

EN NOMBRE DE LOS SANTOS

Imaginería virreinal
y devoción privada

Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

130
años

El pueblo colonial tomaba a sus santos muy en serio: eran sus protectores frente a la adversidad y en todas las circunstancias de la vida en esa época y también sus modelos para una existencia virtuosa, indispensable en una buena muerte y logro de la trascendencia.

En diferentes tamaños, técnicas y formatos, las imágenes hacían visibles y tangibles a los santos y figuras sagradas ante sus fieles devotos, a la vez que oraciones, jaculatorias, invocaciones, novenas y cánticos los acercaban oral y auditivamente para formar un contexto piadoso rico en estímulos y en proyecciones, en que la persona se sentía apoyada y consolada. La socialización de la piedad y la socialización a través de la piedad son dimensiones claves de la cultura virreinal hoy difíciles de aprehender.

La actual desacralización de la vida, la delimitación entre las esferas de lo público y lo privado con la consiguiente introyección de las funciones de la religión a la intimidad psíquica del individuo y la reclusión del culto a la interioridad de las iglesias, dificultan el entendimiento de esta interpenetración entre la fe y lo cotidiano, la piedad y la recreación; entre la ética y la estética que regula el acontecer cotidiano durante ese periodo.

En esta novena muestra de la Colección Gandarillas, la Universidad Católica ha querido dar a conocer esos vestigios de lo que hoy llamamos “religiosidad popular” tejida en torno a las imágenes; vida y muerte de esos humildes santos de madera pintada y adornada, muchos de ellos rescatados por Joaquín Gandarillas ante su inminente desaparición o desecho por desgaste, desconocimiento u olvido.

Recuperamos con ellos, románticamente, una parte del espíritu de lo popular, el folclor devocional, ese saber del pueblo en materia religiosa

que nos encanta ahora por lo que, pensamos, es espontaneidad, pequeña creación improvisada, a partir de la intensidad de una vivencia religiosa primigenia y autóctona. Nos equivocamos, nos dicen la sociología y la antropología de la religión, la historiografía religiosa y artística, en algunas de estas presuposiciones. Tal vez no sea relevante en este caso “no tener razón” y dejarse llevar por esa suerte de encanto prístino que emana de la humilde santería aquí expuesta, concentrados en las remembranzas que nos suscita sobre las manifestaciones de la cultura popular, el mundo rural, la infancia o un personaje en particular. Pareciera que los problemas y disquisiciones del especialista no tuviesen lugar en ese mundo del arte devoto; que hubieran estado ausentes para esos artífices, cuyas obras hoy se muestran.

Sí, nos dejamos llevar en primera instancia por esa devoción seductora, envolvente en apariencia, por la simplicidad de su mensaje y el atractivo de sus formas. Pero es preciso pasar de este primer estadio de observación a uno más profundo, accediendo a la apreciación. Arrancar de unos ojos el destello de éxtasis, disponer el gesto de una mano por asirse al símbolo sagrado; lograr una tonalidad, una transparencia en la coloración de un paño de la vestimenta ritual de la imaginería, son señales religiosas, histórica y estéticamente provistas de sentido. Estas imágenes están impregnadas de “secretos”, conservados por siglos, de los que los artífices del Surandino no sólo participan sino que contribuyen a enriquecer y transmitir. Sólo en la era contemporánea el arte se ha dado en ocasiones el lujo –o el capricho– de remitir únicamente a sí mismo y de exhibir la improvisación y la espontaneidad como valores “establecidos”.

La imaginería, la santería virreinal es, en el área surandina, un arte menor, para quienes aún son interpelados por la jerarquización de los oficios

estéticos- pero arte al fin, que opera con sus mensajes, formas, materiales y procedimientos en centros de producción urbanos o rurales que abarcan todas las áreas, hasta las más apartadas y cuya tradición remonta en el tiempo hasta la temprana Edad Media. Es entonces, tras el rigorismo de los primeros siglos, cuando la Iglesia acopia y da cauce a estas imágenes que configuran el cristianismo y que en la época del barroco americano ya conforman una rica trayectoria iconográfica y visual, con peripecias biográficas de sus protagonistas, milagros y portentos, producción escrita y testimonios de muertes dramáticas y ejemplarizantes, que constituyen parte crucial de la tradición y del legado de la Iglesia católica.

Santos y santas, desde los personajes cercanos y contemporáneos a Jesús, a santos del periodo barroco, se reúnen en estas vitrinas. San José, su padre adoptivo, encarnación de la castidad, pasa en el siglo XVI de ser un anciano decrepito a un modelo de padre joven, activo y preocupado de su hijo desde el Nacimiento en el Portal de Belén y durante su infancia, junto a la Virgen María, quien en su papel de madre, lo concibe, lo ama y acompaña desde el portal de Belén hasta su muerte y Resurrección. A San Juan Bautista el precursor, primo de Jesús, se le muestra como asceta vestido de piel de oveja, o tras su decapitación, con su cabeza patéticamente rebanada como circuló entre los comensales del banquete de Herodes. Los evangelistas, San Juan el discípulo amado, joven y bien parecido, imberbe y de largos cabellos, quien lo acompaña al Calvario y lo mira morir, consolado sólo por la esperanza de la Resurrección, se une a San Lucas, San Mateo y San Pablo, ya maduros con sus frentes amplias y la mirada aguda, sus ropajes dignamente plegados y pies descalzos, como

señal de diligencia en el cumplimiento de su misión pastoral. La Magdalena, santificada tras su conversión, prototipo de la mujer arrepentida, donde opera el milagro de la gracia y del amor de Cristo y suscita particulares e intensas devociones femeninas. Mártires como San Esteban, lapidado por seguir a Cristo, se unen en la devoción popular a padres de la Iglesia como San Jerónimo, pensador y anacoreta, siempre recogido y escribiendo en su calidad de traductor de la Biblia al latín, conocida como la *Biblia Vulgata*. Las tempranas órdenes de mendicantes que encabeza la figura predilecta de San Francisco de Asís, el *poverello*, el pobrecito, cuyo magnetismo no reconoce épocas ni territorios en su mensaje de amor fraterno y universal a todas las creaturas, de ahí la fecundidad de su iconografía. Y la figura de San Antonio de Padua, es tan apreciado en la época como santo múltiple y milagroso que se lleva las preferencias populares en materia de amores, amoríos y cosas perdidas. Los dominicos se hacen presentes con Santo Domingo de Guzmán y con Santa Rosa de Lima, la primera santa americana patrona del Perú, de América y de Filipinas. Y los jesuitas están aquí representados por la figura transnacional y global de San Francisco Javier, evangelizador de India, Filipinas, Japón, muerto frente a las costas de la China cuando iniciaba la predicación del Evangelio en esas tierras.

Esta muestra –un séquito, una cohorte de santos y santos en madera y alabastro tallado y policromado preservado en la Colección Gandarillas– posibilita y motiva tanto el deleite contemplativo, como el ejercicio de la memoria de lo sacro, que habita en todos nosotros como la reflexión en torno a la piedad y su aporte a la identidad de América Latina y en particular de nuestra región.

Ignacio Sánchez Díaz
Rector

EN NOMBRE DE LOS SANTOS: Imaginería virreinal y devoción privada

Josefina Schenke R.

Dra. en Historia.

Profesora del Departamento de Historia y Ciencias Sociales de la Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez.

Investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio (CEPA), Universidad Adolfo Ibáñez.

La Colección Joaquín Gandarillas Infante conserva un interesante conjunto de esculturas de santos y retablos hermanados por un criterio fundamental: su pequeño formato, que denota su función original en el contexto piadoso colonial, el uso privado. Las figuras de formato reducido (de hasta unos 50 cm. de alto) estaban destinadas, en la mayoría de los casos, a una función doméstica, es decir, eran veneradas sobre muebles o altares al interior de las casas, en capillitas anexas o en celdas conventuales.

Un primer grupo de estas piezas americanas de tradición virreinal está compuesto por figuras de Natividades (San José, la Virgen María y el Niño), y por Calvarios y figuras de Calvario. Se trata del conjunto que muestra la devoción centrada en episodios del Evangelio que marcan el nacimiento y la muerte y resurrección de Jesucristo, por lo que describen dos momentos clave de la Historia de la Salvación. El segundo grupo de esculturas policromadas y pequeños retablos demuestra la importancia de la devoción a San José y a San Antonio de Padua durante el periodo colonial en América. Otros santos son exhibidos en su conjunto como representantes de la variada gama devota de la época.

Tiempos, técnicas, origen y función de la imaginería

La exposición contiene objetos de los siglos XVIII y XIX. Podría pensarse, entonces, que no se trata exclusivamente de objetos “coloniales” o “virreinales” porque el siglo XIX es el tiempo de las independencias y, por lo tanto, es el comienzo del republicanismo en América. Sin embargo, todos estas esculturas se insertan en una “tradición virreinal”; ellas continúan una cierta forma de producción, una visualidad y un destino devoto de los objetos, insertándose directamente en un pasado reciente y actualizándolo. Nuevas formas de creación, nuevos materiales y técnicas, renovados estilos y advocaciones protagonizarán propiamente el arte devoto del XIX y, sin embargo, estas piezas están aún ancladas en la herencia colonial.

Dos son las técnicas que predominan en estas imágenes de santos: madera policromada y huamanga o alabastro. Estas técnicas hablan de un anglaje en la tradición propiamente colonial porque traducen habilidades que son enseñadas y practicadas en territorios americanos durante todo el periodo virreinal.

La madera policromada es madera esculpida que luego se pinta mediante complejos procedimientos para dar realismo a las carnes y fastuosidad a los trajes. La policromía de esculturas es un procedimiento que se realizó desde muy temprano en occidente. Es ya bien sabido que las esculturas de la Antigüedad clásica iban enteramente pintadas. Plinio el Viejo cuenta que el escultor Praxíteles habría preferido como pintor de sus obras a Nikias porque lograba darles realismo¹. Las fachadas de las iglesias medievales y los capiteles y esculturas en piedra del interior, iban también enteramente policromadas. El mito historiográfico de los edificios y esculturas antiguos y medievales desnudos de todo color, mito explotado hasta el XIX, dio paso a la constatación de que la pintura de las esculturas fue un elemento fundamental de su realización y su apreciación. Aplicar diferentes colores formaba parte de la intención misma de la obra: el realismo. Las esculturas de madera mantienen mejor su policromía, lo que permite que ejemplares medievales se conserven hasta hoy con sus colores de origen. La tradición del color, tan frecuentemente olvidada en los análisis iconográficos o formalistas², está representada y reactualizada en estas imágenes de santos realizadas en América.

El tratado “Arte de la pintura” de Francisco Pacheco (1649) dedica una sección a la pintura sobre escultura. Conociendo bien estos procedimientos –por su colaboración con Martínez Montañés–, Pacheco discute los dos modos fundamentales de pintar la piel: el “polimento” y el “mate”. Describe cómo se realiza cada uno de ellos, y dice defender la encarnación mate porque le parece que se acerca más a la textura de la piel humana que el polimento, que da un brillo falso. Sin embargo, aconseja que el tratamiento de acabado brillante se utilice en esculturas mediocres porque distrae la atención y disminuye los defectos³. Hasta el siglo XVII, el “pintor de ymagineria” era un oficio en Sevilla cuya acreditación formal era necesaria para ejercer. Durante la centuria siguiente, esto cambió, y los escultores se volvieron pintores de sus propias obras, incorporando pestañas reales y lágrimas de cristal, las que Pacheco no aprobaba. El acabado de las pieles se volvió además más estridente y expresivo⁴.

¹ Plinie l'Ancien, Jean-Michel Croisille (trad.), *Histoire Naturelle. Libro XXXV, La Peinture*. Les Belles Lettres, París, 2002.

