación de San Francisco Javier, fundado en 1611; Colegio de San Francisco de Borja creado en 1646, trasladado luego a Bucalemu; Colegio de San Pablo, con su respectiva iglesia, fundada en 1678, y Casa de Ejercicio de San Ignacio en la Chacra de la Ollería, que data de 1701; Beaterio de Teatinos de la Compañía de Jesús en funciones desde 1756, en el actual sitio del Palacio de la Moneda. No se conservan referencias exactas sobre las casas y colegios de la orden en provincias, pero las había en La Serena, La Punta, Bucalemu, Graneros, Chillán, Concepción, Arauco,



"Cristo Resucitado"
Anónimo quiteño siglo XVIII
Colección particular

Buena Esperanza y Mendoza.

Los padres de San Agustín se instalaron en Santiago, en 1595, en un sitio en la calle del Rey, actual Estado, hoy reducido, como todos los solares religiosos de la época colonial, a su mínima expresión. La iglesia, se concluía hacia 1640 y el convento estaba iniciándose por esas fechas. A fines del siglo XVII la orden tenía en Chile 68 religiosos, fuera de los preladados y 10 casas, 4 de ellas en Santiago: Convento de Nuestra Señora de la Gracia, llamado Casa Grande, con su iglesia; Colegio de San Ildefonso de los Reyes, con sede en el mismo Convento Grande; Convento de San Juan de Sahagún, fundado en La Chimba, transformado en residencia en 1642; Convento de Santo Tomás de Villanueva, fundado en 1660. Además tenía esta orden casas religiosas en La Serena, Valparaíso, Colchagua, Maule y Concepción.

De las instituciones religiosas femeninas, son las clarisas, conocidas también como isabelas por el nombre de sus tres fundadoras, las primeras monjas establecidas en Chile. El Monasterio de Santa Isabel de Hungría, fundado en Osorno, en 1571, fue el más antiguo del Reino y cronológicamente el noveno establecido en América. Un beaterio de clarisas se había levantado también en 1584, en La Imperial. Ambos desaparecieron en el violento alzamiento indígena de 1596. Huyendo, tras haber pasado terribles penurias y sufrimientos, las monjas procedentes de estas dos fundaciones llegaron a Santiago y obtuvieron, apoyadas por los franciscanos, un terreno en La Cañada, frente a San Francisco, aproximadamente donde hoy está la Biblioteca Nacional, permaneciendo allí durante 305 años. En el ocaso del mil seiscientos el Monasterio de la Gloriosa Virgen Santa Clara, de la antigua fundación, contaba con 60 monjas.

Las Agustinas de la Limpia Concepción arriban a Santiago en 1574, y ocupan un solar en la calle que hoy lleva su nombre. Se dedicaron especialmente a la educación y amparo de niñas y viudas nobles, siendo su convento el primer pensionado para

señoritas que hubo en Chile. En 1610, el monasterio encerraba 80 monjas.

Los años entre los dos siglos, XVII y XVIII, asisten a la multiplicación de las fundaciones religiosas femeninas.

Del Monasterio de Santa Clara la Antigua se desprende, en 1678, el de Nuestra Señora de la Victoria de clarisas descalzas, con 36 monjas, el cual se ubicó en la actual calle Monjitas, que recibió de él su nombre, cercano a la Plaza Mayor. En 1689 se fundaba el Monasterio del Carmen Alto o de San José, de carmelitas descalzas, con 36 religiosas, a principios del siglo XVIII.

El Beaterio de Santa Rosa fue fundado en 1698, con 26 religiosas, el cual dará origen, a partir de 1754, al Monasterio de las Dominicas de Santa Rosa.

El Monasterio de la Santísima Trinidad de clarisas capuchinas se creó, en 1727, también en Santiago. Hacia 1730 se fundó, en Concepción, un beaterio de monjas trinitarias, posteriormente transformado en monasterio.

La última fundación femenina del período colonial fue el Monasterio del Carmen de San Rafael o Carmen Bajo, de carmelitas descalzas, que surge a la vera norte del Mapocho, en 1767, gracias a los desvelos del enérgico corregidor don Luis Manuel Zañartu, quien encerró en él a sus hijas para mantenerlas a resguardo de los acechos del mundo.



"Corona"
Anónimo virreinal siglo XVIII
Plata repujada recortada y cincelada
Colección particular

La Casa de Dios

Para la religiosidad barroca, el templo debía ser un preludio del cielo. Pese a su pobreza y lejanía, Chile se esmeró en hacer de la Casa de Dios un lugar digno, adornado con todo el esplendor que permitían los recursos y las circunstancias.

En sus líneas generales, la arquitectura religiosa chilena derivó de la española de la época, aunque no alcanzó, comprensiblemente, la exquisitez del plateresco, la austera magnificencia del renacimiento, ni la opulencia ornamental del barroco, estilos que se suceden en la edificación sacra peninsular durante los siglos XVI y XVII. En consonancia con el medio y con las posibilidades de la sociedad chilena de la época, las construcciones religiosas tuvieron en esta Capitanía un modesto tono menor que combinó elementos de los estilos predominantes en la metrópoli, simplificándolos y adaptando formas y materiales a las disponibilidades locales. En los templos predominaron, por lo general, las plantas de cruz latina, con pequeñas capillas incorporadas o anexas; muros de adobe, ladrillo o mampostería de piedra, utilizándose ésta labrada en sillares para destacar ciertos elementos arquitectónicos como arcos y portadas; robusto maderamen de ciprés, alerce, canelo o patagua sirvió para las estructuras, umbrales, ventanas, puertas y artesonados, decorándose los interiores con un discreto lustre que significó un loable esfuerzo por parte de los órdenes religiosos, del clero y de los mismos fieles. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, tras el terremoto de 1751, que vuelve a causar grandes daños a la arquitectura, una tregua de los movimientos telúricos, la mayor disponibilidad de recursos y la venida de Joaquín Toesca, permiten levantar construcciones más sólidas y estables, marcadas ya por el sello neoclásico.

El bagaje de los terremotos por una parte y el gusto ecléctico del siglo XIX por otra, han sido

responsables de que la mayor parte de las construcciones religiosas del Santiago colonial, salvo la Iglesia y Convento de San Francisco, hayan llegado a la actualidad muy alteradas.

Desde los primeros tiempos presidió en Santiago todas las casas religiosas la Iglesia Mayor, erigida en Catedral en 1561, bajo la advocación de la Virgen de la Victoria. Nada menos que ocho fábricas a lo largo de todo el período virreinal se levantaron para albergarla, siendo destruidas sucesivamente por terremotos, incendios y otras calamidades. En la primera mitad del siglo XVII, antes del horrible terremoto del 13 de mayo de 1647, "Era la iglesia —escríbe en su tono optimista y metafórico el padre Alonso de Ovalle— toda de piedra blanca, fundada la nave principal del medio sobre hermosos arcos y pilares así mismo de piedra de muy airosa y galana arquitectura".

La tercera fábrica, patrocinada por el obispo Diego de Humazorro, se inauguraba el 7 de diciembre de 1670. Su costo total había sido de 71.730 pesos, realizándose de cal y canto con madera de ciprés, traída de la cordillera. Pedro de Córdoba y Figueroa la describe, a mediados del siglo XVIII, como un edificio de tres naves, provisto de pulido maderamen en su techumbre, con canes y sobrecanes costosamente encolerados, muros de arquería de piedra fina, admirable simetría y proporciones, recalcando el cronista que la sacristía y el baptisterio: "Son obras muy competentes para su destino". Pero el esplendor de la Catedral fue tan efímero como uno de esos monumentos desmontables típicos del barroco.

La octava y actual construcción de la Catedral, patrocinada por el obispo don Manuel de Alday y Aspée y desde 1780 bajo la dirección del célebre arquitecto italiano Joaquín Toesca y Ricci, ostentaba una estampa severa y sobria, de acuerdo a los postulados neoclásicos.

De las varias descripciones de época que han quedado de este templo, entre ellas las del cronista Vicente Carvallo y Goyeneche y la del viajero Jorge Vancouver, más los dibujos anteriores a la



"Sillón"
Anónimo chileno c. 1630
Madera de ciprés tallada
Pertenece a la Sillería de coro de
la Iglesia de San Francisco de Santiago
Colección particular



"Sillón de Vaqueta"
Anónimo virreinal siglo XVIII
Madera tallada y cuero repujado
Pertenece a la capilla de Mendoza (Rengo)
Colección particular

transformación efectuada por Ignacio Cremonesi entre 1897 y 1906, y los cuerpos de edificación que aún subsisten bajo la costra de estucos y decoraciones eclécticas, se deduce que la Catedral a fines del período colonial era un templo de tres naves, de piedra de albañilería con una bella y sobria portada pétreo de tres cuerpos con sendas puertas enmarcadas por columnas de estilo jónico. En su interior lucían diez altares con columnas y pilastras imitando jaspe en tonos rojos y verdes, cornisas amarillas y zócalos y capiteles dorados. La muerte del célebre Toesca interrumpió esta fábrica que quedó desprovista de torres durante el resto del período virreinal siendo, no obstante, una de las obras más representativas de la arquitectura neoclásica en América.

El clero secular edificó en la capital y en las principales ciudades del reino ermitas y parroquias, acerca de cuya arquitectura existe escasa información. Las que hoy se conservan de aquella época aparecen, por otra parte, sumamente modificadas por transformaciones decimonónicas.

En Santiago se fundan varias parroquias cuya existencia se conoce gracias a la documentación. La del Sagrario subsiste después de la erección de la Catedral, aunque no siempre tuvo local independiente. La parroquia de San Lázaro, existente como iglesia ya en 1575, fue erigida en parroquia con el título de San Francisco de Borja y luego de San Lázaro en 1781. Una última refacción interior a cargo del tallador Ambrosio de Santelices fijó la línea arquitectónica de este templo que ocupaba la esquina de la Cañada con la calle de Las Cenizas, hoy San Martín. La parroquia de Santa Ana, iniciada como ermita en 1587 y fundada posiblemente en 1635, vino a construir una fábrica definitiva sólo en 1806 y su proyecto se debe a Agustín Caballero. En estilo neoclásico, tiene forma de cruz latina y una torre central. La viceparroquia de la Estampa Volada o de la Cañadilla, fue construida por el obispo Francisco José Marán en 1807 con planos del arquitecto Juan José Goycolea, discípulo de Joaquín Toesca. La

parroquia de San Isidro, establecida en 1686, vio destruida su iglesia por el terremoto de 1731.

Posteriormente fue reconstruida y transformada según el estilo neoclásico. De los templos de órdenes religiosas en Santiago, los franciscanos fueron los primeros en iniciar una fábrica durable, concluida en 1618, siendo hoy el único edificio religioso conservado de ese período. Durante la primera mitad del siglo XVII el padre Alonso de Ovalle en su "Histórica Relación del Reino de Chile" deja una hermosa e idealizada descripción de la iglesia y convento y de su ornato con pinturas, imágenes, ornamentos y tallas. "El convento de San Francisco podemos decir es una ciudad según es de grande. Tiene dos claustros para las procesiones: el menor que es el primero, de arcos de ladrillo y el segundo que es muy capaz, de muy devota pintura del glorioso santo careado con los pasos de su dechado, Cristo, Señor Nuestro..." "La iglesia que es de piedra muy bien labrada se va llenando por todos lados de grandes retablos dorados y las capillas son las mejores y más adornadas del lugar...". El hermoso artesonado de madera de ciprés que hasta hoy cubre la iglesia, le permitió sobrevivir a temblores y terremotos, conservando intacta su estructura. A mediados del siglo XVIII Pedro de Córdoba y Figueroa lo describe como un templo robusto de piedra de cantería y maderamen de ciprés, con pintura a lo mosaico. En estas fechas ya adornaba el claustro, aunque nada dice este historiador al respecto, la hermosa serie de cuadros de la vida de San Francisco. Los terremotos de 1730 y 1751 produjeron algunos destrozos, reparados por operarios franceses, y en 1754 hubo que derribar la torre y edificar una nueva. Entre las obras más importantes efectuadas en el templo durante la segunda mitad del XVIII estuvo la sencilla portada de piedra labrada en 1758 por Juan el francés.

Cuatro claustros señala para el convento franciscano a fines del XVIII el cronista Vicente Carvallo y Goyeneche. La última transformación de la iglesia en el período colonial se remonta a



"Nacimiento"
Anónimo chileno siglo XVIII - Atribuido al
Maestro de Mendoza
Oleo sobre tela
Colección particular

1804 y se debió al escultor Ambrosio Santelices. Construcciones sencillas, pero adornadas con todos los recursos posibles fueron los otros edificios franciscanos de la época. En el claustro de la Recoleta Franciscana se exhibían las series de pintura de la vida de San Pedro de Alcántara y San Pascual Bailón, traídas de Cuzco. En el colegio de San Diego de Alcalá se podía admirar el ciclo de pinturas sobre el santo titular. Para el Conventillo Franciscano, Joaquín Toesca proyectó una hermosa capilla dedicada a la Virgen del Carmen, la cual no se sabe si se construyó.

El templo de La Merced de Santiago, concluido en 1565, era de adobes con arcos de cal y ladrillo y tenía pequeñas capillas dedicadas a las imágenes devotas. El padre Alonso de Ovalle alaba la belleza del techo de esta iglesia "todo de ciprés a manera de media naranja, de admirable labor y artificio". Destruído por el terremoto de 1647, pronto se inició una nueva fábrica de ladrillos que constaba de 18 bóvedas y varias medias naranjas, edificio que, en parte, hubo de ser reconstruido posteriormente. Un inventario de 1714 indicaba los pormenores de su arquitectura y de su costosa decoración entre la que destacaban 112 lienzos con la vida de San Ramón Nonato. Nada de ello se conserva, pues el terremoto de 1730 obligó a nuevas reconstrucciones. Sus últimas modificaciones durante el período virreinal contaron, al parecer, con la valiosa intervención de Joaquín Toesca. A su discípulo Bernardo Godoy se ha atribuido el retablo que hasta la actualidad enmarca el altar mayor del templo.

La primera construcción de la iglesia dominica en Santiago tuvo fugaz vida como la mayor parte de la edificación chilena del siglo XVI. Destruída en 1595, tres años más tarde se ponía nuevamente manos a la obra con arcos de piedra para el crucero y las capillas. Según el testimonio del obispo Gaspar de Villarroel, constaba de tres naves que albergaban 15 capillas. El P. Alonso de Ovalle alaba la decoración de la capilla de su patrona Nuestra Señora del Rosario, "toda de pincel y

dorado" y su techumbre "de madera de muy curiosa hechura". Muy averiada por el fatídico terremoto de 1647, sólo vino a levantarse una construcción duradera en 1747 dirigida en calidad de arquitecto por el capitán Juan de los Santos Vasconcelos, maestro de cantería, inaugurándose en 1771 bajo el obispado de don Manuel Alday. Era de planta basilical con crucero y en su interior 10 lujosos altares con alhajas de plata, oro, diamantes, damasquería y telas ricas; todos sus pilares y el presbiterio estaban colgados de damasco y otras sedas. Sus elegantes torres no se construyeron empero, sino casi 20 años más tarde. La orden de San Ignacio contaba ya en 1597 con capilla propia trazada por el hermano Miguel Telaña. La primera piedra de la iglesia de San Miguel se bendijo posteriormente, en 1605. El cronista jesuita Alonso de Ovalle describe encomiásticamente el templo hacia 1640 como el más bello del Reino después de la Catedral, todo de piedra blanca por fuera con una airosa fachada y por dentro, de madera labrada, formando lazos, florones, artesones, piñas, cornisas y zócalos. El retablo del altar mayor y el tabernáculo del Santísimo Sacramento, según el cronista, eran magníficos y subían hasta el techo, pareciendo "una lámina de oro". En cambio, el colegio estaba aún en sus comienzos. A fines del XVII ambos edificios concluidos constituían el conjunto arquitectónico más importante del país. Lo alaba también Pedro de Córdoba y Figueroa a mediados del siglo siguiente como uno de los edificios más suntuosos de Indias, que había costado la exorbitante suma de 600.000 pesos

La extraordinaria labor artístico-artesanal de los jesuitas impulsada fuertemente a partir de 1720, se refleja en el ornato de las numerosas construcciones que la orden había levantado a lo largo de todo el país. En Santiago en el ángulo suroriental de la manzana jesuita, el conjunto de templo y colegio deslumbraba por la espacialidad y el elegante barroquismo de su traza, con sus muros de 19 varas de alto y sus airosas bóvedas de media



"San Cristóbal"
Melchor Pérez Holguín c. 1660 - 1730
Óleo sobre tela
Colección particular

naranja a las que hubo que disminuir la altura tras el terremoto de 1730. El abigarramiento de retablos, nichos, altares, frontales de plata repujada, lienzos, tallas de bulto y de vestir, alfombras, tapices, colgaduras, vasos sagrados y mobiliario constituían una ambientación interior recargada y suntuosa. La arquitectura de la iglesia permitía el libre juego de la luz mediante cupulines y altas ventanas, acentuando así la profusión de colores, el oro de los retablos y las tonalidades intensas de tallas, colgaduras y cuadros. El perfume del incienso y los sonos del órgano contribuían a configurar este espectáculo total que, como lo prescribía el barroco, deslumbraba al fiel.

La arquitectura jesuita en Santiago se había enriquecido en el curso del XVII con otro edificio iniciado en 1678, el Colegio de San Pablo, con iglesia "mediana y aseada", destruida por el terremoto de 1730, la cual sólo vino a reconstruirse en 1758.

En las haciendas de Bucalemu y La Punta, de propiedad de la orden, se levantaron primorosas capillas.

Notable obra jesuita de una arquitectura singular, que adaptó rasgos centroeuropeos a las posibilidades locales fue la iglesia misional de Achao, en Chiloé, que, levantada hacia mediados del siglo XVIII, aún se conserva. Ella sirvió de modelo a la mayor parte de los templos construidos posteriormente en la isla y en el archipiélago. En su interior se pueden admirar las magníficas labores en madera tallada y calada en pilastras, columnas, zócalos, cornisas, retablos, sagrarios, confesionarios, rejas de comulgatorios y otros detalles ornamentales de un efecto estético a la vez sencillo y de un exquisito refinamiento.

Sin duda, la arquitectura religiosa chilena habría obtenido otros logros de no mediar la expulsión de la orden de San Ignacio en 1767.

Muy pocas noticias se tienen del convento e iglesia de San Agustín. Se sabe que el primero estaba en 1640 en sus inicios y la iglesia, toda de piedra blanca de sillería y mampostería,

concluyéndose, según refiere el padre Ovalle. El terremoto de 1730 causó irreparables destrozos y sólo se los vino a refaccionar entre 1799 y 1803. De esta época es el altar mayor "de exquisitas labores artísticas", con un precioso sagrario con puertas de plata, obra que se atribuye al maestro Bernardo Godoy.

Las escasas noticias conservadas acerca de iglesias y conventos de instituciones religiosas femeninas indican que, en general, fueron construcciones modestas, alhajadas con sencillez pero con decoro, no faltando empero en su ornamentación piezas artísticas de valor.

Las monjas clarisas procedentes de Osorno y La Imperial, instaladas en Santiago en 1604, construyen a partir de ese año iglesia y convento, la primera con nueve altares, desconociéndose pormenores de su arquitectura y decoración.

Algunas telas conservadas actualmente indican que desde un comienzo el monasterio estuvo provisto de algunas importantes obras de arte.