² El arte de aplicar color a las esculturas ha sido desdénado en los estudios en pos del análisis de las formas. Por esto, rara vez se destacan los nombres de quienes pintaban las esculturas. Para el caso español, se han estudiado las exitosas duplas de pintores y escultores durante el siglo XVII: en Sevilla, Juan Martínez Montañés y Francisco Pacheco, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal; en Madrid, Manuel Pereira y José Leonardo y Francisco Camilo; y en Valladolid, Gregorio Fernández y Diego Valentin Díaz. Ver Xavier Bray, “The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700”, Xavier Bray (ed.), *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. National Gallery, Londres, pp. 15-43. Las investigaciones del historiador francés Michel Pastoureau fueron pioneras en cuanto al estudio de los colores (*Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Le Léopard d'Or, 1986; *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Le Léopard d'Or, 1989, etc.). Ver, para la pintura del mundo andino, Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI y XVIII*. FCE, Buenos Aires, 2005.

³ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.). Cátedra, Madrid, 1990 [1649], p. 496.

⁴ Xavier Bray, *op.cit.*, p. 26. (Traducción nuestra).

La vía natural del traspaso de las técnicas de la escultura policromada entre Europa y el nuevo continente fueron los sacerdotes y artesanos que viajaron y enseñaron este arte en las colonias. El principal centro de producción andino de imaginería en madera policromada habría surgido a partir de la fundación del Colegio de San Andrés por los franciscanos en Quito y la consecuente formación de artesanos que crearon los talleres. Sin embargo, Lima, Potosí y Cusco también tuvieron producción de esculturas, además de la producción local en distintos puntos del Virreinato del Perú, menos conocida y muchos de cuyos ejemplares se han perdido⁵. Tales centros recibieron las enseñanzas de los conquistadores europeos en lo que significó un conquista visual y del imaginario sin precedentes. Los escultores criollos y mestizos siguieron con esta tradición, apropiándose de ella y actualizándola.

Los españoles se establecieron en San Juan de la Frontera de Huamanga en el siglo XVI y con este asentamiento surgió, un siglo más tarde, una tradición escultórica inédita en América hispana: el trabajo en alabastro esculpido y policromado. Esta región de Ayacucho no era la única cantera en el Perú, otras del Cusco y el Altiplano proveyeron este material –denominado berenguela– para piezas utilitarias, y en Puno y en las inmediaciones del Titicaca la llamada “piedra del lago” se utilizó para *illas*, amuletos de aspecto rústico⁶. No existen antecedentes materiales, documentales o arqueológicos de un uso prehispánico de la *guamanga*, el vocablo quechua que designa este alabastro blando⁷.

La historiografía ha visto en esta técnica el trabajo de “talladores locales [que] consiguieron adaptar las características del material a una tipología que derivaba de la escultura española en madera policromada”⁸. Sin embargo, es posible atenuar esta afirmación considerando que las dimensiones reducidas de estas piezas; el formato cuadrado de los bajorrelieves; la forma en que las figuras ocupan el espacio, y la aplicación de policromía sigue, más bien, modelos europeos, cuya técnica se desarrolló primero en Nottingham entre los siglos XIV y XVI. A partir del XV, funcionaron talleres en el área geográfica comprendida entre Flandes y el norte de la Borgoña, desde los cuales se distribuyeron pequeños retablos e imágenes de bulto a toda Europa⁹. Parece plausible entonces pensar que los primeros artistas en el Perú –acaso los propios Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio– tuvieran el recuerdo de tales imágenes europeas ampliamente

difundidas desde Inglaterra hasta Italia y, reconociendo el material, incentivaran su utilización¹⁰, mientras que las estampas provenientes de Amberes habrían servido como modelos de muchos bajorrelieves en huamanga¹¹. Incluso los usos de esta piedra como soporte plano para pintar óleo o para cubrir ventanas a modo de vidrios semitraslúcidos¹², tienen también su correspondencia europea, por lo que fueron funciones no originales de América, sino seguramente transmitidos oralmente por los conquistadores¹³.

Al constatar la abundante temática religiosa del arte colonial, muchas veces surge la pregunta por la opción o la imposición de tales temáticas, por la libertad del artista o artífice y del mandante. Una primera cuestión evidente es la necesidad que hubo en América por cubrir la demanda visual de la liturgia y la devoción. El Concilio de Trento (1545-1563) había reafirmado la legitimidad de la veneración de los santos, sus reliquias y sus imágenes, y la necesidad de evangelizar y catequizar el nuevo continente tomó como herramienta la imagen esculpida y pintada. Por otra parte, el fenómeno inflacionario de figuras religiosas en comparación con otras temáticas es común a España para la misma época: “El tema de la pintura y escultura en la España del siglo XVII era esencialmente religioso, como es de esperar de una nación cuya monarquía se consideraba el bastión de la fe católica en Europa”¹⁴. Si algunas elites económicas o vinculadas a la iglesia pedían pintura de otros temas (como retratos, escenas de batalla, mitología y alegorías, naturalezas muertas y paisajes), en escultura, los temas y motivos fueron casi exclusivamente religiosos¹⁵, tanto en España como en América. De aquí que esta colección de pequeños santos policromados debe comprenderse en toda su importancia visual: ella representa el acervo de imágenes cuya función y lugar no *competían* con otro tipo de imágenes, como podría suceder hoy en un dormitorio de niña donde hubiera un crucifijo y una figura de un ratón Mickey. Con casi total certeza, la imaginería religiosa era *el* tipo de escultura que conocería en toda su vida un habitante de una ciudad como Santiago de Chile durante el periodo virreinal.

Estas esculturas se podían observar en variados espacios. En primer lugar, en las iglesias, en su altar principal y en las capillas. El retablo central de los

⁵ “Al comenzar el siglo XVIII, debían existir en casi todas las ciudades de Chile algunos artesanos que realizaban imágenes religiosas: algunos conocerían bien el oficio de tallar y policromar en madera, otros serían carpinteros especialmente hábiles que incursionaban en el ámbito de la escultura”. Fernando Guzmán, “Escultura en Chile durante el siglo XVII e inicios del siglo XVIII”, Josefina Schenke (ed.), *Museo de Artes Universidad de los Andes. Colección María Loreto Marín Estévez*. Universidad de los Andes, Santiago de Chile, 2015, p. 54.

⁶ Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *La piedra de huamanga. Lo sagrado y lo profano*. Museo de Arte, Lima, 1998, p. 17.

⁷ Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *op.cit.*, p. 18.

⁸ Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *op.cit.*, p. 19.

⁹ Ver Francis Cheetham, *The Alabaster Men. Sacred Images from Medieval England*. Daniel Katz Ltd., Londres, 2001.

¹⁰ Los ejemplos de retablos y figuras exentas en alabastro en los museos europeos son abundantes. Aquellos del siglo XIV y XV son siempre enteramente policromados. Para el siglo XVI y XVII la policromía se aplica solo en algunos detalles oscuros y se combina a veces con el pan de oro. Algunos artistas tienen nombres conocidos: para el siglo XIV, Bartomeu de Robio y Jaume Cascalls; para el XV, Juan de la Huerta; para el XVI, Michel Scherrier y el taller de Damien Forment y para el XVII, Jasper de Hemeleer (o Hemler) y Tobias e Isaac Tissenaken.

¹¹ Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *op.cit.*, pp. 44-48.

¹² Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *op.cit.*, p. 23.

¹³ Los ejemplos de óleos sobre alabastro se registran en Europa a partir del siglo XVII. El uso de alabastro como cierre semitransparente para vanos es propio del románico. Ver, por ejemplo, la mención de las hojas de alabastro en las ventanas de un edificio románico en José Ramón Melida, *Excavaciones de Mérida. Una basilica romano-cristiana*. Madrid, 1917. La cripta de la catedral de Sainte-Bénigne, en Dijon, Francia, datada del año mil, conserva un alabastro dispuesto en una pequeña ventana semicircular.

¹⁴ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “The Art of Devotion. Seventeenth-century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context”. Xavier Bray (ed.), *op. cit.*, p. 45. (Traducción nuestra).

¹⁵ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *op.cit.*, p. 45

templos contenía una o más figuras policromadas y las capillas laterales –de propiedad privada o a cargo de cofradías– exhibían también imágenes devotas relativas a sus patrones. La ciudad acogía también múltiples procesiones en torno a imágenes que recorrían las calles de una iglesia a otra o en torno a una plaza. Además de las festividades o de las rogativas (en las que una imagen en particular era sacada en procesión para pedir un favor contra alguna catástrofe natural o guerra), cada Semana Santa, los *pasos* de las Cofradías seguían circuitos fijos predeterminados. Domingos de Ramos, Miércoles de Cenizas, Viernes y Sábados Santos, y Domingos de Gloria suponían a veces grupos escultóricos en movimiento –en “*tableaux vivants*”–, Cristos de la Pasión, Vírgenes Dolorosas, etc.

Si estas esculturas exhibidas en los espacios públicos eran, por lo general, de tamaño casi natural –como vimos, el realismo estaba puesto al servicio de la fe–, en el espacio de lo más íntimo, las figuras veneradas eran de pequeño formato. Podría especularse, como hipótesis, que la verosimilitud no era un objetivo central de la imaginería de tamaño reducido. Desde un punto de vista meramente práctico y funcional, esto podría deberse a que la escultura no debía ser vista a gran distancia, como era el caso para las imágenes dispuestas en iglesias o protagonistas de procesiones. Por otra parte, sería imposible por razones de espacio y costo venerar una imagen de tamaño natural en un espacio doméstico.

Otra explicación de la ausencia de realismo extremo en estas pequeñas imágenes –a pesar de los ojos de vidrios, por ejemplo– podría relacionarse con el carácter inmediatamente devoto y a su vez privado de la pequeña imagen piadosa. Acaso para encomendarse al santo de elección no fuera necesario el carácter verosímil de la imagen: esta ya era pequeña y se oraba frente a ella como frente a una estampa lo cierto es que la imaginería en lo doméstico cumplió diversas funciones:

“Todas las imágenes de religión no se prestan a los mismos usos religiosos: algunas acompañan al creyente en los momentos más íntimos de sus vidas (matrimonio, parto, muerte), otras lo asisten en las oraciones y sus meditaciones, otras le procuran la protección celeste, y protegen su casa de las amenazas... (...) [la imagen] ayuda al creyente a ordenar su vida privada de acuerdo a sus convicciones disponiéndose bajo la protección de un intercesor celeste privilegiado, o tomando de las Sagradas Escrituras un modelo según su condición de esposo, esposa, madre, o conservando la memoria de los padres difuntos”¹⁶.

Quizás habría que agregar al fraile, a la monja y al sacerdote a este recuento, puesto que natiuidades, calvarios y santos ocupaban todos los espacios privados, con independencia de quién fuera el devoto.

¹⁶ Olivier Cristin, “Le lit, la Vierge, la mort. Intimité et image de dévotion à l’époque moderne. *Revue de l’histoire des religions*, tome 217, n°3, 2000, p. 621. (Traducción nuestra).

Existe la tentación de calificar los santos de pequeño formato de “populares”. Es preciso distinguir aquí la técnica “popular” de la devoción “popular”. La primera responde a procedimientos más rústicos y menos refinados en la producción de una pieza de arte. Se trata de objetos con formas menos proporcionadas, terminaciones más toscas, extremidades poco definidas, acabados menos lisos, dibujos de las telas desprolijos, etc. La belleza de estas esculturas, así como su eficacia en el ámbito de las creencias y plegarias, es independiente de su rusticidad. Por otra parte, el concepto de devoción o religiosidad popular es polémico. Se suele atribuir un carácter popular a las creencias paganas que, combinadas con las prácticas monoteístas, sobreviven entre las masas “incultas” del pueblo, identificándose así lo popular con lo supersticioso. Sin embargo, al margen de esta construcción dieciochesca y posteriormente republicana de carácter retrospectivo, no existiría tal “religiosidad popular”, sino “simplemente la religión católica tal como se ha ido conformando a lo largo de los siglos”¹⁷.