En 1678, previa aprobación real y gracias al cuantioso legado del capitán Alonso del Campo y Lantadilla, que les permitió edificar un monasterio independiente, las Clarisas de la Victoria, desprendidas de las Clarisas de Antigua Fundación, se trasladaron a un nuevo edificio. No se conservan casi referencias a la arquitectura del templo ni a su ornato.

Entre plegarias y contemplación, las monjas clarisas dieron vida a una artesanía artística que ha llegado hasta nuestros días, la de las cerámicas olorosas, que traen en su perfume y en su primor el recuerdo de aquella existencia pacífica y serena de los días coloniales, cuando el trabajo manual tenía como finalidad alabar a Dios.

Las Agustinas de la Limpia Concepción, la segunda institución femenina establecida en el Reino, colocaban la primera piedra de su iglesia en 1576 y desde los primeros años su convento constituyó un importante repositorio de pinturas e imágenes que desgraciadamente hoy, en su mayor parte, han desaparecido.



"Atril"
Anónimo barroco peruano siglo XVIII
Plata repujada y cincelada
Colección Museo de Artes Decorativas

El convento de las Carmelitas Descalzas, llegadas a Santiago en 1690 desde Chuquisaca, se instaló en las casas cedidas por el capitán Francisco Bardesi y su mujer Bernabela de Hermua. La iglesia "muy decente", según un inventario de la época, tenía tres altares con sus imágenes de bulto lujosamente ataviadas, varios cuadros, muebles y tapices de platería. En esta época llegaron también al convento desde el Cuzco las dos series de pintura sobre la vida de Santa Teresa que hasta hoy se conservan.

La iglesia y monasterio de las Capuchinas, instaladas en Santiago en 1726, se extendían media cuadra por el frente de la actual calle Rosas. Capuchinas en esos años. El terremoto de 1730 obligó a las monjas a restaurar y a extender su edificio, muy pobre y humilde, que constaba de una hilera de celdas y una capilla de 30 varas dotada de coro, antecoro y sacristía. De las obras plásticas que desde esta época adornaron convento e iglesia, se conservan varias, como las imágenes de bulto del Cristo de la flagelación y del Niño Jesús recostado, procedente de Lima. Dos de las más importantes series de pintura que posee actualmente el monasterio llegaron allí en esos primeros años de la fundación: el ciclo del Vía Crucis mandado a pintar a Cuzco por el capitán don Manuel de Ara India, y los 24 lienzos de la vida de San Francisco, realizados por Marcos Zapata en 1748.

El monasterio de las Dominicas de Santa Rosa, cuya creación se aprobó por Real Cédula en 1753, también estaba adornado con cierto lujo, según testimonios contemporáneos, siendo la vida de Santa Rosa, que hasta hoy se conserva, el conjunto de cuadros más valiosos.

La primera piedra del monasterio del Carmen de San Rafael o Carmen Bajo, se puso en 1767. Quince años más tarde se enviaban al Rey los planos de la iglesia que hasta hoy se custodian en el Archivo de Indias de Sevilla. El convento, que constaba de dos grandes patios rodeados por sendos jardines, y la iglesia, "suntuosa", según descripciones de época, de cal y ladrillo con cinco

lujosos altares en su interior, fueron destruidos por la avenida del río Mapocho en 1783.

De la arquitectura religiosa provincial del período hispano en Chile, la obra más importante fue, sin duda, la Catedral de la Nueva Concepción, levantada a partir de 1783, según proyecto de Leandro Badarán en un estilo a medias neoclásico a medias barroco. Dicho proyecto, no obstante, fue reelaborado por el célebre arquitecto italiano Francisco Sabatini y supervisado en su ejecución nada menos que por Joaquín Toesca, su discípulo. Desgraciadamente la escasez de fondos obligó a modificar los planos de Sabatini. Pocos años más tarde, en 1835, un terremoto destruía este valioso edificio.

Pero el esplendor del culto durante la época virreinal no sólo se vertió en las iglesias, sino también en las capillas y oratorios privados donde se concentraron la devoción de las familias y las más bellas obras de arte religioso.

Desde principios del siglo XVII las casas chilenas urbanas tuvieron su oratorio, contiguo a la alcoba principal o cámara y a la cuadra, separado apenas de éstas por una tabiquería de madera, por biombos o tapices. En cambio, en las casas de haciendas, la mayor disponibilidad de espacio y la asistencia a los oficios de numerosos inquilinos y peones hicieron más adecuado levantar rústicas capillas de adobe, con estructura de madera, techadas de paja o teja.

Con una profusa ambientación devota de telas y tallas religiosas, de vasos sagrados y ornamentos; sumergidos en la penumbra o alumbrados por la luz de los cirios; aromados de incienso y de perfumes de flores, estos oratorios y capillas eran lugares de encuentro diario con lo sobrenatural, con los designios de la Providencia y con el más allá.



"Retrato de Sor Francisca Teresa del Niño Jesús"
Anónimo chileno siglo XVIII
Oleo sobre tela
Colección Monasterio del Carmen Alto

Un arte que tiene como fin a Dios

Pocos períodos históricos han dado a luz un arte tan acendradamente religioso como el que brota en América durante los tres siglos de dominio hispano. Sus raíces más profundas no están en el renacimiento ni en el barroco, sino se anudan con fuerza a la época medieval, creadora de ese maravilloso universo teocéntrico y simbólico que giraba rítmicamente en torno a Dios, encontrando en Él todas las cosas y los seres su significado último y trascendente.

Este mundo penetrado de piedad y de impulso sobrenatural es el que alienta a la España conquistadora. Los largos y duros años de lucha contra los moros mantienen vivo el espíritu de cruzada de raíz medieval y preservan la concepción teocéntrica de la vida, que conoce en la península con el advenimiento de los tiempos modernos, una tardía floración. Por eso, el renacimiento y su séquito de intereses mundanos apenas tuvo cabida en la metrópoli que, a excepción de la nobleza y de las esferas cortesanas, permaneció anclada en el medievo.

La conquista y colonización de América fueron concebidas por los monarcas españoles y por sus súbditos no sólo como empresas de expansión política y territorial, sino como una vasta cruzada de evangelización que atraería a la fe a aquellos pueblos paganos.

La herejía protestante y las arduas luchas religiosas que convulsionaron a Europa entre los siglos XVI y XVII, incentivan el mesianismo ancestral del hispano y su sentido de pueblo elegido para defender los derechos de la verdadera fe. Así surge bajo el liderazgo español una fuerte reacción católica contra la amenaza protestante, el movimiento de la Contrarreforma, que hace del Concilio de Trento su puntual doctrinario, definiendo allí las verdades centrales de un catolicismo militante. Dentro de este horizonte histórico escindido por el quiebre de la unidad

cristiana, América representa para España y para Occidente una esperanza y una promesa, un Nuevo Mundo virgen, primigenio, donde cristalizarán los sueños de una expansión cristiana, siguiendo el mandato de Cristo a sus discípulos: "Id e instruid a todas las naciones bautizándolas en el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo".

En aquella época de cultura oral y visual, cuando la imprenta no había logrado aún difundir la palabra escrita sino a una élite de nobles y de hombres de Iglesia, el arte, la imagen realísticamente esculpida y pintada, el retablo monumental, la arquitectura pródiga en decoraciones, constituían el medio de comunicación por excelencia, y por tanto, un instrumento de adoctrinamiento y de propaganda religiosa dotado de enorme poder de sugestión. Los teólogos de Trento aquilataron los vastos alcances del arte y su aptitud evangelizadora, poniéndolo al servicio de la causa religiosa oficial, la Contrarreforma, y reglamentando sus contenidos y sus formas de representación.

En el Nuevo Mundo aguardaban vastas multitudes de indígenas que no conocían al Dios cristiano ni la cultura occidental. En esa enorme tarea de adoctrinamiento, la religiosidad y el arte debieron adaptarse, despojándose de su estricta normatividad y de su rigidez inicial; para hacerse asequibles y efectivos tuvieron que incorporar al indio y al mestizo a sus tareas, buscando una meta y una finalidad común.

Así la plástica y la arquitectura intensificaron sus contenidos emotivos, sus efectos sensibles y se multiplicaron numéricamente hasta límites desconocidos en Europa para abarcar el inmenso territorio americano, expresando a la postre los puntos de contacto surgidos entre el cristianismo y las creencias aborígenes.

En el transcurso del siglo XVII se va perfilando en América, especialmente en el área andina, un arte mestizo, elocuente manifestación del dual origen de la cultura hispanoamericana, testimonio del sentir religioso del indígena, del mestizo y del criollo, de su peculiar visión de catolicismo y de su concepto



"Nuestra Señora de Cocharcas"
Anónimo altopereano siglo XVIII
Oleo sobre tela
Colección particular

trascendente de la vida. Porque el tajo de la conquista no significa la extinción de la cultura dominada —los pueblos nativos— sino el eclipse de una autonomía que se refundirá en la del conquistador a través del mestizaje racial y cultural.

Una crónica devota, candorosa y colorida

Aprisionada en un cónico traje, rutilante de cintas, sargas de perlas y de oro, coronada de plumas y pedrerías, con su bello rostro mestizo de ojos almendrados y pómulos levemente morenos, una “Mamacha” cuzqueña del siglo XVIII, pintada con primor, hieratismo y majestuosidad, constituye una singular conjunción de influjos estéticos, motivos y sensibilidades. La herencia lejana de las tablas románicas y góticas de origen flamenco e hispano, traídas tempranamente por el conquistador, con sus figuras solemnes circundadas de oro; la elegante y sofisticada estilización de los cuadros manieristas italianos; el realismo y la naturalidad de las figuras del barroco español; el influjo siempre vigente de los grabados de Flandes, se funden con el recuerdo ancestral de deidades aborígenes, con el innato sentido ornamental y el “horror vacui” del nativo, con su percepción jerárquica del espacio, originando un arte peculiar.

Entre el bullicio multicolor de los mercados, el desfile de fervorosas procesiones y el trañín cansino de las carretas, en oscuros sucuchos a la luz de candelas o en soleadas habitaciones alrededor de un feraz y perfumado patio, los talleres de todo el Virreinato dieron vida a un universo piadoso de extraordinaria vitalidad.

Despojada el catolicismo en el Nuevo Mundo de su severidad inicial, que no convenía al carácter del indio, la fe se tradujo de preferencia en aquellas tiernas o lacerantes imágenes que podían fácilmente conmoverlos. Los contenidos emocionales de las imágenes se intensificaron para llegar más fácilmente a una sociedad que aún tenía los sentimientos de alegría y de dolor muy a flor de piel.

Abundantes fueron pues en toda Hispanoamérica las representaciones de las “intimidades cristianas”, la Sagrada Familia, Cristo Niño con su Madre, la Virgen como Inmaculada y las advocaciones locales que surgen en el Virreinato como la Virgen de Cocharcas, la Virgen de la Candelaria de Copacabana o la del Rosario de Pomata. En las figuras de ángeles y arcángeles se ejerció la fantasía de los pintores virreinales, alcanzando una de sus creaciones cimera, original contribución a la iconografía religiosa cristiana.

Los episodios de la Pasión, que representan la faceta trágica y punitiva del catolicismo, adquirieron entre los pintores virreinales un dramatismo tan cruento y sobrecogedor como no se encuentra en los artistas españoles y europeos de esa época. Las órdenes religiosas, en Hispanoamérica, principales clientes de los artistas, les encargaron representaciones de sus patronos y santos favoritos. Gran importancia cobraron así en todo el Virreinato las series monásticas, vastos conjuntos de telas de formato preferentemente horizontal, en que se relata la vida de un santo, insistiendo especialmente en aquellos momentos relacionados con la intervención sobrenatural. Se configura de este modo un universo pictórico que si bien en los temas deriva de la Madre Patria, en la



"Virgen de la Candelaria de Copacabana"
Anónimo cuzqueño siglo XVIII.
Oleo sobre tela Colección particular.



"Virgen de la Valvanera"
Anónimo cuzqueño siglo XVIII.
Oleo sobre tela
Colección particular

iconografía y en la ejecución adquiere características propias.

La actividad pictórica se centró en el taller donde un maestro se hacía asesorar por oficiales, aprendices y colaboradores. Aunque aún en parte de la producción de la pintura virreinal parece anónima, día a día se descubren nombres y se identifican nuevas personalidades. Los hubo que firmaron sus obras indicando antecedentes personales y otros cuya vida ha sido reconstituida con bastante fidelidad gracias a las búsquedas documentales.

Esta es la pintura que llega al Reino de Chile durante casi tres siglos de vida colonial. La mayor parte proviene de los talleres de Cuzco, la antigua capital incaica, aunque también llegan obras desde algunas ciudades del Alto Perú como Potosí o Chuquisaca, desde Quito y Lima, de esta última, sobre todo, retratos.

Con anterioridad a la diversificación de la producción de estos centros, durante la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII, la pintura del Virreinato es de tónica muy europea, ya que la realizan en su mayor parte artistas de ese origen que recorren su vasta extensión territorial a lo largo y a lo ancho, dejando obras pioneras y sembrando la semilla de arte entre criollos, mestizos y nativos para formar escuelas.

Pese a su lejanía, el Reino de Chile no permaneció ajeno a la huella de los tres afamados manieristas italianos que visitan el Virreinato a fines del siglo XVI: Bernardo Bitti (1548-1610, en el Perú desde 1575), Angelino Medoro (1565-1624, quien llega en 1587) y Mateo Pérez de Alesio (1547-1616, arribado al Perú en 1588). Obras como "La Virgen con el Niño, San Francisco y Santa Clara", en el Monasterio de las Clarisas de Puente Alto, firmada y fechada por Medoro, en 1602, así como "El Quinto Misterio Gozoso, el encuentro del Niño y su hallazgo en el templo", en el Museo Nacional de Bellas Artes, atribuida a Mateo Pérez de Alesio, lo atestiguan.

Desde mediados del siglo XVII la pintura virreinal recibe influjos múltiples y evoluciona de acuerdo a

la apertura de nuevos horizontes éticos y sociales. A la gravitación de los modelos de dos grandes artistas del barroco español, Francisco de Zurbarán (1590-1664) y Bartolomé Esteban Murillo (1614-1682), se suma la impronta del grabado flamenco, especialmente de las obras del amberés Pedro Pablo Rubens (1577-1640), que sirven a los pintores virreinales como fuente de inspiración. También se hace palpable a fines del seiscientos la contribución de pintores indios y mestizos, quienes interpretan de modo peculiar los temas que les llegan desde Europa, introduciendo numerosos motivos y elementos vernáculos, como la actualización de las figuras religiosas, la incorporación de plantas, árboles y frutos americanos, de tipos raciales nativos y mestizos y de escenarios inspirados en el ámbito local. Este es el momento de la diversificación de la producción de los distintos centros regionales.

En Cuzco desde los años finales del XVII y durante todo el XVIII surge una pintura genuina y encantadora, animada por un sentido narrativo pintoresco y anecdótico que la transforma en heredera del arte medieval. Personajes de belleza añiñada e infantil, ataviados con trajes de época de vivos colores, repletos de adornos, se enmarcan en deliciosos ámbitos urbanos lugareños o en sugerentes paisajes nórdicos con altísimas montañas, bosques y cristalinos arroyos. Importantes maestros cuzqueños envían sus obras a Chile, ampliando así su radio de influencia hasta el sector más austral del Virreinato. Diego Quispe Tito (1611-1682), el creador de la pintura popular, se halla representado en Chile por varias obras; Basilio de Santa Cruz Pumacallo (activo entre 1661 y 1690), el pintor indio iniciador de un barroco amestizado, y su discípulo Juan Zapaca Inga son los autores de la magnífica serie de 54 lienzos sobre la "Vida de San Francisco" del convento seráfico en Santiago; a estos pintores se halla vinculada la serie sobre la "Vida de Santo Domingo", hoy dispersa en colecciones particulares, que adornó los claustros del Convento de Santo Domingo de



"Funerales de Santo Domingo"
Atribuido a Juan Zapata Inga c. 1680
Óleo sobre tela
Colección particular

Santiago. Relacionados también con estos artistas están los cuadros del "Corpus de Santa Ana", parte de la cual está en colecciones particulares de Santiago, el ciclo religioso costumbrista más importante de la época en todo el Virreinato. José Espinoza de los Monteros (activo a fines del siglo XVII y principios del XVIII), trabaja en los ciclos de la "Vida de Santa Teresa" del monasterio del Carmen Alto de Santiago. Multitud de artistas cuzqueños, hoy de nombre desconocido, realizan telas aisladas o en series para abastecer la demanda chilena de obras devotas. Dos de los más importantes pintores de este círculo a mediados del siglo XVIII están representados en Chile por series de vidas de santos. Marcos Zapata (activo entre 1748 y 1773), autor de los 24 lienzos con la "Vida de San Francisco", del monasterio de las Capuchinas de Santiago, e Isidoro de Moncada (activo entre 1751-1771), cuyo taller ejecuta el conjunto de más de 40 lienzos sobre la "Vida de San Pedro de Alcántara", del cual resta hoy una pequeña parte en el Museo Colonial de San Francisco.

A mediados del siglo XVIII, cuando la pintura cuzqueña se transforma en un fenómeno popular en su realización y en sus alcances, la exportación de obras hacia Chile continúa e incluso se incrementa, alcanzando cifras casi masivas.

La pintura altoperuana, que surge al impulso de los maestros extranjeros, cobra desarrollo a fines del seiscientos en ciudades como Sucre, La Paz, especialmente en Potosí y en algunos pueblos de la región del Collao. Su gran maestro es Melchor Pérez Holguín (c. 1660-1730), quien incorpora al hombre andino al universo místico y ardiente de la Contrarreforma. Existen importantes obras suyas en Chile, como las dos del Museo Nacional de Bellas Artes "San Francisco de Paula" y "Huida a Egipto", aparte de otro par sobre momentos de La Pasión en el Monasterio de las Clarisas de Puente Alto y varias en colecciones privadas. De sus discípulos como Gaspar Miguel de Berrío (activo entre 1735 y 1762) y Nicolás Ecoz (activo en la

segunda mitad del XVIII), quienes popularizaron sus temas, existen también aquí pinturas, siendo la más representativa "El Patrocinio de San José" del primero, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

A diferencia de la pintura cuzqueña y altoperuana, que se impregnan de sensibilidad indígena, la pintura quiteña presenta rasgos más europeos, acusándose la popularización de temas y motivos que se produce durante el siglo XVIII en la estereotipación de los rostros que exhiben un aire sonrosado y amable y en la proliferación de elementos ornamentales de estilo rococó.

Los dos pintores de mayor renombre en el ámbito de la pintura quiteña de fines del XVII y comienzos del XVIII son Miguel de Santiago (c. 1630-1706), artista de corrección y tónica europea, quien está representado en Chile por la serie del "Alabado" en el monasterio de las Capuchinas, y Nicolás Javier Gorívar (activo a principios del siglo XVIII), autor del conjunto de "Los Reyes de Judá e Israel", del Museo de La Merced.

A fines del período virreinal el prestigio del arte quiteño es tal que siguen exportándose no sólo obras sino también artistas a todas las regiones. Modesta, sencilla y de carácter artesanal es la pintura chilena preservada del período hispano. Obras como "El Cristo de Mayo entre la Dolorosa, San Juan y una religiosa carmelita" o los retratos monjiles "post mortem" del Monasterio del Carmen Alto, revisten interés por ser los primeros testimonios de una manifestación que brotará pujante en el siglo XIX.

Entre la pintura ejecutada en Chile a mediados del siglo XVIII hay que mencionar la obra de dos pintores jesuitas, Juan Reddle (n. 1718), autor de los "Quince Misterios del Rosario", que no se conservan, y Joseph Ambrosi (n. 1732), a cuyo pincel se deben el "Apostolado" del Museo de la Catedral de Santiago y la "Serie de las Letanías de la Virgen", parte de la cual se conserva en dicho Museo.