Como se subrayó antes, el criterio de elección de los objetos de esta muestra de la Colección Joaquín Gandarillas Infante fue el interés por el lugar donde fueron veneradas estas imágenes. Sus pequeñas dimensiones revelan ese espacio doméstico al que pertenecieron y el tipo de devoción íntima para las cuales fueron hechas.

Iconografías celestes, devociones íntimas

El Nacimiento de Cristo es relatado de manera lacónica en el Evangelio de San Lucas “Y [María] dio a luz a su hijo primogénito, y envolviólo en pañales, y lo reclinó en un pesebre, porque en el hostal no había lugar para ellos” (Lc., 2:7), y que un ángel se le apareció a los pastores y les recomendó ir a Belén a ver a un Niño en un pesebre. Como en numerosos pasajes del Evangelio, la simpleza del relato fue condimentada por los relatos apócrifos, que incluyeron un burro y un asno en la escena, así como a dos mujeres que ayudan a María con el Niño, y las numerosas leyendas de los sucesos extraordinarios que habrían ocurrido durante el Nacimiento de Jesús¹⁸. Estos agregados narrativos sirvieron para la prédica y como complemento de las imágenes.

¹⁷ Pedro Córdoba Montoya investiga el origen del concepto, para concluir que la oposición “elite/pueblo” (en lo que a los tipos de religiosidad cristiana se refiere) se funda en el siglo XVIII con la creación del concepto de “pueblo” por los revolucionarios. Las manifestaciones religiosas se transformaron, entonces, en signos de “religiosidad popular”: cofradías, procesiones, promesas, exvotos, romerías, santuarios, ermitas, etc. Pedro Córdoba Montoya, “Religiosidad popular: arqueología de una noción polémica”, León Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó, Salvador Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular*, Anthropos, Barcelona, 1989, vol. 1, p. 80.

¹⁸ Tres evangelios apócrifos –no reconocidos por la Iglesia– relatan los episodios del nacimiento y la infancia de Cristo: dos textos coptos del siglo IV, el Protoevangelio de Santiago y la Historia de José el Carpintero, y el Evangelio del Pseudo-Tomás. François Bovon, Pierre Geoltran (eds.), *Écrits apocryphes chrétiens*, Pléiade, París, 1997. Ver también Jacques de Voragine, [Teodor de Wyzewa (trad.)], *La Légende Dorée*, Seuil, París, [1261-1266], 1998, pp. 37-42, donde el monje dominico se inspira en numerosas otras narraciones fantásticas acerca del nacimiento de Cristo.

Las natiuidades que aquí se presentan –algunas de las muchas que conserva la colección– muestran el momento de la Adoración del Niño por parte de la Virgen y San José. Sólo en el siglo XV, la imagen de la Adoración reemplazó a la temática oriental del Niño fajado a un costado de la Virgen recostada. La Virgen se presenta arrodillada, con las manos unidas, adorando al Niño desnudo dispuesto sobre un montón de heno o sobre una parte de su manto. La escena de María “flexis genibus” (de rodillas) es una innovación occidental que, de acuerdo a algunos autores, se habría inspirado de las revelaciones de Santa Brígida, a quien la Virgen le habría relatado el momento del parto¹⁹. Sin embargo, la adoración de rodillas de la Virgen y San José pudo también derivarse de la adoración de los pastores o de aquella de los Reyes Magos. En cuanto a San José, las Natiuidades de la colección demuestran el nuevo carácter que adquiere el padre putativo de Cristo después del Concilio de Trento. Si durante la Edad Media se lo representaba como un anciano calvo, de barba blanca y adormecido en la escena de la Natividad, a partir del siglo XVI, él está presente de manera activa, acompañando a María y el Niño. La representación de la Virgen y San José adorando al Niño en madera policromada fue abundantemente producida en los talleres virreinales andinos, y sus ejemplares son profusos. Si bien la calidad de la policromía o de la talla difieren de un trío a otro, sobresale, desde una perspectiva estilística, la multiplicidad de estilos de estas piezas, cuyas tallas dan cuenta de la individualidad de artistas con recursos y modelos diferentes. Por ejemplo, en las túnicas y mantos se perciben las distintas caídas sugeridas por los pliegues. Estas piezas eran exhibidas en algún lugar de la casa durante el Adviento y la Natividad, hasta Pascua de Reyes, y recibían la veneración de la familia o de las monjas o frailes a los que pertenecían. “Tras la conquista española, los ‘belenes’ navideños se hicieron muy populares en las ciudades de Cusco y Quito, sobre todo en los conventos femeninos”²⁰.

A las figuras de la Natividad hacen frente en esta exposición aquellas piezas de la colección relacionadas con el Calvario, el momento cúlmine de la Pasión en que Cristo agoniza o muere en la cruz acompañado de otros personajes santos: su Madre, la Virgen María; su discípulo más cercano, San Juan Evangelista; Santa María Magdalena, y otras dos santas mujeres, María Cleofás y María Salomé. Además, Cristo va flanqueado por dos crucificados, Dimas, el buen ladrón, y Gestas, el mal ladrón; y rodeado por los verdugos: el “portaesponja” que lo obliga beber vinagre; los soldados que se sortean sus vestiduras, y el lancero o Longinos, aquel centurión que reconoció en Cristo al Mesías.

Los calvarios pueden ser más o menos completos. Las figuras básicas suelen ser Cristo crucificado, la Virgen María y San Juan Evangelista. La Colección Joaquín Gandarillas Infante conserva varias esculturas del discípulo amado de Cristo, y dos Dolorosas al pie del Calvario, una de las cuales ha sido expuesta sobre una

cómoda, imitando la posición devota de una imagen privada al interior de un cuarto durante el siglo XIX. Dos Marías Magdalenas de conjuntos del Calvario muestran dos posiciones características, ambas apuntan con su mirada la cruz, la primera posiblemente abrazaba el pie de la cruz de un calvario y la segunda está en plegaria con las manos juntas frente al pecho. María Magdalena lleva los cabellos sueltos y, en general, va vestida de manera elegante.

Cada una de las figuras de un Calvario servía para una meditación particular: la imagen de Cristo invitaba a reflexionar sobre los pecados individuales y la muerte en Cruz del Hijo de Dios por la Salvación de la humanidad; la Virgen María o Dolorosa reflejaba los dolores de toda madre frente a la muerte de un hijo, así como su paciencia y mansedumbre ejemplares; San Juan mostraba el dolor del hermano y del amigo, y María Magdalena, el de la amiga fiel, redimida por la piedad de Cristo. El culto doméstico de los calvarios en el virreinato del Perú

“se generalizó en el último tercio del siglo XVIII, influido por la importación de grupos quiteños compuestos por figuras menudas de fina talla y brillante policromía. No es de extrañar, por tanto, que los talladores huamanguinos imitasen con habilidad esta tipología, incluso en las sencillas peanas lobuladas de color verde”²¹.

Los atuendos y posiciones corporales le permitían al feligrés identificar de qué personaje se trataba. El *Calvario* de huamanga exhibido aquí (pg. 28) es ejemplar porque ha conservado todas las figuras. La Virgen viste túnica y manto largo y mira a Cristo, que acaba de expirar, hacia arriba a la izquierda, mientras que María Magdalena lleva el pelo suelto y está arrodillada a los pies de la cruz con los brazos juntos sobre el pecho mientras eleva su mirada. San Juan es un joven imberbe, de pelo largo, y acongojado, que lleva una mano al pecho y estira el otro brazo.

El *Descendimiento de Cruz* de huamanga (pg. 29) puede leerse como el momento casi inmediato al Calvario recién analizado. El cuerpo inerte de Cristo es descendido de la Cruz por José de Arimatea, quien había pedido permiso a Pilato para enterrarlo. Nicodemo, un niño y San Juan ayudan en la dolorosa tarea, mientras la Virgen María está absorta en oración y María Magdalena abre los brazos en señal de sufrimiento y asombro. La mano derecha de Cristo está aún clavada en la cruz, un detalle que resulta inmediatamente llamativo y que puede encontrarse en algunos Descendimientos de Cruz de origen flamenco²². Este Descendimiento sigue con exactitud el modelo ampliamente difundido por la escultura de Huamanga, cuya descripción por los especialistas se reproduce aquí:

“Basados en estampas de los Wierix e incluso de Rubens, llegaron a producir un efecto final enteramente distinto. La cantidad de personajes involucrados en la

¹⁹ Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, pp. 235-236.

²⁰ VV.AA., *Orígenes y devociones virreinales de la imaginaria popular*. Universidad Ricardo Palma, Lima, 2008, p. 75.

²¹ Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *op.cit.*, p. 68.

²² Comparar, por ejemplo, con el óleo sobre tela del *Descendimiento de Cruz* del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina, 1490, Museo Wallraf-Richartz, Colonia.

acción dramática planteaba al tallador un conjunto de problemas técnicos que supo acometer con audacia y soltura sorprendentes. Esta escena, de gran dinamismo en el arte europeo, se vuelve aquí reconcentrada y hierática. Toda la composición es dispuesta en un solo plano determinado por la estrechez del bloque de piedra”²³.

El segundo gran grupo de esculturas reúne aquellas de santos. Si bien la casi totalidad de las piezas aquí exhibidas fueron veneradas en un espacio doméstico, es posible que algunas de ellas –San José y San Antonio de madera policromada– formaran parte de un retablo de iglesia. Estos retablos de madera casi siempre dorada acogían en sus nichos a diferentes figuras de santos de pequeñas dimensiones, entre los cuales era común encontrar a San José con el Niño y a San Antonio. En cualquier caso, ambas devociones fueron de mucha importancia durante el periodo colonial.

Una primera cuestión de interés es subrayar que ambas imágenes se hallan hermanadas por la presencia del Niño Jesús: tanto San José como San Antonio sostienen al Niño Jesús. El Niño es aquí “atributo” de ambos santos, es decir, desde una perspectiva analítica, es aquel elemento que identifica a ambos santos. Pero tal atributo tiene un sentido relativo a la importancia de la infancia en las representaciones cristianas. Algunos autores han identificado este acento en la infancia del Cristo en las “transformaciones de la espiritualidad y formas de la religiosidad a partir del siglo XII, con la nueva sensibilidad impulsada por San Bernardo de Claraval: auge del culto a la Virgen, aumento de los modos de devoción privada confesando los afectos íntimos en la contemplación de la vida y muerte de Jesucristo”²⁴. Como subraya este autor, a esta sensibilidad se habría sumado en el siglo XIII el franciscanismo, que promovió la devoción por el Niño. Otra fuente importante de esta tendencia piadosa es Santa Teresa de Ávila. La figura del santo franciscano Antonio de Padua aparece representado en la Colección Joaquín Gandarillas Infante por varias figuras policromadas que siguen la iconografía colonial característica: joven, tonsurado y vestido de azul, de acuerdo al color con que reemplazaron el negro algunas comunidades en América durante el siglo XVIII y XIX²⁵. San Antonio lleva al Niño Dios, a veces sobre un libro, en el brazo izquierdo, haciendo alusión al episodio de su hagiografía que cuenta que el propio Jesús infante se le apareció en su habitación mientras estudiaba. Canonizado en 1232, la figura del Niño comenzó a atribuírsele a partir del siglo XVI, y la abogacía de las cosas perdidas, a partir del XVII.

La iconografía de San José experimentó una metamorfosis a partir del siglo XVI: el anciano adormilado que acompaña a la Virgen en las representaciones medievales se transformó en un hombre joven y sano que fue modelo de paternidad y castidad en América. Esta mutación provino de una sensibilidad josefina del siglo anterior.

²³ Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *op. cit.*, p. 68.

²⁴ Rafael Ramos Sosa, “La infancia en el arte: El Niño Jesús de Juan Martínez Montañés”, Josefina Schenke (ed.), *op. cit.* p. 84.

²⁵ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, vol. 1, p. 158.