Digno broche final de todo un período y punto de partida de otro, constituye la pintura religiosa de



"Cristo de Mayo con la Dolorosa, San Juan,
la Magdalena y una religiosa Carmelita"
Anónimo chileno principios del siglo XVIII
Oleo sobre tela
Colección Monasterio del Carmen de San José

José Gil de Castro (c. 1780-1840), pese a no ser lo mejor de su obra. El Mulato representa la culminación del arte mestizo de color esplendoroso y deslumbrante detallismo ornamental, a la vez que el inicio de otra época fructífera para el arte en Chile, la pintura republicana, que comienza bajo el signo purista y contenido del estilo neoclásico, "acriollado" por este pintor.

Emotiva y trascendente personificación de las figuras sacras.

La carne pálida, lacerada, cubierta de heridas, cardenales y magulladuras, de regueros de sangre granate y el rostro desencajado, expirante o ya cadáver, han sido plasmados en la madera por los escultores de Quito y Alto Perú con una intensidad y un patetismo capaces de conmover hasta lo más hondo a los creyentes, de hacerlos compenetrarse profundamente con los dolores de la Pasión, a través del Nazareno, del Cristo Atado a la Columna, de los Pasos, y del Crucificado, arrancándoles lágrimas. Esta es la faceta de la escultura virreinal que extrema el sufrimiento hasta límites desconocidos en Europa. Pero junto a estas imágenes dolientes, el escultor virreinal despliega una vasta gama de

personajes sacros encantadores; son los temas de las "intimididades cristianas" donde Jesús Niño, San José y la Virgen se rodean de vastos cortejos de imágenes acompañantes que incluyen no sólo animales sino personajes variados, algunos con trajes típicos y otros tomados de la historia o de la mitología. También la faceta alegre del catolicismo se expresa en la imaginería con la representación de los momentos de bienaventuranza de la vida de los santos y con las figuras de ángeles y arcángeles en los cuales los escultores de Quito alcanzan notas de verdadera originalidad, ejecutando sus modelos con gracia ingenua y detallista y ataviéndolos con fantasía y exotismo.

A partir de las primeras imágenes milagrosas traídas por el conquistador y prontamente copiadas, surge y se desarrolla en el Virreinato del Perú el arte de la talla en madera que va adquiriendo en el curso del siglo XVIII, como ocurre en la pintura, un carácter popular. El amestizamiento de temas y motivos que se advierte en la pintura también se manifiesta en la imaginería. Los tipos faciales y somáticos de ciertos Cristos, Vírgenes y santos presentan rasgos indígenas como pómulos altos y ojos alargados. Se generalizan entonces técnicas como el "maguey" que tiene un origen prehispánico y se divulgó muchísimo en la escultura de Perú y Alto Perú. Este mestizaje se hace igualmente perceptible en el carácter expresivista que se impone en la mayor parte de la imaginería virreinal a partir del setecientos, que refuerza sus efectos con aditamentos postizos como joyas, coronas, silicios, potencias, ojos y lágrimas de cristal, dientes y cabelleras naturales, lenguas de cuero, etc., que las transforman en creaturas a veces pavorosas. Los talleres de escultura mantienen en Hispanoamérica las condiciones artesanales de trabajo como en la España medieval. Más que la pintura, la escultura virreinal fue un arte colectivo, y si bien sobresalen algunos nombres, las obras que han llegado hasta nuestros días son en su mayor parte anónimas.



"Huida a Egipto"
Anónimo quiteño siglo XVIII
Madera policromada
Colección particular

La organización de los talleres de escultura fue compleja y requirió de la labor de varios especialistas, sobre todo en Quito, centro de gran producción que ejecutó para la exportación. A los artistas que se dedicaban principalmente a diseñar retablos, púlpitos y sillerías se les llamó ensambladores; entalladores y escultores se ocuparon de las tallas de ornamentación arquitectónica como puertas, encuadres de ventanas y capiteles de columnas; hubo también especialistas en el trazado de techos y artesonados, labor propia de los moros y que con ellos pasó a América; los doradores se encargaron de recubrir con pan o lámina de oro retablos e imágenes; estaban por último los pintores de imaginería que pintaban las tallas con las técnicas del policromado y del encarnado.

En las regiones apartadas como el Reino de Chile, escultores más modestos realizaron conjuntamente estas labores. Se les llamó santeros.

La madera fue la base de la escultura hispanoamericana. En el Perú se empleó también un tipo de alabastro blando llamado piedra de Huamanga, por la localidad en que se producía. El cedro, el copal, la caoba, el naranjo y el peral fueron las maderas más usadas. Además, se emplearon los tallos de maguey recubiertos de pasta para modelar las imágenes.

A diferencia de la pintura, muy heterogénea en cuanto a sus fuentes de inspiración, la escultura virreinal deriva en esencia de tallas españolas, principalmente sevillanas. Aún se conservan en Lima, en Quito y en algunas ciudades del Alto Perú esculturas documentadas de Juan Martínez Montañez (1568-1649) y de sus numerosos discípulos.

Son, pues, los maestros españoles quienes dan la tónica a la escultura virreinal durante el siglo XVI y primeros años del XVII. El procedimiento más usado, entonces, fue el de la talla completa o de "bulto". A fines del seiscientos, extinguida ya en los principales centros escultóricos la huella directa de los maestros españoles, la producción queda

entregada a los artistas locales, criollos, mestizos e indios, quienes van imponiendo a las obras su sello peculiar. En ese momento comienzan a diferenciarse según estilo y técnica los tres centros principales de producción escultórica del Virreinato: Lima, las ciudades del Alto Perú, especialmente Potosí, y la Audiencia de Quito. Esta última alcanza tal producción que a mediados del siglo XVIII surte de imágenes devotas a buena parte del continente.

La popularización de la escultura virreinal producida durante el XVIII conlleva dos rasgos principales: la producción masiva, originada en la enorme demanda de imágenes religiosas y, como consecuencia, el uso de procedimientos de ejecución más baratos y rápidos. Así, las imágenes enteramente talladas en madera o de "bulto", ceden paso a las de "candelero" o "bastidor", técnica de origen europeo que alcanza en América un desarrollo desconocido en el Viejo Mundo. Otros procedimientos de realización masiva son el "maguey" citado, los trajes de tela encolada endurecida policromados, las mascarillas de plomo o pasta para los rostros en serie y los aditamentos postizos que reforzaban su efecto visual. Chile importó imágenes durante todo el período hispano. Primero desde Europa y luego del Virreinato del Norte, encargándolas sucesivamente a Lima, las ciudades altoperuanas y Quito.

Las primeras imágenes llegadas al Reino fueron las vírgenes milagrosas traídas por los conquistadores y frailes, a las que la ardiente religiosidad de la época dota de milagrosos poderes: la "Virgen del Socorro", la de "La Merced", de "Las Nieves", "Del Boldo", etc. Luego, predominan las tallas realizadas en el Virreinato bajo la influencia del realismo hispano como el "Cristo de Burgos" de la iglesia de la Merced, el de la "Veracruz" en la iglesia del mismo nombre, el "Señor de Mayo" de ejecución local, o el "Cristo Resucitado" de Gaspar de la Cueva (1589-1640), escultor hispano discípulo de Montañez, avecindado en el Alto Perú, obra que se custodia en el Museo Colonial de San Francisco.



“Crucificado”
Anónimo quiteño siglo XVIII
Madera policromada. Aureola y accesorios de plata.
Colección particular.

La mayor parte de la escultura procedente de la antigua Audiencia de Charcas que se ha preservado en Chile es trágica y conmovedora como la pintura de ese mismo origen. Rostros ascéticos y estragados por los sufrimientos y penitencias, carnaciones pálidas, expresiones de dolor exacerbado, actitudes emotivas o violentas acentúan su efecto mediante aditamentos postizos. Entre las obras de este origen existentes en Chile se pueden mencionar "San Pedro de Alcántara" del Museo Colonial de San Francisco, "Cabeza de San Juan Bautista" del Museo del Carmen de Maipú y "Cristo atado a la columna" del mismo plantel, todas anónimas. La mayor parte del patrimonio de imaginería virreinal de Chile corresponde, sin embargo, a obras de origen quiteño. Son el mestizo Bernardo Legarda (activo entre 1731 y 1773) y el indio Manuel Chili apodado Caspicara ("rostro de madera", activo a fines del siglo XVIII), quienes establecen los modelos de la imaginería quiteña del setecientos que literalmente inundará el Virreinato en esa época. Estas imágenes eran diestramente talladas y su policromía se lograba mediante complicados procedimientos como el encarnado, aplicado por especialistas —los encarnadores— el que consistía en imitar los efectos de las carnes aplicando el color en capas muy delgadas y transparentes exponiéndolas alternativamente al sol y al sereno, con lo que se conseguía su pulido y brillante aspecto; el "barniz chino" imitaba el brillo exótico de las lacas orientales colocando bajo la pintura de los ropajes una ligera capa de plata; estofados de oro de bellos diseños se aplicaron también sobre la policromía de los trajes para realzar su esplendor. Entre las piezas de imaginería quiteña conservadas en Chile hay que mencionar numerosos "Belenes" de colecciones particulares y de museos, figuritas de "Cristo Niño" recostadas o bendiciendo como las del Museo de La Merced, ángeles como los de los Museos del Carmen de Maipú, Colonial de San Francisco y en colecciones privadas.