Las órdenes dedicadas a la Virgen –carmelitas y sevititas– fueron las primeras en rendirle especial culto. A comienzos del XV, el canciller de la Universidad de París, Jean Gerson, compuso en su honor un poema latino de tres mil versos titulado *Josephina*, en el que solicitaba al concilio de Constanza la institución de la fiesta de los Desposorios de San José. El papa Sixto IV (1471-1484) introdujo la fiesta de San José en la liturgia de la iglesia romana. Su popularidad post Concilio de Trento (1542-1563) se debió a los fundadores de los jesuitas y salesianos, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Sales. Pero fue sobre todo la influencia de Santa Teresa de Ávila, reformadora de la orden carmelita, la que determinó la popularidad de San José en el ámbito español²⁶. La profusa presencia de San José con el Niño en pintura y escultura coloniales americanas se debe también al ejemplo paternal y familiar del padre nutricio de Jesús Niño. El Glorioso Patriarca Señor San Joseph, como se le llama en América, esposo casto y padre cariñoso y responsable, servirá como ejemplo para sermones y enseñanzas para promover la responsabilidad familiar y el abandono de los vicios. La figura de San José será tutelar de cofradías, patrón de ciudades y protagonista de variados espacios en el Perú virreinal²⁷.

La corte de santos desplegada en la piedad pública y privada colonial en América fue muy variada. Los santos fueron intercesores atentos a las dificultades de la vida cotidiana de las personas, pero también podían ser figuras institucionales –representantes del Cabildo, de una orden o una cofradía– o identitarias de un grupo étnico o gremial determinado²⁸. El último grupo de santos expuestos en esta exposición así lo atestiguan. San Isidro Labrador, por ejemplo, un santo legendario español del siglo XI, fue canonizado en 1622, y se volvió patrono de los campesinos, porque habría trabajado la tierra en los alrededores de Madrid²⁹. Fue venerado en toda la América española. En Santiago de Chile, una iglesia en su honor se construyó en el límite sur de la ciudad, en la frontera con las chacras, en 1686, transformándose en protector de las cosechas. Un siglo más tarde, el santo adquiriría un carácter oficial. A partir de 1786, la administración de la ciudad, el Cabildo de Santiago, recurrió al patrono de Madrid y más popular de los santos invocados en tiempos de sequía. En el acta se dice que la ciudad ya ha acudido a él para pedir lluvias y que siempre que con rogativas y plegarias se ha solicitado su protección ha sido tan pronto y abundante como milagroso el efecto, de común acuerdo eligieron al glorioso san Isidro Labrador por especial patrón en la angustia y necesidad que se padece³⁰.

²⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, vol. 4, pp. 165-166.

²⁷ Ver el exhaustivo trabajo histórico e iconográfico de Irma Barriga Calles, *Patrocinio, monarquía y poder: El glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Instituto Riva Agüero / Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. 2010. Para el caso mexicano, la figura de San José encuentra su apogeo devoto entre los años 1700 y 1740. Pierre Ragon, *Les saints et les images du Mexique (XVI-XVIII siècle)*. L'Harmattan, París, 2003, p. 268.

²⁸ Extraemos estas categorías del interesante análisis de Pierre Ragon, *op. cit.*, pp. 286-287, quien distingue distintos momentos del lugar y el rol que le caben a los santos en México durante los siglos XVII y XVIII.

²⁹ Réau, *op. cit.*, vol. 4, p. 131.

³⁰ *Actas del Cabildo de Santiago*, José Toribio Medina (ed.), *Colección Historiadores de Chile y de Documentos relativos a la Historia Nacional*. Imprenta Elzeviriana, Santiago de Chile, 1897-1933, 17 de agosto de 1786.

San Isidro fue canonizado por el papa Urbano VIII junto a Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús y Francisco Xavier. San Francisco Xavier, sacerdote jesuita muerto como mártir en Oriente, está también representado en la colección por una interesante pieza que combina la madera policromada –en rostro y manos– con un cuerpo de tela encolada. Su fisonomía –cabellos cortos y barba– revelan que se trata de Francisco Xavier, si bien el hábito negro propio de la Compañía de Jesús fue pintado posteriormente verde. Desde la perspectiva de la institucionalidad de las devociones, esta imagen de San Francisco Xavier encarna la sensibilidad jesuita, así como la imagen de San Francisco de Asís aquí exhibida representa, junto a San Antonio de Padua, la influyente orden franciscana, anclada en el templo más antiguo de la ciudad de Santiago.

La exposición muestra los santos del Evangelio –San Juan Bautista y dos santos evangelistas– a los que se suma una devoción menos común en América: San Jerónimo Penitente. El interés visual de este santo son las tres iconografías que le están relacionadas: como Cardenal, como Doctor de la Iglesia latina, y como penitente, de acuerdo a diferentes momentos de su vida³¹. En este caso, se trata del santo en penitencia, en el desierto, acompañado del león al que, según la leyenda, San Jerónimo habría liberado de una espina en su pata, tras lo cual el animal se volvió doméstico³². Semidesnudo, vestido solo por la túnica roja cardenalicia, de rodillas, con su rostro observando posiblemente una cruz que pudo llevar en su mano izquierda, en su mano derecha lleva una piedra con la que se golpea el pecho, que está macerado. Si bien es patrón de traductores e intelectuales, esta figura de San Jerónimo invita más bien a una devoción centrada en la aceptación del dolor y la penitencia.

Por último, los pequeños retablos portátiles son objetos que reúnen variadas devociones y remiten a los retablos de iglesias, enormes estructuras arquitectónicas en madera que acogen en sus nichos a variadas figuras de santos. “El arte de la retablística fue un vehículo privilegiado para transmitir a criollos, mestizos e indígenas la fe en una vida sobrenatural”³³. Los retablos en miniatura imitan la estructura general de aquellos retablos de iglesia, pero en pequeña escala. En general provistos de puertas que, al cerrarse, ocultan la imagen central, ellos están destinados a los altares privados, capillas o dormitorios. Al centro se ubica una imagen, la principal, y a los costados, santos diversos. También llamados “cajones”, el dorado y la policromía define a uno de los retablos de la colección (pg. 52). Al centro, una imagen de Santo Domingo vestida está dispuesta bajo un arco de medio punto sostenido por dos columnas talladas. A los costados, el reverso de las puertas va cubierto por cuatro pinturas de distintos santos.

³¹ Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIIe-XVe siècle)*. Éditions La Découverte/École Française de Rome, París/Roma, 1987.

³² Jacques de Voragine, op. cit., p. 555. La historia del león es un tópico común a la historia de San Gerásimo y a la fábula Androcles y el León, de Esopo.

³³ Fernando Guzmán, *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2009, p. 15.

A mano izquierda, San Pedro en lo alto va acompañado por Santa Catalina de Siena. En el reverso de la puerta derecha, San José es representado en el espacio superior y Santa Rosa de Lima en el inferior. Se trata, entonces, de una composición simétrica: dos santos hombres y provenientes del Evangelio en lo alto, dos santas dominicas terciarias en sector inferior, la segunda discípula espiritual de la primera.

Santa Rosa de Lima está representada en su hábito de dominica y lleva en su mano derecha una rama de rosas con un Niño Dios que porta el globo terráqueo y un ancla de la que cuelga una maqueta de la ciudad de Lima. Se trata de una versión de la representación de la toma de hábitos de la santa, que fue grabada por el flamenco Juan Bautista Barbe hacia 1649³⁴. En esta imagen, el Niño entrega un anillo nupcial a Santa Rosa, el ancla lleva el bosquejo de la ciudad en miniatura y la santa va coronada de espinas, que después la iconografía transformaría en rosas. La primera santa americana, canonizada en 1673, forma una pareja devota con Santa Catalina de Siena. Ambas terciarias dominicas, la “rosa de Lima” tomó como modelo a la santa sienesa, que es representada aquí con un corazón, porque Jesús le habría dado su corazón a cambio del suyo³⁵, y con un báculo, acaso por una confusión con otra santa abadesa, puesto que Catalina de Siena es representada con una cruz.

El segundo retablo (pg. 55) es un objeto que parece haber experimentado múltiples cambios y restauraciones. A los costados, sobre espejo, se han representado dos Doctores de la Iglesia latina, San Ambrosio y San Jerónimo, acompañados por San Marco y San Juan. Se trata de un contenido escritural, por lo que estos santos pudieron formar parte de un conjunto destinado a una iglesia. Al centro, una Virgen de la Candelaria es representada sobre la medialuna de la Inmaculada. Este objeto compuesto y complejo no puede leerse como conjunto, sino como una composición que surgió de los avatares de la devoción, del coleccionismo o de su circulación por distintos espacios geográficos y ambientes piadosos.

Estos santos demuestran cómo América heredó una tradición propiamente católica y postridentina de veneración de los santos, sus reliquias y sus imágenes, como fuera decretado por Trento como legítima en la última sesión del concilio (1563). Si el mundo cristiano ortodoxo prohíbe la representación de personajes santos en tres dimensiones, la tradición iconoclasta protestante (en dos olas, entre 1521 y 1535, y 1560 y 1570) había debilitado el recurso a la imagen cristiana. Por eso el Concilio de Trento subrayó su legitimidad y el proyecto evangelizador y catequizador de la Iglesia en América provocaron una inflación de imágenes de santos que inundó templos, capillas, conventos y casas.

³⁴ Héctor Schenone, op. cit., vol. 1. p. 679.

³⁵ Louis Réau, op. cit., vol. 3, p. 286.



Catalogación y descripción de obras

Por Isabel Cruz de Amenábar

Con la colaboración de Claudia Campaña y Pedro Querejazu.

San José arrodillado

Taller de escultura peruano de Cusco o de la Audiencia de Charcas, no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada.



Virgen María arrodillada

Taller de escultura peruano de Cusco o de la audiencia de Charcas, no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada.



Niño Jesús dormido

Escultor quiteño no identificado, seguidor de Manuel Chili, Caspicara (c. 1723-1796).
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada.

Los conjuntos de imaginería del Nacimiento de Cristo, “belenes” o “pesebres”, con su figurita de recién nacido, la Virgen María y San José, difundidos por la tradición franciscana a partir del siglo XIII, son composiciones móviles y en ocasiones transitorias, que se relacionan especialmente con la devoción familiar y afectiva. Durante la época virreinal no faltan en ninguno de los grupos y estratos sociales,

desde las elites al pueblo. De estas tres piezas de bulto completo en madera, de factura semi-rústica, dos presentan la misma procedencia: un taller escultórico de Cusco, Perú, o de la Audiencia de Charcas, Bolivia, y muestran sus manos mutiladas. En cambio, Jesús recién nacido que está completo, reconoce los modelos del escultor quiteño del siglo XVIII Manuel Chili, apodado “Caspicara”. En actitud de

veneración, María de rodillas, según las revelaciones de santa Brígida, luce traje y manto color cerúleo con diseños florales; San José, también de hinojos, se toca de túnica verde con brocateado de pan de oro, cinturón, cuello y bocamanga dorada y manto rojo sobre el hombro izquierdo. La pequeña imagen del Niño dormido, recostado sobre el lado derecho presenta un acabado estudio de la anatomía infantil

en miniatura, y las carnaciones forman con su lecho rosa y sábanas blancas, un delicado conjunto cromático de recién nacido, que realzan las hebras de dorado entre sus cabellos. En la tradición judeo-cristiana, el reposo del Niño dormido se vincula al sacrificio del Dios hecho Hombre.

Virgen María arrodillada en oración

Santero chileno no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada.



El alcance transversal de la devoción al Nacimiento se muestra en este otro trío de figuras de bulto completo en madera, donde San José y la Virgen, también de distinta procedencia que el Niño, denotan la rústica factura de un santero alejado de los grandes talleres y centros de producción escultórica virreinal, como los que se desarrollan a lo largo de Chile entre los siglos XVIII y XX, con presencia de diferentes modalidades estéticas, así como de distintas especies de madera y tipos de policromía.

Adorando a su hijo de rodillas, María une sus manos en actitud de oración. Se atavía con manto azul ribeteado de oro que cubre su cabello, túnica roja y cinturón dorado. En la misma actitud de veneración y con sus manos juntas, San José viste túnica azul verdosa y capa ocre y dorada. Con alto grado de deterioro –pérdida de la carnadura y mutilación de ambas piernas a la altura de los pies y de las manos- se presenta la figurita del Niño Jesús desnudo, durmiendo, que denota en la maestría de la postura y en el modelado de la cabecita, su procedencia quiteña del siglo XVIII, según los modelos del escultor indígena Manuel Chili, “Caspicara”. El tema del Niño dormido, que se asocia a los sufrimientos de la Pasión, aparece en el siglo XVI y transforma, en una sutil y no bien establecida alquimia estética, las iconografías clásicas de Eros, el amor, y Thánatos, el sueño y la muerte, en el latente acento dramático de obras como esta pequeña imagen mutilada.



Niño Jesús recostado

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, restos de policromía.



San José arrodillado en oración

Santero chileno no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada.

San José reclinado en oración

Taller de escultura de la Audiencia de Charcas, Bolivia, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Maguey, madera tallada, pasta y tela encolada, policromada y dorada.



Virgen María arrodillada con las manos cruzadas sobre el pecho

Taller de escultura de la Audiencia de Charcas, Bolivia, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Maguey, madera tallada, pasta y tela encolada, policromada y dorada.



La adaptación de la imaginería al medio americano y su adopción de materiales locales que facilitan y abaratan su manufactura, permitiendo también su transporte con fines evangelizadores, se pone de relieve en esta pareja de figuras de la Virgen María y San José, parte de una Nacimiento o Belén. Ejecutadas probablemente en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, actual Bolivia, donde la madera es escasa, su uso se restringe a la talla de los rostros y las manos, empleándose para los cuerpos esquemáticos y sus vestiduras, recursos y procedimientos regionales. Destaca por su difusión el maguey, técnica indígena que utiliza los tallos de madera porosa de diferentes variedades de ágaves, especie tan extendida en la región surandina, como estructura de las imágenes; con su pulpa molida como aserrín se forma una pasta aglutinada con cola que se emplea para modelar los cuerpos de estas figuras de devoción. La tela encolada –procedimiento que se transmite desde España y es empleado aquí a gran escala para la factura de ciertas prendas del ropaje de las imágenes religiosas- consiste en cubrir las figuras con géneros impregnados de cola, lo que permite lograr el movimiento de los paños y la caída suntuosa de los pliegues requeridos por la estética barroca. Estas técnicas, al secarse, endurecen las superficies de las piezas y posibilitan, al igual que en la madera, luego de la capa de preparación o aparejo de yeso, la aplicación de la policromía y el dorado que enriquecen las superficies.

De rodillas con ambas manos cruzadas sobre el pecho, María viste túnica rosa con motivos de brocateado de pan de oro –su denominación proviene de la imitación de las telas de brocado de la época, profusamente bordadas con hilo de oro- y capa azul de interior rojo con diseños en dorado. En tanto San José, asimismo hincado y en actitud de oración, lleva túnica verde con vestigios en rojo y oro y capa roja con doradura. En la parte posterior, bajo la túnica, se asoman las suelas de su calzado.



Virgen María arrodillada en oración

Tallador peruano de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

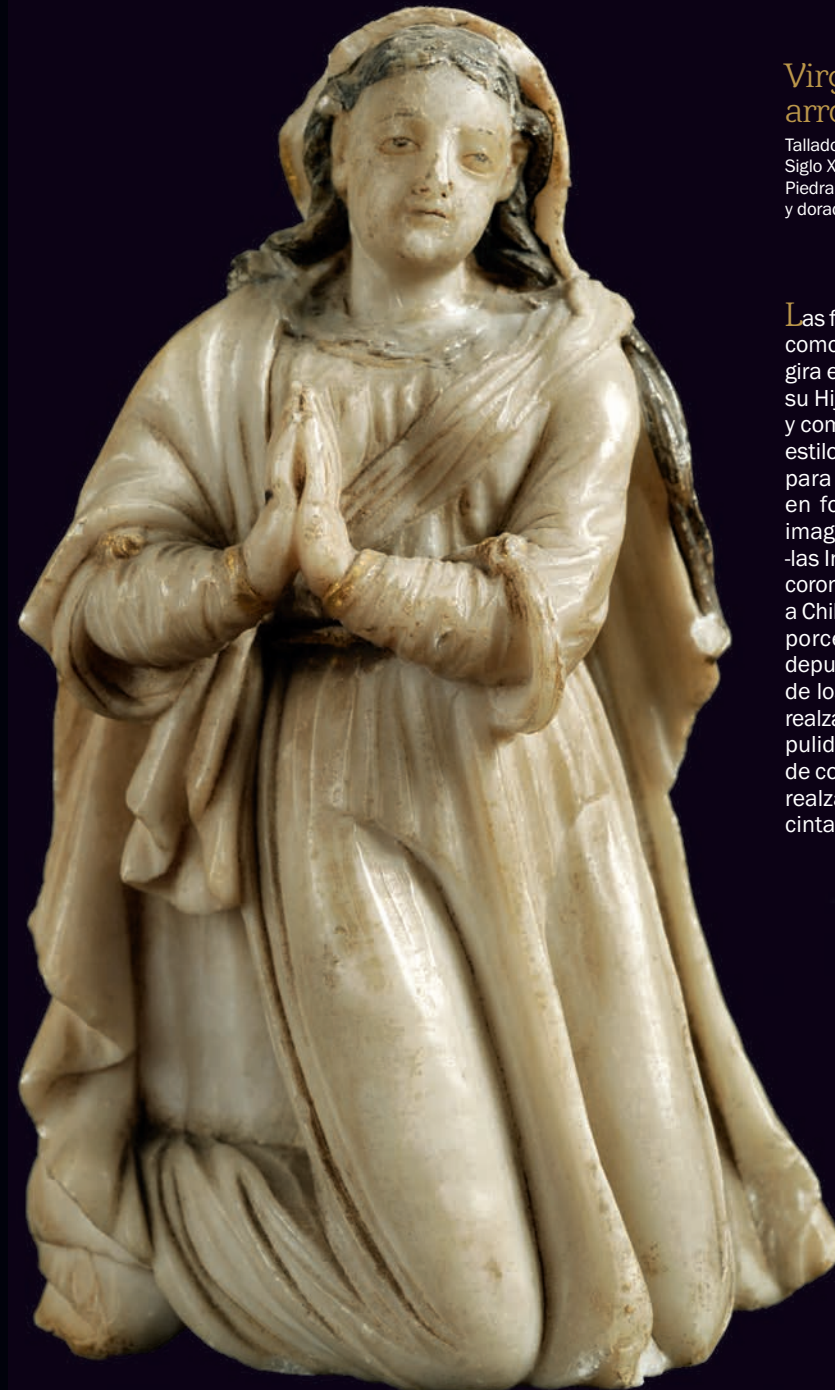


San José arrodillado en actitud de veneración

Tallador peruano de Huamanga, Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

La difusión de la piedad privada en torno a las figuras de pequeño formato de los Nacimientos se apareja a una gran versatilidad en los materiales usados en su elaboración, donde cada zona trabaja con los recursos locales. La abundancia de una piedra caliza blanda, compacta y fácil de tallar en la zona de Huamanga, actual Ayacucho, Perú, que se asemeja al alabastro y cuya gama de colores va del tono hueso al blanco puro, permitió desde finales del siglo XVII hasta el siglo XIX, el desarrollo de una imaginería singular en este material, tanto con motivos religiosos como civiles.

En talla de bulto completo, la imagen de la Virgen María, de proporciones esbeltas y un rostro pequeño, se hinca para venerar a su Hijo con ambas manos sobre el pecho, dirigiendo hacia Él su mirada. La cubre un traje delicadamente polícromo: manto azul oscuro tachonado de rombos dorados, túnica crema con motivos brocateados en oro, camisa verde y oro con los bordes de las mangas rojas y velo a líneas rojas y verdes. San José, de rostro barbado, se hinca sobre la rodilla derecha y la pierna izquierda flectada, mientras lleva su mano al pecho en actitud de adoración. Los intensos colores de su túnica y manto –verde y rojo– se realzan asimismo con motivos de rombos dorados, que otorgan unidad a ambas figuras.



Virgen María arrodillada en oración

Tallador peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, con restos de policromía y dorado.

Las figuras religiosas en piedra del Huamanga como esta de la Virgen María arrodillada, que gira el cuerpo y junta las manos para adorar a su Hijo, experimentan a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, las influencias del estilo rococó, que conlleva un gran desarrollo para las artes decorativas y las imágenes en formato reducido. Los modelos de la imaginería en marfil procedente de Filipinas -las Indias Orientales, territorio también de la corona española unido al Virreinato del Perú y a Chile por un activo comercio-, y las menudas porcelanas de “biscuit” en pasta blanca, depuradas de policromía, inciden en el gusto de los artistas de Huamanga que optan por realzar la belleza limpia del material finamente pulido, destacando solo pequeños detalles de color como los cabellos y las barbas, para realzar en cambio las vestiduras con bordes, cintas y cordones dorados.

Dramático desenlace a la Pasión es en la vida de Jesús la escena del Calvario en el monte Gólgota, hacia las afueras de Jerusalén. Las sagradas escrituras y la tradición lo señalan como “lugar de la calavera”, en parte por su orografía en forma de cráneo; al ser un lugar de ejecuciones públicas, donde se acumulaban las cabezas de los ajusticiados; o como señalan algunas fuentes, por encontrarse enterrada allí la calavera de Adán y de la serpiente, el primer hombre, por quien entra el pecado al mundo y cuyos devastadores efectos hacen necesario el sacrificio redentor de Cristo. Narrado por los cuatro evangelios canónicos, este evento clave del cristianismo recorre tiempos y lugares recreado a través del arte, alcanzando en la escultura en madera policromada del surandino particular frecuencia y crudeza. Por su material y modelado, este Calvario en piedra de Huamanga apela, en cambio, a un sereno momento de contemplación sobre el misterio de esa muerte voluntaria, sacrificial y revitalizadora; composición que se desarrolla en tres niveles sostenida por una base que busca imitar las vetas del jaspé. De clásicas proporciones y contextura, Cristo, representado como un hombre adulto, de rostro barbado y largo cabello sujeto por una corona verde, pende exánime con su cuerpo blanco que contiene y limpia la expresión de sufrimiento manifiesto en llagas, moretones y regueros de sangre sobre rostro, pecho y extremidades. Una cuerda dorada anuda el paño de pureza y sostiene el sobrante de pliegues a la derecha, confiriendo elegancia a su doliente figura. Tres clavos lo fijan a una cruz cilíndrica de madera de caoba con terminaciones de perillas al gusto neoclásico. En su extremo superior una lámina de plata enrollada a modo de filatería muestra la inscripción “INRI”, iniciales de la cartela en latín que Poncio Pilato mandó colocar, según el Evangelio de San Juan, sobre la cabeza del Crucificado: “Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum”, “Jesús Nazareno Rey de los Judíos”. A su izquierda, la figura de cuerpo entero, de pie, San Juan Apóstol, de rasgos finos y cabello castaño; descalzo, dirige sus ojos hacia el Salvador y lleva su mano diestra al pecho, como sobrecogido. Una aureola de motivos florales circunda su cabeza y las vestiduras delicadamente trabajadas se realzan con dorado. Enteramente cubierta por un largo manto, la Virgen María a la derecha de Cristo, alza su mirada y une las manos en actitud suplicante; un halo radiante con tres calados la corona. De rodillas, al centro de la composición y a los pies de la cruz, un escalón más abajo del conjunto, María Magdalena señalada por aureola floral, se reclina de frente, y desolada, une sus manos en plegaria. Aminoradas por la belleza limpia e inmutable del material y por el modelado neoclásico, se depuran los excesos expresivos de la policromía en madera que materializa prioritariamente esta iconografía, y se aligera el lacerante dramatismo de la Crucifixión, tornándola una escena de recogida serenidad.