Entre las esculturas ejecutadas en Chile durante el

período virreinal destacan las de los artistas jesuitas de origen germano llegados al Reino durante el siglo XVIII, siendo Juan Bitterich, (c. 1675-1720), Jacobo Kellner (n. 1720) y Jorge Lanz (fines del siglo XVII-mediados del siglo XVIII), los más renombrados. Puede atribuirse al primero la magnífica escultura de "San Sebastián", actualmente en la parroquia de Santa Rosa de Los Andes; Jacobo Kellner es posiblemente el autor del estupendo "San Francisco Javier yacente" del Museo de la Catedral de Santiago y a Jorge Lanz corresponde, probablemente, el "Pulpito" de la iglesia de La Merced de Santiago, donde se advierte la elegancia caprichosa del rococó. De gran interés son también las esculturas anónimas de madera tallada representando a "San Ignacio" y "San Francisco Javier" del Museo del Carmen de Maipú, sin duda debidas a la mano de un tallador jesuita.

Siguiendo el ejemplo del vecino Virreinato del Norte, anónimos santeros labraron en Chile imágenes devotas como el simpático grupo del "Nacimiento" del Museo del Carmen de Maipú o las múltiples imágenes del "Crucificado" como las de los museos Regional de Melipilla, San Francisco de Curimón o Rancagua.

En medio del anonimato de la escultura de fines del período virreinal surgen en Chile tres artistas de nombre conocido: Ambrosio de Santelices (San Felipe 1734-Santiago 1818), Ignacio Andía y Varela (Santiago 1757-1822) y José Santos Niño y Figueroa.

La labor del primero fue, sobre todo, religiosa y representa uno de los últimos eslabones de la brillante y piadosa imaginería tallada y policromada. Fue maestro de mucha fama en su tiempo y realizó una vasta tarea escultórica y de ornamentación en la Catedral, en la iglesia de San Francisco y en la de las monjas Claras.

Andía y Varela no fue sólo escultor, sino calígrafo y como tal realizó la copia manuscrita del libro de su primo el teólogo jesuita Manuel Lacunza, "Venida del Mesías en gloria y majestad" en cuya



"Arcángel San Rafael"
Anónimo quiteño siglo XVIII
Madera policromada y estofada
Colección particular

portada trazó un fino retrato a pluma de éste sacerdote. Entre sus obras escultóricas religiosas hay que mencionar varios túmulos que no se conservan.

José Santos Niño y Figueroa fue un modesto santero natural del Perú quien, establecido en la villa minera de Petorca a fines del siglo XVIII, realizó varias tallas religiosas para la iglesia local.

Platería y muebles: el contenido piadoso del trabajo artesanal

La América Virreinal heredó de la Edad Media su concepto devoto del trabajo, sus sistemas artesanales y su organización gremial. La labor del artesano era considerada una versión de la obra creadora de Dios; simbolizaba la eterna generación y encarnación del Verbo, siendo a la vez representación de la alianza entre el Creador y el hombre.

Pintores, imagineros, talladores, carpinteros, plateros, tejedores, brosladores, loceros y otros artesanos, realizaron las obras religiosas como actos de piedad. Confesarse y comulgar eran prácticas obligatorias antes de comenzar una obra y el maestro fiscalizaba el cumplimiento de las prácticas religiosas en su taller, castigando la no

asistencia a misa y el incumplimiento de otras devociones. El rezo era una obligación cristiana y también una defensa contra las ánimas y los malos espíritus que atormentaban constantemente a los hombres de aquella época.

Desde los primeros años del período virreinal se formaron en Chile gremios de las distintas especialidades artesanales. Las actas del Cabildo de Santiago informan sobre el particular. En fecha tan temprana como 1559 ordena el organismo edilicio que todos los artesanos de esta capital saquen el día de Corpus Cristi "su invención". Se mencionan en esta oportunidad sastres, calceteros, zapateros, carpinteros, espaderos, tejedores, herreros, herradores y plateros. Estas especialidades fueron aumentando con el tiempo hasta llegar a abarcar en el siglo XVIII la gama completa de los oficios manuales.

De estos gremios interesan especialmente aquí plateros y carpinteros, por la función religiosa de algunos de los objetos que fabricaron. El arte de la platería satisfizo en Chile, como en el resto del Virreinato, las necesidades del culto y de exhibición personal. La liturgia católica hizo necesaria durante la época álgida de la Contrarreforma y, posteriormente, la magnificencia, la riqueza y el esplendor que brindaba el arte de la plata, para introducir a los fieles en el misterio de la divinidad.

La abundancia de metales preciosos en el Virreinato Peruano, permitió que la mayor parte de los objetos litúrgicos pudieran ser ejecutados en plata y en plata dorada: custodias, cálices, patenas, navetas, vinajeras, atriles, candeleros, centilleros, lámparas, báculos, cruces procesionales, portapaces, inciencarios, hostiarios, coronas, potencias, guirnalda de las imágenes, sagrarios, tabernáculos, pilas de agua bendita, altares y andas procesionales.

Al igual que en el Perú, el gremio de los plateros formó en Chile la aristocracia de los artesanos coloniales. Los documentos entregan con relativa abundancia testimonios acerca de los maestros

"Custodia"

Anónimo, Alto Perú fines del siglo XVII

Plata dorada torneada, repujada, calada y cincelada

Colección particular



dedicados a este oficio, de sus respectivos encargos y de los objetos de menaje y de culto en iglesias y conventos.

Puede decirse, en general, que los modelos, métodos y estilo de la platería chilena derivaron de los del Virreinato Peruano, e incluso múltiples piezas de plata fueron traídas de allí para las necesidades del culto; no obstante, la documentación indica que buena parte de los objetos de uso religioso se ejecutaron aquí. La platería chilena no contó con antecedentes indígenas como la peruana, ya que el uso de la plata por parte de los araucanos para fabricar adornos, objetos de menaje y pieza rituales es muy posterior a la conquista, y sólo se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Signo inequívoco de la importancia de este arte en el Reino de Chile es la existencia del gremio de plateros en la capital en fecha tan temprana como 1552. A mediados del siglo XVIII la platería ya no era considerada un oficio mecánico, sino un "noble arte".

Bajo la protección de su patrono, San Eloy, los aspirantes a plateros debían pasar como en todos los oficios por los grados de aprendiz, oficial y maestro, el último de los cuales incluía el requisito de rendir un examen ante el sacerdote, si había cofradía, ante el platero mayor si ésta no existía o ante la persona que designara el Cabildo. El examen consistía en una demostración teórica y otra práctica de los conocimientos y habilidades del aspirante, quien debía ejecutar una pieza de plata ante el jurado interrogándosele también sobre los principios de dicho arte.

En sus obradores los plateros ejecutaban las piezas que les encargaba su clientela religiosa o civil. Cada vez que había un matrimonio, se inauguraba una nueva iglesia o capilla los plateros redoblaban su trabajo fundiendo las piezas que se les enviaban para transformarlas, o labrando los marcos y la "plata piña". Una vez concluida la pieza debían, según las normas gremiales, estampársele tres marcas: la del platero, la de la Casa de Moneda que

acreditaba que se había pagado el quinto real y la del ensayador que probaba que su ley de plata era la correcta. Desafortunadamente la disposición que ordenaba marcar las piezas no se cumplió y hoy son muy escasas las de época colonial que llevan las marcas reglamentarias.

La platería religiosa de época virreinal se ha conservado en Chile en mayor medida que la platería civil, pues esta última ha sido objeto de las modificaciones que imponían las modas de turno. Son aquí muy escasas las piezas anteriores a 1650. Quizá los objetos más antiguos conservados son cálices y copones peruanos y locales como los de los museos Colonial de San Francisco y de La Merced, de formas muy simples, con astil abalaustrado, de carretilla o de discos, solución esta última que representa una "americanización" del torneado.

Enseguida, hacia fines del siglo XVII y hasta aproximadamente 1750 domina en la platería importada desde el Virreinato el estilo barroco en su versión europea, con formas ondulantes y movidas o en su interpretación mestiza cuya singularidad reside en la decoración espesa pero simétrica, con un repujado de escaso relieve, siguiendo reminiscencias platerescas, e introducción de una vasta gama de motivos autóctonos y europeos transformados, como pájaros, animales, frutos, plantas, cabecitas de querubines, sirenas tocando charango, figuras indígenas y elementos arquitectónicos americanizados que junto a volutas y roleos invaden atries, pilas de agua bendita, cofres, relicarios, marcos, sagrarios, portapaces, centilleros, incensarios, coronas, tapas de libros y otros objetos religiosos como los que se encuentran en los museos de la Catedral de Santiago, Colonial de San Francisco, de La Merced, de Artes Decorativas y en colecciones particulares.

Hacia mediados del siglo XVIII la brillante labor de los jesuitas bávaros se hace presente en la platería. De los talleres de Calera de Tango salió un conjunto de magníficas y delicadas piezas de plata,



"Crucificado"
Anónimo quiteño siglo XVIII
Aureola y candelabros de plata,
recortada y cincelada
Colección particular

de elegantes y refinados diseños, propios del rococó francés y germánico, realizadas por los hermanos plateros Francisco Pollands (n. 1711) y Juan José Köhler (1721-1771). Uno de ellos es el autor de la maravillosa custodia con pie en forma de ángel que guarda el Museo de la Catedral de Santiago y a ambos se pueden atribuir otros preciosos objetos como el cáliz, extraviado de este mismo plantel, los frontales de altar de la Catedral y de la iglesia de Santo Domingo y el notable conjunto de atriles, candeleros, coronas, crucifijos, relicarios, jarritas y otros objetos bellamente decorados con los medallones, rocallas y estrias helicoidales propios del estilo rococó que se encuentran en la Catedral de Santiago, donde pasaron tras la expulsión de la orden jesuita, y en otros museos y colecciones privadas de esta capital, como los de La Merced, Colonial de San Francisco, y de Artes Decorativas.

El purismo del estilo neoclásico es la nota dominante en la platería religiosa conservada en Chile de los últimos años del período colonial. De formas muy simples, la decoración es principalmente lineal e incluye motivos como cintas, guirnaldas, medallones y hojas de laurel. Candelabros, centilleros y vinajeras son quizá los objetos más frecuentes de platería religiosa en este estilo, como los que se encuentran principalmente en los museos del Carmen de Maipú, de Artes Decorativas y colecciones privadas.