Calvario

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Piedra de Huamanga tallada y bruñida; restos de policromía y dorado.

La calidad y belleza de esta piedra caliza similar al alabastro en las canteras cercanas a la antigua ciudad de Huamanga, denominada Ayacucho tras la Independencia, permite a los escultores locales acometer la ejecución no sólo de obras individuales, sino de conjuntos con varios personajes que, dentro de su reducido tamaño, ponen a prueba los talentos del escultor y del tallador. Este conjunto revive el complejo tema del Descendimiento, difundido en el Barroco a partir de la monumental tela de Rubens en la Catedral de Amberes a través del grabado de Lucas Vorsteman ejecutado en 1620 y que inspira en el surandino numerosas pinturas y esculturas. Como en el modelo grabado, esta obra tridimensional muestra una escena de gran dramatismo, aunque en este caso no con los efectos naturalistas de la pintura original, cuya magnífica tensión en diagonal aparece aminorada en la talla de Huamanga por la narrativa. Como en el óleo de Rubens, Cristo cuelga sólo del clavo de su mano diestra, mientras el resto de su cuerpo, en la pieza ayacuchana más rígido que muerto, es sostenido por varios personajes en un intento por colocarlo sobre la santa sábana que cuelga de la cruz formado un semicírculo tras su cuerpo inerte. En el extremo superior, a la derecha del espectador, una figura barbada de medio cuerpo, probablemente Nicodemo, sobre una escalera dispuesta de manera frontal, tira con lazo el hombro derecho de Jesús ayudado por un joven tocado de gorro, que sujeta también su cuerpo exangüe. Un tercer personaje, calvo y de avanzada edad, sobre otra escalera colocada lateralmente a la cruz, José de Arimatea, sostiene a Cristo por los muslos. Delante, y a los pies de su Hijo, la Virgen María, envuelta por una larga túnica da un giro, juntando sus manos para mirar consternada hacia delante. Al centro, también en primer plano, San Juan Apóstol sostiene con su mano izquierda los pies de Cristo; y a la diestra del espectador María Magdalena hincada sobre su rodilla izquierda, alza su brazo derecho en pose de desesperación, mientras extiende su brazo izquierdo hacia la túnica de San Juan Apóstol como pidiendo auxilio. Por el anverso, un conjunto de rocas sirve de soporte a la cruz. Escasos restos de policromía y dorado muestran los realces que antaño presentó esta composición, aunque por gusto de época y coloración casi blanca de la piedra, debió dejar gran parte de las figuras al natural, sólo con el bruñido mate que valoriza el material.

Descendimiento de la Cruz

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada y bruñida; restos de policromía y dorado.



En escultura, la iconografía de la Dolorosa alcanza en el área surandina, más que la pintura, el dramatismo sobrecogedor de la Madre privada de su Hijo, Dios y Hombre, realzado por recursos realistas como ojos, cabellos, ropajes y otros aditamentos. Con mínima recurrencia a tales complementos, resultan patéticas ambas imágenes de María, parte de composiciones del Calvario que, como el Nacimiento, pero en sentido contrapuesto, permite agrupar varias figuras en torno a episodios centrales de la Vida de Jesús, en este caso, su Crucifixión y muerte.

Es el gesto en la imagen más pequeña, con la cabeza en alto, en pose de lamentación, boca entreabierta y manos abandonadas, estrujando el pañuelo con que ha enjugado sus lágrimas, el que confiere expresividad a esta figura, que realzan los ojos de vidrio

Virgen Dolorosa

Taller quiteño de escultura, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio.



Virgen Dolorosa

Taller quiteño de escultura, no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio; aureola de plata.

incrustados en su rostro de cejas y comisuras caídas, como las dolientes imágenes de Pedro de Mena que hereda el arte quiteño, reiterándolas hasta el siglo XIX. En disonancia, el brillo esplendoroso de su traje rojo y azul con diseños de oro.

No hay gesticulación ni movimiento en cambio, en la figura de la Virgen Dolorosa de mayor tamaño; enteramente cubierta de la cabeza a los pies por túnica cerrada y espeso manto triangular que emula a las montañas andinas, esta forma conclusa impone a María dignidad y trascendencia en su solitario dolor. Vestigios de barnices metálicos y estofados de oro cubren su traje y tras su cabeza irradia una aureola de plata.

La figura de San Juan Evangelista, San Juan Teólogo, como se le denomina en la Iglesia Ortodoxa, el discípulo amado de Jesús, es también el que se representa con mayor frecuencia en el arte virreinal surandino, menos en el acto de poner por escrito sus enseñanzas -con la pluma en ristre y su símbolo, el águila a sus pies- que, en la escena del Calvario, donde es el único que acompaña a María en su dolor. En esta segunda modalidad lo muestran estas imágenes que recorren un registro de tipos, épocas y actitudes. Un inusitado movimiento ha logrado imprimir al santo este desconocido tallador de finales del siglo XVIII, quien lo muestra cual si en su dolor clamara al cielo, con la cabeza volcada hacia atrás, la mano derecha sobre el pecho y la izquierda en gesto de interrogación. Complementan la gestualidad de la figura los ojos de vidrio y los profusos pliegues de su vestidura; capa roja de borde dorado y túnica verde con decoraciones en oro y rojo.

Estática y esmirriada resulta esta representación, algo más tardía, que muestra a San Juan en el Calvario, el rostro inusualmente barbado -es el discípulo más joven-; las cejas, los ojos de vidrio y la boca en curvatura descendente siguiendo, como la Dolorosa con la que forma conjunto, los modelos de Pedro de Mena; y la mano apretada sobre el pecho mientras la izquierda pende a su costado. Está brillantemente policromado con sus ropajes en verde, rojo y brocateado de oro.

En un gesto enérgico, aunque de contenida unción, acorde al canon vigoroso de su figura, San Juan vuelca los ojos hacia el cielo y une sus manos para orar junto a la Cruz en una tercera imagen. El rostro, de carnación realista se exhibe prolijamente rasurado, siguiendo los modelos que el neoclasicismo impone al arte surandino durante el periodo independentista; muestra ojos de vidrio y completa dentadura superior, como es propio de la escuela quiteña hasta bien entrado el siglo XIX. Calzado de ligeras sandalias, sus vestiduras aclaran los colores simbólicos: la túnica es verde agua y el manto rosa anaranjado lucen delicados diseños en oro.

Patrono: de los jóvenes.
Fiesta: 27 de diciembre.



San Juan Evangelista

Taller quiteño de escultura, no identificado
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio.



San Juan Evangelista

Taller quiteño de escultura, no identificado
Siglo XIX, primero-segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio.

San Juan Evangelista

Taller quiteño de escultura, no identificado
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio.



La Magdalena, elevada los altares bajo la denominación de Santa María Magdalena, es un personaje complejo en los evangelios, ya que unifican a tres mujeres de este nombre: la pecadora arrepentida que vacía su frasco de perfume y enjuga con sus cabellos los pies de Cristo; una de las mujeres que seguían a Jesús; y la hermana de Lázaro y Marta. En el arte virreinal se la representa bajo la primera de estas iconografías, a los pies del Calvario, acompañando a Jesús en su agonía, junto a la Virgen y San Juan evangelista. Es la escultura quiteña, la que llega hasta el siglo XIX, las más atractivas representaciones de la Magdalena, como bella y joven mujer ataviada de ricos ropajes, cuyo gesto de amor y contrición no tornan necesario mostrarla de penitente y asceta.

Con formas suaves y envolventes la presenta esta talla de bulto completo, hincada sobre su rodilla derecha, la pierna izquierda flectada en actitud de reverencia y el rostro vuelto arriba, hacia Jesús Crucificado, donde se dirige su mirada y se entreabren sus labios en gesto de lamentación. La suntuosa túnica verde de pigmentación nacarada o “reflectante” que la cubre, con su base de plata y oro –denominada en

Santa María Magdalena al pie del Calvario

Taller quiteño de escultura, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio

la escuela quiteña “barniz chinesco”, por imitar el efecto de las lacas orientales de gran influencia a través del comercio– luce cinturón dorado y sobre ella capa ocre con forro en amarillo plateado o corla, capa delgada y transparente que cubre y matiza la pigmentación metálica. Infrecuente en figuras femeninas es mostrar los brazos descubiertos –y también el pie izquierdo– cuyo movimiento se une estéticamente en las manos suplicantes. En detalle se presenta trabajada su larga cabellera castaña.

Más ascética que estética es esta otra figura de la Santa arrepentida que se hinc sobre ambas rodillas para acompañar a Jesús en el Calvario, y se cubre espesamente por una vestidura café con sólo cinturón y reborde del cuello dorado; y capa verde con huellas de rojo. Como complementos presenta ojos de vidrio y dentadura, que asoma por su boca entreabierta, intentado evidenciar un gesto de lamentación.

Patrona: de las mujeres arrepentidas; de los perfumeros, peluqueros y fabricantes de guantes.
Fiesta: 22 de julio.



Santa María Magdalena al pie del Calvario

Taller quiteño de escultura, no identificado.
Siglo XIX, primero-segundo tercio.
Madera tallada y policromada y dorada; ojos de vidrio.

La iconografía de San José, casto esposo de la Virgen María, que simboliza la vara florida de azucena en su mano, y padre adoptivo de Jesús, se ajusta en la escultura surandina entre los siglos XVI y XIX, a las nuevas formas devocionales post-tridentinas. En particular, se acerca San José a los rasgos de la piedad promovida por Santa Teresa de Jesús, fundadora y reformadora del Carmelo, quien dignificó y revitalizó la figura del carpintero de Nazareth, tan cercano en la infancia de Cristo y a la vez tan humilde y entregado a los designios divinos. José deja de ser el anciano en ocasiones decrepito que mostraba el arte medieval, en particular el de los países del norte, para presentarse como un hombre joven y activo comprometido con su paternal tarea. En cercanía al hombre corriente, la expansión de su culto, las nuevas órdenes religiosas que se colocan bajo el patrocinio de este santo, así como la misma toponimia, multiplican sus imágenes tanto sobre lienzo, madera policromada y dorada, cuanto en técnicas mixtas y piedra de Huamanga, transformándose con San Antonio de Padua, en el santo más “socorrido” del pueblo virreinal.

Como figura de cotidiana popularidad lo muestra ya entrado el siglo XIX, siguiendo los patrones del barroco virreinal, esta talla en madera policromada y dorada, probablemente chilena, que ha perdido ambas manos y su atributo iconográfico. De pie mirando al Niño ahora faltante que lo acompañó, denota un cierto realismo en la pose de avance y en la posición de la cabeza reclinada sobre el hombro derecho, que lo desmelenan. El movimiento de paños de la corta túnica verde y capa roja con forro ocre y diseños dorados que cae por detrás, como al desgair, y las botas negras a media pantorrilla, lo muestran en desplazamientos cotidianos, caminante en la Huida a Egipto o en medio de su taller de carpintería.

Con el Niño pequeño sobre su brazo izquierdo, modo usual de representación, lo presenta esta talla de finales del siglo XVIII, donde el tipo de rostro, los ojos de vidrio y la profusión del largo ropaje policromado sobre los pies calzados con ligeras sandalias; así como la túnica rosa y dorada de Jesús, se inscriben dentro de la escuela quiteña de imaginería.

En cambio, es parte de una “Sagrada Familia” realizada por un desconocido santero chileno del siglo XIX, la talla donde está de pie con sobria y corta túnica verde y capa amarilla, carentes de adornos, calzando botines negros. Se ha conservado su principal símbolo, la vara florida de metal pintado en su mano izquierda, relacionada a un antiguo relato de San Jerónimo, gran devoto de San José, donde se narra que los pretendientes de la Virgen María, debían llevar una rama al templo; la de José habría sido la única que floreció, lo cual se entendía como señal sobrenatural para ser escogido por la Virgen.