El uso de muebles fue también en Chile una costumbre impuesta por el conquistador. La trayectoria del mueble en este Reino sigue la del Virreinato, aunque la lejanía y la escasez de recursos disminuyeron el número de piezas importadas, siendo, por otra parte, la sencillez la nota distintiva de los de ejecución local. Durante los siglos XVI y XVII predominaron aquí los muebles de estilo renacimiento español con ciertas variantes aportadas por los artesanos locales y por las influencias europeas no hispánicas. Los principales elementos decorativos fueron las piezas torneadas, los tableros almohadillados con motivos

geométricos de rombos y cuadrados, la presencia de herrajes de grandes dimensiones y, en ciertos casos, el empleo del dorado y de la policromía, especialmente en los muebles de maderas blandas, para protegerlos de las polillas.

Al promediar el siglo XVII el barroco se introduce en la decoración de los muebles importados a América y en los ejecutados aquí, trayendo una marcada exuberancia formal y el empleo de nuevos materiales. Este período, aproximadamente hasta 1750 ofrece en el mueble americano un panorama complejo debido a la convivencia y fusión de variados influjos y corrientes estilísticas.

El indígena hace patente su gusto por la decoración profusa y por la introducción de los motivos autóctonos de flora y fauna, trabajando por lo general estos motivos a talla plana y estilizada.

Por otra parte, la elegancia suntuosa del barroco francés, el empleo del bronce finamente cincelado o calado, también está presente en piezas de mayor rango e importancia como gabinetes, camas y espejos.

El influjo oriental se hace sentir en estas lejanas tierras en fechas tempranas, a principios del siglo XVII, a través de las pulidas piezas lacadas primero, y luego de los prolijos enconchados filipinos, los cuales a su vez se enlazan con las fantasías moriscas de la taracea y la policromía ya presentes en los muebles del renacimiento hispano.

Durante la primera mitad del siglo XVIII comienzan a llegar a este Reino muebles ingleses de los estilos reina Ana y chippendale y franceses en las modalidades pomposas de los luises. En los años postreros del setecientos y principios de la siguiente centuria empiezan a traerse a Chile los muebles estilo imperio con diseños puristas e incrustaciones siguiendo motivos geométricos, como se puede apreciar en los que aparecen en los cuadros de José Gil de Castro.

Los muebles eclesiásticos y conventuales del período, conservados en Chile, son escasos; no obstante, los documentos registran con frecuencia la labor de carpinteros y talladores que fabricaron



"Incensario"
 Anónimo peruano siglo XVIII
 Plata repujada, calada y cincelada.
 Colección Museo Histórico Nacional.



"Candelabros de carretilla"
 Anónimo peruano o chileno siglo XVII
 Plata martillada, recortada y torneada.
 Pertenecieron al Monasterio del Carmen de San José. Colección
 Museo de Artes Decorativas.

retablos, púlpitos, sillerías, alacenas, facistoles, armarios, cofres, bancos, tenebrarios, y otros muebles menores. A modo de generalidad puede decirse que en los muebles religiosos chilenos se advierte cierto arcaísmo, pues los artesanos locales siguieron realizando piezas de estilo renacentista y barroco como alacenas decoradas con recuadros almohadillados, sillones de vaqueta y bancos de carretilla, hasta fines del período virreinal.

La sillería de coro de la iglesia de San Francisco de Santiago es la obra más importante de carpintería artística que ha legado el siglo XVII y quizá la pieza religiosa más antigua que se conserva en el país. Fue realizada hacia 1630 y está compuesta por dos hileras de sillas de proporciones robustas con hermosos tallados de estilo renacentista formando óvalos y volutas. Hacia la misma época puede datarse la realización de la puerta que comunica la sacristía con el primer claustro, verdadera joya en su género.

Del siglo XVII datan también algunos arcones como los que se conservan actualmente en el Museo Colonial de San Francisco que sirvieron en el convento para guardar los granos, el pan o los ornamentos litúrgicos. Estos se caracterizan por la sobriedad de líneas y decoración, consistiendo esta última sólo en la ensambladura de cola de milano y en los bellos herrajes de hierro forjado y calado. Sillones de vaqueta o "fraileros" fueron frecuentes también en los conventos en esa época y durante todo el período hispano, como atestiguan los numerosos dispersos en colecciones particulares.

Muy usadas fueron igualmente las mesas con cajón, de patas torneadas o de "cebolla", como las que se custodian en el Museo Colonial de San Francisco, algunas de las cuales pertenecieron al antiguo convento seráfico y otras al Monasterio de las Clarisas, así como las alacenas con las puertas talladas con recuadros o bizcochos como se las encuentra en este mismo plantel y en colecciones privadas. Una prolongación del mueble español renacentista y barroco con su policromía vistosa, al siglo XVIII, representa el hermoso armario de

ornamentos que perteneció al monasterio de las capuchinas y que hoy se exhibe en el Museo Histórico Nacional. Los bancos de "carretilla" imitando los hechos en el Perú con pequeños balaustres tallados en el respaldo y bajo el asiento fueron también característicos del amoblamiento conventual según evidencian los ejemplares que posee el Museo Colonial de San Francisco. Las incurvaciones del rococó francés y bávaro y la fina estilización del estilo reina Ana, dejan huella en los muebles conventuales chilenos. La obra más importante realizada en el país hacia mediados del siglo XVIII es el mueble de sacristía de la iglesia de San Miguel de los jesuitas, hoy en el Museo de la Catedral de Santiago, que comenzó a labrarse en 1753 en "madera de Brasil" según especifican los documentos, con herrajes de bronce dorado y coronaciones de barroca talla cubierta de oro. No se sabe cuál de los destacados ebanistas bávaros que estuvieron en Chile al promediar el XVIII pueda ser el autor de esta notable obra, José Mezner (1723-1772), Juan Hogen (n. 1726) o José Karl (n. 1726). Estos artífices dejaron su sello en los muebles de fabricación local como puede advertirse en las varias alacenas que guardan los museos conventuales que llevan tableros tallados de bordes ondeados; en una curiosa y rústica cómoda-alacena del Museo de La Merced de frente curvo; y en las sillerías de coro como la que se conserva en el Museo de La Merced. Por otra parte, el diseño característico de las mesas reina Ana con su pata "cabriolé" y su frontis ondulado y tallado en la parte inferior, también se hizo presente en los conventos como demuestran algunas piezas que conserva el Museo Colonial de San Francisco.

Entre los muebles conventuales de estilo neoclásico hay que destacar la cajonería de la sacristía de San Francisco, cuya decoración, muy simple, consiste solamente en una línea de marquetería de madera clara.



"Armario para guardar ornamentos"
Anónimo chileno siglo XVIII
Madera policromada
Perteneió al Monasterio de las Capuchinas

Lo divino y lo humano en las ceremonias del culto

La cultura en la época virreinal se transmitía fundamentalmente por la vista y la palabra hablada. Era una cultura visual y oral, ya que la población era aún mayoritariamente analfabeta. De ahí, entonces, la enorme importancia de la liturgia como medio de transmisión del mensaje evangelizador de la Iglesia. La liturgia fue en realidad un arma muy eficaz para captar la devoción de los fieles.

Aunque con menos esplendor y pompa que en otras provincias de ultramar, ceremonias y rituales consagrados ya en Europa, colaboraron aquí activamente desde los primeros tiempos, en la conquista espiritual de mestizos, indígenas y negros. La tradicional pobreza del Reino no fue obstáculo para que el pueblo celebrara con toda la magnificencia posible sus fiestas religiosas, contribuyendo con gran generosidad a los gastos que éstas demandaban en materia de vestuario, adorno, ornamentos, música y cera para velas.

Papel fundamental dentro de las celebraciones religiosas tuvieron en Chile las cofradías y congregaciones, instituciones de origen medieval trasplantadas por España a sus colonias que reunían a los laicos en torno a una devoción común. Su fin específico era la formación y santificación espiritual de los seglares. Las cofradías, que no deben confundirse con los gremios —agrupaciones artesanales que reunían a las personas de un mismo oficio— organizaban las ceremonias y el culto a sus santos patronos.

Tuvieron gran importancia social, ya que en ellas podía participar la “gente de color”, indios, mulatos y negros que, a veces, en la práctica, quedaban excluidos de los gremios y de otros cauces de intervención en la vida social.

Entre las cofradías existentes en Chile durante el período virreinal hay que mencionar las creadas por los jesuitas a lo largo de todo el territorio

donde existieron residencias de la orden, las cuales, junto a los “Ejercicios espirituales de San Ignacio” constituyeron eficaces instrumentos de formación cristiana; la Cofradía de los Morenos del Colegio de la Compañía, la de Indios del mismo Colegio, la de la Purísima establecida en Santiago ya en 1594 que acogió a españoles, indios y negros. Otras cofradías fueron la de Indios de La Merced, la de Mulatos de San Agustín y las de flagelantes de San Francisco y Santo Domingo de indios y morenos.

Todas las cofradías tuvieron su imagen titular, generalmente una escultura, que se veneraba en el templo en algún lugar destacado y salía en procesión una o más veces al año.

Es la pluma luminosa y metafórica de Alonso de Ovalle la que describe con mayor minucia y perfección las festividades religiosas celebradas en Santiago durante el período virreinal. Sus descripciones deleitan y admiran porque traen un soplo de aquellos espectáculos totales, heredados por la América barroca de la época medieval, en los que la fe entraba por los cinco sentidos: por la vista a través de la riqueza de cuadros, imágenes, ornamentos, colgaduras, túmulos, y otros “monumentos efímeros”; por el oído mediante, cánticos y sonos de órgano, cajas, trompetas, tambores y clarines; por el olfato con los penetrantes perfumes de las flores, del incienso y del azúcar que engalanaban las iglesias; y por el gusto con los deliciosos mazapanes y alcorzas elaborados con amor y dedicación por femeninas manos.

Refiriéndose al esplendor del culto en Santiago anota este cronista: “Si hubiéramos de hacer juicio de lo que es esta ciudad a proporción del estado eclesiástico de que se compone y del culto divino en que tanto se esmera, la juzgáramos por mucho mayor de lo que es y pocas pudieran parecerlo tanto porque la grandeza, aseo y curiosidad con que se celebran las fiestas, los gastos que se hacen en música, cera y olores, son muy grandes”. Las festividades religiosas más importantes celebradas en Santiago durante el período virreinal



"Casulla"
Anónimo barroco siglos XVII - XVIII
Breda bordada con hilos de oro y plata
Colección Museo Histórico Nacional

fueron las de Corpus Cristi, el Apóstol Santiago, San Juan, Semana Santa, Natividad y Reyes, el Tránsito de Nuestra Señora, el día de la Concepción, el de San Lorenzo, el de la Cruz de Mayo y el de la Candelaria.

Corpus Cristi fue en todas las colonias americanas uno de los espectáculos artístico-religiosos más significativos de la cultura del momento, ya que en esta festividad habían convergido numerosas manifestaciones estéticas de carácter sagrado y profano. No era solamente una celebración devota, sino también una festividad política y popular en la cual se vertía esa pasión por el drama sacro y la escenificación de ancestro medieval. Instituida litúrgicamente en 1264 por el Papa Urbano V, Corpus Cristi era en España ya desde fines del siglo XV una suerte de fiesta nacional. En Santiago del Nuevo Extremo se celebró desde los primeros tiempos coloniales con una procesión a la que concurrían agremiados todos los artesanos portando instrumentos musicales, andas y altares y fue adquiriendo con el tiempo mayor despliegue, pompa y duración, llegando a abarcar casi un mes entre la preparación y los festejos mismos. Un sello carnavalesco heredado de la época medieval le otorgaban los diferentes personajes disfrazados de cabezudos enanos, catimbaos u hombres vestidos de diablos y la enorme tarasca o culebra de cartón que repartía coletazos entre los asistentes atemorizando a los niños.

La festividad del Apóstol Santiago, patrono de España y de la capital de Chile se reprodujo también íntegramente aquí, y se le incorporó una nota local. La víspera del día, el alférez real montado en un magnífico caballo paseaba el estandarte con las armas de la ciudad por la Plaza Mayor y las calles principales, acompañado de las autoridades eclesiásticas y civiles. En la tarde, se celebraba en su casa un suntuoso sarao y al día siguiente, 25 de julio, autoridades y vecindario, después de oír misa en la Iglesia Mayor, veían desfilar el estandarte seguido de una nutrida cabalgata formada por vecinos y encomenderos,

con sus caballos magníficamente enjaezados, la cual constituía el aporte chileno a esta festividad. No obstante, las fiestas religiosas más lucidas de la capital fueron las de Semana Santa. Siguiendo la tradición del medioevo, el color desempeñaba importante papel en estas celebraciones. Túnicas negras, rojas, moradas y blancas, según los días, lucían los cofrades que desfilaron en los muchos y muy devotos "pasos" de la Pasión. A la luz del día o en medio de las tinieblas de la noche, llevando crepitantes cirios, máscaras, insignias, y disfraces, los fieles entonaban cánticos y recitaban versos a lo divino y a lo humano, mientras en suntuosas andas de plata, hacían su aparición imágenes articuladas que protagonizaban verdaderas piezas de teatro religioso o breves actos sacramentales. Nocturnas "procesiones de sangre" compuestas por penitentes que portaban hachas encendidas y se abrían las carnes con lacerantes disciplinas haciéndolas sangrar, hasta morir en ciertos casos, expresaban el dolor y el carácter expiatorio con que se rememoraba el sufrimiento de Jesús. Música, danza, arcos triunfales, colgaduras, andas, curiosos túmulos y variedad de pendones, cajas y clarines señalaban el júbilo del Domingo de Resurrección. Breves representaciones sacras que, a veces, se combinaban con piezas profanas, no sin la alarma de las autoridades, hicieron renacer en América y en Chile el teatro religioso de masas de la Edad Media que volvía a encontrar en el Nuevo Mundo un auditorio simple, lleno de fervor e interés, abierto a los contenidos piadosos y mundanos que se le podían entregar en esos escenarios al aire libre. Temas de la Biblia de los evangelios apócrifos, y de la epopeya cristiana, todos de trama sencilla, fueron representados en toda América durante el período colonial, en una época en que ya en Europa prácticamente no se componían dramas sacros.

Las celebraciones religiosas fueron aquí también espectáculos vivos, populares y dotados de un carácter estético total, pues en ellos participaba

todo el pueblo sacando a relucir las artes, artesanías y recursos mecánicos y visuales más variados. Todo este despliegue de monumentos desmontables o “arte efímero”, de acciones dramáticas, de procesiones, de cantos, poesía y escenificación, demuestra no sólo el gusto del barroco por la pompa, la fastuosidad y el aparato, sino más profundamente ese concepto de la vida concebida como una representación, como una “puesta en escena”, heredado de la tradición hispana y occidental que atravesó los mares y vino a vivificar la cultura de este lejano Reino.

Isabel Cruz de Amenábar
Doctor en Historia del Arte

Corporación Cultural de Las Condes

Presidente:

Margarita Moreno Zamorano
Alcaldesa de la I. Municipalidad de Las Condes

Directores:

Magdalena Correa Brown
Alfredo Cea Egaña
Benjamín Mackenna Besa
Adolfo Mujica García-Huidobro

Directora Ejecutiva:

Susana Claro González

Director Instituto Cultural de Las Condes:

Francisco Javier Court S.

Arte y Fe en Chile Virreinal

Comité Organizador:

Jaime Antúnez
Alejandro Arze
Susana Claro
Francisco Javier Court
Isabel Cruz
Ruby Gumpertz
Valerie Norris
María Teresa Serrano

Coordinadores:

Elizabeth François A.
Gonzalo Montero M.
Fernando Moya E.
Paulina Paredes H.
Carmen Puelma H.

Diseño Gráfico:

Patricia González V.
Fernando Moya E.

Textos:

Isabel Cruz

Fotografías:

Andrés Contreras
Stephan Löbell

Patrocinadores:

Comisión Nacional Visita Santo Padre
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Museo Histórico Nacional
Universidad Católica de Valparaíso
Escuela de Teatro. Universidad Católica de Chile

La Corporación Cultural de Las Condes agradece la colaboración de las instituciones y personas que hicieron posible la presentación de "ARTE Y FE EN CHILE VIRREINAL" y en forma muy especial a:

Comisión Nacional Visita del Santo Padre
Banco de Crédito e Inversiones
Diario El Mercurio
Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Universidad Católica de Valparaíso
Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile

Museo Histórico Nacional
Museo de Artes Decorativas
Museo Nacional de Bellas Artes
Museo Colonial de San Francisco
Museo de San Francisco de Curimón
Museo del Carmen de Maipú
Monseñor Francisco José Cox
Parroquia San Vicente Ferrer de Apoquindo
Convento Los Dominicos de Santo Domingo
Convento del Carmen Alto de Santiago
Convento de Las Clarisas de Puente Alto
Congregación Hermanas de la Providencia
Convento de las Dominicas de Santa Rosa
Iglesia y Convento del Museo de la Merced de Santiago
Monasterio de la Asunción, Madres Benedictinas de Rengo
Parroquia de Santa Rosa de Los Andes
Catedral de San Felipe
Convento de San Agustín
Convento de las Religiosas Capuchinas
Cosmocentro Apumanque
Decapack
Compañía de Seguros La Chilena Consolidada
Exakta. Corredores de Seguro
Sra. Frieda de Agosín
Sr. Jaime Antúnez A.
Sr. Santiago Aránguiz
Sr. Alejandro Arze
Sr. Mario Arnello
Sr. Hernán Aubert
Sr. Alfonso Baldrich
Sra. Mariana Flores de R
Sr. Hugo Ramírez A.
Sr. Sergio Barra

Sr. Boris Tocigl
Sr. Juan Echenique Guzmán
Sr. Agustín Krogh
Sr. Ariosto Lapostol
Sr. Fernando de La Lastra
Sr. Ernesto Barreda F.
Sr. Alvaro Besa
Sr. Rodolfo Bravo
Sr. Jorge Carroza
Sr. Piero Antonio Colonello
Sr. Maximiliano Coó L.
Sr. Carlos Alberto Cruz
Sra. Gabriela Cruz
Sr. Jaime Donoso
Sr. Agustín Edwards
Sr. Aldo Fache R.
Srta. Constanza Florez
Sr. Víctor Figueroa
Sr. Exequiel Fontecilla
Sr. Paul Frings
Sr. Juan Enrique Froemel
Sr. Joaquín Gandarillas
Sr. Enrique García
Sr. Eduardo González Echenique
Sr. Javier González Echenique
Sra. Ruby Gumpertz
Sra. Mabel Guzmán
Sr. Octavio Hasbún
Sra. Paz Irrarázabal
Sra. Luz Jiménez
Sr. Francisco Monge
Sr. Héctor Noguera
Sra. Valerie Norris
Sr. Ramón Núñez
Sra. Dominga Ossandón
Sra. Sonia Quintana
Sr. Carlos Riesco G.
Sr. Jorge Riquelme Vargas
Sr. Hernán Rodríguez V.
Sr. Eleodoro Rodríguez
Sr. Sergio Saavedra V.
Sra. María Teresa Serrano
Srta. Juana Subercaseaux L.
Sr. Mario Stein
Sra. Johanna Theile
Sr. Daniel Ugarte
Sra. Lucy Varela
Sr. Mario Velasco L.
Sra. Constanza Vergara V.
Sr. Víctor Vial
Sr. Jorge Vial S.
Sr. Jorge Yarur

Instituto Cultural de Las Condes
Marzo/Abril 1987
Santiago de Chile