Patrono: de los carpinteros, obreros, los sin casa; de la castidad, la buena muerte y desde 1870 de la Iglesia Universal.
Fiesta: 19 de marzo.



San José con el Niño

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XIX primero-segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio.



San José

Escultor chileno no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Madera tallada policromada y dorada.



San José

Escultor chileno no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Madera tallada y policromada.



San José con el Niño

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio-siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

Las tallas tridimensionales en piedra de Huamanga policromadas y doradas mantienen la legibilidad de las imágenes de San José, no obstante, ciertos cambios en el tipo de rostro –más estrecho y largo– y variaciones en las vestiduras, carentes del despliegue y revoloteo de paños de la escultura en madera y tela encolada. Así se aprecia en esta imagen, donde el santo de cuerpo entero y de pie, viste túnica verde, capa roja con brocateados en oro y calza botines negros. Enmarca su rostro barbado largo cabello oscuro. Sostiene con su mano izquierda al Niño Jesús ataviado de túnica blanca, el orbe en su mano izquierda, y su diestra con dos dedos extendidos, en

señal de bendición. La policromía de la Huamanga se puede realizar con los pigmentos disueltos en aceite, aplicándola directamente sobre la base clara de la piedra, o a la encáustica, disolviendo los colores en cera caliente. San José se emplaza en esta pieza sobre una base rectangular de piedra de Huamanga verde y rosa, sobre otra base dorada, probablemente de data posterior.

Despojado de su simbología cromática en la escultura en piedra de Huamanga que desde el siglo XIX restringe el uso de pigmentos a franjas o toques de dorado, San José se torna menos reconocible para



San José

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada; restos de policromía y dorado.

sus fieles devotos en esta talla, según denota el tipo físico de rostro, estrecho y barbado y largo cabello, ropaje apegado y ausencia de atributos como la vara florida que sostuvo antaño en su mano izquierda. Se asienta sobre base troncocónica octogonal con cantos dorados.

Posterior se muestra esta imagen de San José con el Niño ejecutada en el mismo material procedente de las canteras cercanas a la ciudad peruana de Ayacucho. Destaca por su frontalidad, estilización y carácter estereotípico, donde el santo deja de ser reconocible por su fisonomía, pose y vestiduras y se



San José con el Niño

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, tercer tercio-siglo XX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.

asimila a los modelos de una devoción simplificada que así intenta atraer más fácilmente a sus fieles. De pie y descalzo, muestra largo cabello y barba castaño-rojiza y viste túnica hasta los pies con decoración floral estampada en dorado y bordes con vestigios del mismo pigmento, así como la vestidura del Niño, que sostiene sobre su brazo izquierdo. También descalzo, Jesús, asimismo de cabello castaño-pelirrojo, porta un compacto halo dorado en su cabeza y sostiene flores, probablemente lirios en su mano izquierda. La talla es de tres cuartos de bulto, plana en su parte posterior, para ser adosada y carece de base.

Tres imágenes de talla completa en madera policromada y dorada que muestran otros tantos momentos de la escuela quiteña de imaginería en la ejecución de este santo, protector múltiple, y una de sus creaciones más señaladas. Sus atributos son el libro, pues tuvo una completa educación y fue declarado doctor de la Iglesia; la imagen del Niño Jesús que porta sobre uno de sus brazos, ya que es tradición que un amigo que lo hospedaba observó por la cerradura de la llave del cuarto la milagrosa aparición en brazos del futuro santo; y la azucena, símbolo de pureza, o la palma del triunfo sobre el pecado. Como otros santos franciscanos, San Antonio de Padua lleva cingulo o cordón en la cintura con tres o cinco nudos, cuya simbología refiere a la castidad de los frailes, así como a las sogas y látigos de la Pasión de Jesús.

De tipo físico robusto, joven, pues murió a los 35 años y, no obstante, con visible calvicie acentuada por la tonsura, en imaginería suele mostrárselo estilizado y bien parecido, como lo presenta la talla de mediados del siglo XVIII. Con su rostro terso, finamente rasurado, facciones regulares, modeladas en la mascarilla de plomo que adosada a la madera conforma su cara, ésta se anima con los ojos de vidrio y el diseño de pestañas en los párpados inferiores. Lo cubre una rica vestimenta de esclavina y hábito azul con motivos vegetales en oro, imitando una tela de brocado. Como miembro de una orden descalza, la talla deja ver los pies del santo cubiertos sólo con sandalias. Sobre su brazo izquierdo y apoyado sobre un libro se posa la figura del Niño Jesús con túnica roja.

Muy similar es la imagen que denota estos mismos rasgos y vestimentas, salvo la movida pose en contraposto, apoyada sobre la pierna izquierda.

Con rostro aniñado y estereotípico lo representa la tercera de estas tallas, y una corona de pelo rizado que circunda su cabeza tonsurada identificándolo. Como atributo solo porta el libro, pues ha desaparecido la imagen del Niño Jesús. Ambas tallas tienen también ojos de vidrio.

Patrono: casamentero, de las cosas perdidas, mujeres estériles, pobres, viajeros, albañiles, panaderos y papeleros.
Fiesta: 13 de junio.



San Antonio de Padua con el Niño Jesús

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; mascarilla de plomo; ojos de vidrio.



San Antonio de Padua con el Niño Jesús

Taller de escultura quiteño, no identificado.
Siglo XVIII tercer tercio - siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada policromada y dorada, ojos de vidrio.



San Antonio de Padua

Taller de escultura quiteño, no identificado.
Siglo XIX, primero-segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada, ojos de vidrio.

Dos tallas del popular santo franciscano donde se hace presente la evolución de los modelos devotos en la imaginería de Ayacucho durante el siglo XIX. Aún con influjos neoclásicos en el tipo de rostro y modelado de las vestiduras lo muestra la primera; de pie, con hábito franciscano, cingulo y tonsura en la cabeza, el lirio de la pureza en la mano derecha y sobre la izquierda un libro y encima el Niño Jesús. En posición frontal, éste levanta con su pequeña mano derecha en gesto de bendición y con la izquierda sostiene el orbe, signo de su poder espiritual y temporal sobre el mundo, que guarda restos de su simbólico pigmento azul. Sobre la cara frontal de la base troncocónica, una flor tropical con sus hojas en forma de triángulo; a la derecha, la representación de un episodio eucarístico denominado el “milagro de la mula”, no infrecuente en el arte virreinal peruano, refiere a la conversión por obra de San Antonio, de

San Antonio de Padua con el Niño Jesús

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado. Siglo XIX, primero-segundo tercio. Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.



un campesino que no creía en Cristo y sólo abrazó la fe cuando su mula, a la que había dejado sin alimento tres días, se arrodilló delante de la hostia repartida por el santo, desechando su forraje. Un personaje popular en pequeño formato, con guitarra, sombrero y manta se muestra a la derecha de la base y a su izquierda, una mula con su montura.

En tres cuartos de bulto está elaborada la talla de San Antonio para ser adosada a un muro posterior, acusando la frontalidad en la pose y vestiduras. De cuerpo entero, con halo circular y tonsura, viste hábito franciscano con diseños policromados en rojo y oro, lleva cingulo y rosario al cinto y calza sandalias. Sostiene con su mano izquierda al Niño Jesús, que dirige hacia él la mirada, cubierto por un paño punteado y con dos rosas rojas en su mano izquierda.

San Antonio de Padua con el Niño Jesús

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado. Siglo XIX segundo-tercer tercio. Piedra de Huamanga tallada, policromada y dorada.



San Juan Bautista

Tallador peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, tercer tercio - siglo XX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada y policromada.

Una versión popular del santo precursor de Cristo, “la voz que clama en el desierto”, como lo define el evangelio, hijo del sacerdote Zacarías y de Isabel, la estéril, que concibe por especial gracia divina, ofrece esta imagen de piedra de Huamanga que, a diferencia de otras, delicadamente talladas y policromadas refleja, en su esquemático tallado y rústica policromía carente de dorado, la auténtica asimilación de la rusticidad de esta iconografía. La pieza sólo está trabajada en su frente y lleva la parte posterior plana, a fin de ser adosada o colocada dentro de un nicho. De rostro barbado, cabello largo y negro, presenta un color tostado de la piel inusual en un santo, pero que se adecúa al relato evangélico que lo sitúa haciendo penitencia y predicando al aire libre, en un áspero y caluroso desierto. Sostiene sus atributos más característicos, en su mano derecha el báculo cruciforme del caminante portavoz del Evangelio y en la izquierda un libro y el cordero que alude a su muerte en sacrificio, ya que fue horriblemente decapitado por orden de Herodes y su mujer Herodías y su cabeza ofrecida en un plato a Salomé, una favorita del rey. Como es usual en este santo, no se representa vestido sino solamente cubierto, con una piel manchada, cual si fuese de jaguar peruano, formando triángulos sobre las piernas y una larga capa hasta los pies ahuecada lateralmente con cortes cóncavos en la parte inferior, sobre una base troncocónica y dos corderos tallados en el frente.

Patrono: de los talabarteros, curtidores, peleteros y de los trabajadores en cuero.
Fiesta. 24 de junio y 29 de agosto.



Evangelista ¿San Lucas?

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada, mascarilla de plomo; ojos de vidrio.

Destaca esta imagen por el rostro de facciones finas y regulares sobre mascarilla de plomo y ojos de vidrio; por la disposición de la barba y cabello en mechones y hebras, con un moño sobre la frente a la manera de los modelos del gran escultor español Juan Martínez Montañez; y por su figura majestuosa y descalza, que realzan amplias vestiduras elegantemente plegadas, túnica verde y capa amarilla con forro rojo. La desaparición de sus atributos no permite identificar con certeza a este evangelista, aunque probablemente es San Lucas, a quien frecuentemente se representa de mediana edad, con cabello abundante y barba; denso ropaje, pies descalzos como discípulo de Cristo -signo de pobreza y disposición para marchar extendiendo el Evangelio- y en las manos el pincel y la paleta de pintor. Aunque la tradición señala que era de profesión médico, ya a partir del siglo VI se le atribuye el haber sido el retratista de la Virgen María, por los particulares detalles con que su texto describe -“pinta”- la figura de la Madre de Jesús, los rasgos de su carácter y los hechos en que Ella interviene. La disposición de las manos de esta imagen podría corresponder a los atributos de San Lucas: la izquierda con la palma hacia arriba y la derecha, más alta, con un instrumento de tamaño pequeño o mediano al que levanta para mostrarlo. Como autor del tercer Evangelio y de Los Hechos de los Apóstoles, se lo representa en cabio sentado, escribiendo en compañía de un buey alado, símbolo del sacrificio y el atributo propio de esa acepción de su iconografía.

Patrono: de artistas, médicos, cirujanos, solteros, carnecero, encuadernadores, cerveceros, notarios.
Fiesta: 18 de octubre.





San Pablo apóstol

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada policromada y dorada; corla; ojos de vidrio.

Aunque ciertas versiones de la tradición señalan que San Pablo era de baja estatura, ligeramente cojo, calvo, de nariz larga y mirada penetrante, son estos dos últimos rasgos los que han pasado a su iconografía, que lo muestra en cambio con una majestuosa estampa, realizada por sus largos cabellos y barba, según lo refleja esta talla. Viste aquí amplia túnica verde profusamente decorada con estofado en oro y rosas rojas; cinto granate y dorado y capa granate con profusa aplicación de estofados y en el borde. En ambas manos porta sus atributos: la derecha está en posición de empuñar una espada desnuda, instrumento de su martirio, pues murió decapitado; y en la mano izquierda, el libro de las Epístolas, de su autoría, que marca la decisiva contribución de este judío helenizado, ciudadano romano nacido en Tarso con el nombre de Saulo, que significa “deseado”, persecutor del cristianismo inicialmente y quien, tras su conversión en el camino de Damasco, pasa a denominarse Pablo que significa “pequeño”, en alusión a la humildad que lo anima como cristiano.

Patrono: de las comunidades cristianas, de los cursos de doctrina cristiana, de la ciudad de Londres.
Fiesta: 29 de junio.



La pérdida de los atributos iconográficos de esta imagen no permite identificarlo con certeza. Su aspecto físico guarda cierta semejanza con San Juan Evangelista, que estaría mirando a Cristo Crucificado a los pies del Calvario. No obstante, su mano derecha con la palma hacia arriba sostiene un elemento que no es el pliegue de su túnica, sino se asemeja a una base con un conjunto de cuerpos sólidos encima. Podría tratarse del plato con piedras que singulariza en ocasiones la iconografía de San Esteban, junto a la palma del martirio que falta por pérdida de la mano izquierda de la imagen. Este diácono y protomártir, cuya historia se narra en los Hechos de los Apóstoles, muere lapidado. Es una hermosa escultura en el gusto de transición del neoclásico al romanticismo, realizada por el color blanco y la delicadeza del material. Con la cabeza volcada hacia atrás y expresión de arrobó, el santo de cabellos oscuros, ligero bigote y barba que apunta, recordando las fisonomías orientales, luce túnica hasta la rodilla y capa con borde dorado. Va descalzo y sus pies se posan sobre una base hexagonal hueca que no corresponde a la figura. Probablemente formó parte de una “Alegoría a los cinco continentes”, pues en su parte superior frontal lleva la inscripción “OCSANIA” y bajo ésta un cuerno de la abundancia coronado y una hoja de palma con la punta en forma de flecha, símbolos que si bien no son específicos de ese continente, por su carácter general podrían también representarlo. En la parte posterior, la figura de un pavo real o ave del paraíso y en las caras laterales de la base, dos árboles.

Patrono: de los canteros y talladores en piedra, de la ciudad de Barcelona.
Fiesta: 26 de diciembre.

¿San Esteban?

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Piedra de Huamanga tallada con restos de policromía y dorado.

San Jerónimo penitente

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada y policromada, ojos de vidrio

El autor de esta pieza ha representado al Santo según ha sido usual, como un anciano barbado y calvo; aunque este doctor de la Iglesia, traductor de las Sagradas Escrituras a la lengua latina, asceta y penitente en el desierto de Calquis, a finales del siglo IV y principios del siglo V, es un hombre joven durante su periodo de mayor actividad, que no pasa la treintena. Un envejecido anacoreta es en esta talla quiteña, despojado de sus vestiduras y ejercitándose en penitencias extremas; lleva el torso desnudo y a la cintura capa roja con borde dorado asociada a su dignidad cardenalicia, que no ha sido fehacientemente probada; calza sandalias romanas. Una llaga o cicatriz en su pecho descubierto, lastimaduras en la espalda y en su mano derecha una piedra, como señales de penitencia, son atributos característicos en la iconografía de este santo. La mano izquierda está en posición de sostener otro elemento emblemático desaparecido, probablemente un crucifijo, un báculo o una pluma, instrumentos también propios de su representación. El león que yace a sus pies remite a un relato tradicional que narra la aparición súbita del animal en el monasterio, al cual el santo, impertérrito, liberaría de una espina enterrada en su zarpa. Desde entonces el león lo acompaña en las imágenes artísticas como signo del cambio desde la ferocidad a la mansedumbre, favorecido por la serenidad de San Jerónimo.

Patrono: de los intérpretes y traductores de las sagradas escrituras; de la ciudad de Córdoba.
Fiesta: 30 de septiembre.



San Isidro Labrador

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada policromada y dorada; ojos de vidrio.

A este santo español del siglo XI se le invoca para las sequías, pidiéndole que desate la lluvia y que salga el sol haciendo germinar los sembrados. En varias capitales de la región surandina, como Lima, hay barrios que llevan su nombre. En esta imagen viste la ropa de un labrador, pero no la medieval sino la del siglo XVII, cuando fue canonizado: capa corta amarilla con borde dorado, breve túnica verde con decoraciones en pan de oro y rosas rojas, que deja las rodillas al descubierto y borceguíes café con bordes celestes y dorados; su alto sombrero de copa verde, denominado chistera, forma usada en el Virreinato a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, permite fijar en estos años la ejecución de la imagen. Su mano izquierda está empuñada en posición de portar alguno de sus atributos, un manojo de espigas, una hoz o una azada que se clava en la tierra.

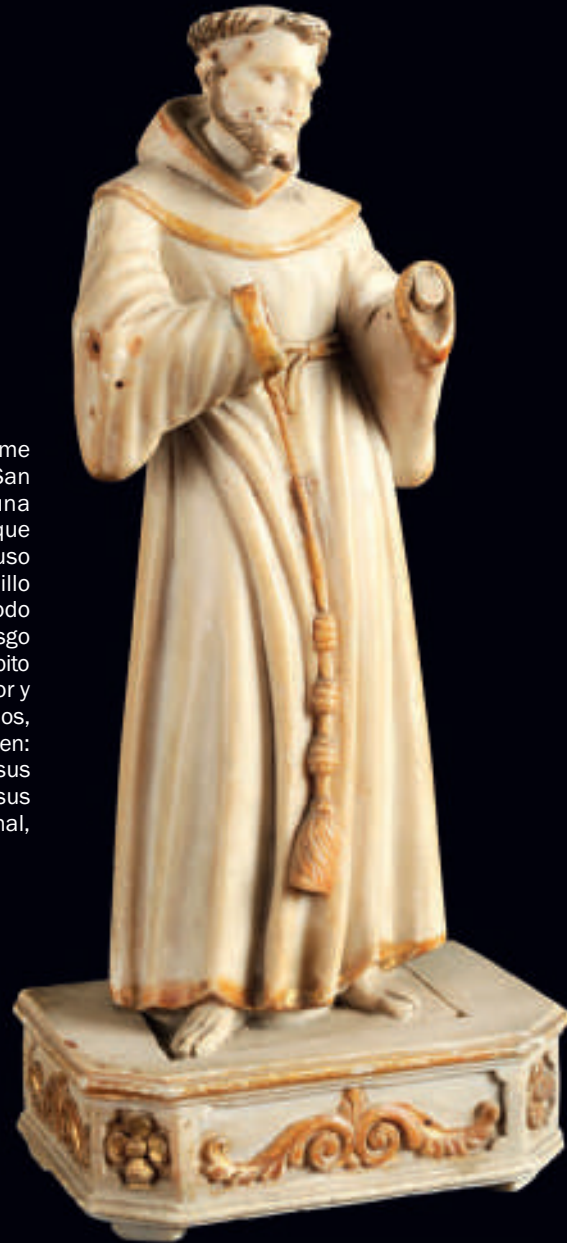
Patrono: de campesinos, labriegos y trabajadores de la tierra; de Madrid, su ciudad natal,

San Francisco de Asís

Escultor peruano de Ayacucho, no identificado.
Siglo XIX, segundo tercio.
Piedra de Huamanga tallada y dorada.

El aspecto acentuadamente ascético que imprime la escultura virreinal a la representación de San Francisco, ha cedido paso en esta pieza a una modalidad más influida por el neoclasicismo, que acentúa la calidad exquisita del material y el uso del dorado. De rostro anguloso destaca el cerquillo de cabello rizado alrededor de la tonsura, al modo de San Antonio de Padua y su barba bífida, rasgo infrecuente en la representación del santo. Viste hábito de pliegues amplios y holgados con borde inferior y cíngulo dorados; este último, muestra los tres nudos, en significación de las tres prescripciones de la orden: pobreza, obediencia y castidad; y es el único de sus atributos que se conserva en esta imagen. Posa sus pies descalzos sobre una base-pedestal poligonal, con decoración de roleos y florones dorados.

Patrono: de la ecología.
Fiesta: 4 de octubre.



San Francisco Javier

Taller de santería virreinal del surandino, Cusco o La Paz, no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, maguey, pasta, tela encolada y policromada; ojos de vidrio.

Primer misionero jesuita en las Indias Orientales, parte de las posesiones hispano-portuguesas donde llevó el cristianismo, durante diez años evangelizó en India, Molucas, Filipinas, Japón y Goa, muriendo en la isla de Sancian, frente de Cantón, cuando se dirigía a evangelizar China. Nombrado patrono de Quito en el virreinato del Perú, en 1685, tras haber cesado por su intercesión una peste que asolaba la ciudad, son los artistas de esta región quienes representan con mayor frecuencia a San Francisco Javier. Su tipo físico lo muestra como un hombre joven, de rasgos finos, cabello corto, bigote y barba en punta, que sigue esta imagen con rostro de madera y vestiduras esquemáticas de tela encolada, a las que falta la sotana y la sobrepelliz propia de su iconografía. Su atributo más frecuente es la cruz que sostiene en lo alto o estrecha sobre su pecho, símbolo que marca el compromiso del santo con la difusión de la palabra de Cristo en tierras lejanas.

Patrono: de los misioneros, de la propagación de la fé; de marinos y navegantes en oriente.
Fiesta: 3 de diciembre.





Caja-retablo portátil con la imagen de Santo Domingo y santos

Taller de escultura, probablemente de Cusco, Perú, no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; óleo.

Retablo portátil de devoción privada recompuesto recientemente con elementos de diferentes épocas, piezas y procedencias, destinado a proteger y exhibir en su nicho una figura de Cristo, la Virgen o santo, que no es el Santo Domingo que muestra ahora. Las caras exteriores del retablo están pintadas con color liso y carecen de imágenes. En su interior, un arco de medio punto bajo friso rojo con volutas blancas y oscuras reposa sobre columnas dentadas que descansan en bases cúbicas amarillas. Las puertas de dos hojas laterales muestran fondo verde y dos pinturas cada una, con santos en el panel superior y santas en el inferior. En la hoja izquierda, San Pedro como apóstol, anciano, recio, con las llaves unidas sobre un bastón cilíndrico, viste túnica verde y manto ocre.

Patrono: de los pescadores artesanales.

Fiesta: 29 junio.

Santa Gertrudis, religiosa benedictina alemana del siglo XIII, luce el hábito negro de las religiosas de San Agustín con el que se la suele representar en América, y sus atributos, el báculo de abadesa y el corazón llameante en las manos, porque inicia esta devoción y la de San José.

Patrona: de los místicos.

Fiesta: 16 de noviembre.

San José, en la hoja derecha con la vara florida de su castidad y rosas rojas.

Santa Rosa de Lima, asimismo en la hoja derecha, con profusión de rosas rojas, la dominica peruana canonizada en 1671, se representa siempre con profusión de estas flores, su atributo principal y símbolo del amor de Cristo; esparcidas en esta pintura por un ángel a la izquierda de su figura, como corona, y en un pequeño cesto en su mano izquierda.

Patrona: del Perú, de América y Filipinas.

Fiesta: 30 de agosto.

La imagen de vestir, de candelero o bastidor de Santo Domingo de Guzmán que se ha colocado en el centro, lleva el portaestandarte de la orden de predicadores que funda en 1215. Se le muestra ascético en correspondencia a su vida, en la edad viril, con barba corta y cerquillo, vestido con el hábito blanco y capa negra de la orden. Sus atributos son el perro y una tea encendida en la boca, además de la banderola con el escudo de la orden, que muestra un cortinado de sable y una cruz coronada en los colores blanco y negro.

Patrono: de los astrónomos, científicos, de República dominicana y de las personas acusadas falsamente.

Fiesta: 4 de agosto.

Conjunto compuesto en fecha relativamente reciente, con piezas de distinta época, técnica y procedencia. Su elemento central es una pequeña caja-retablo, a la que le faltan las dos hojas de la puerta, que contiene la réplica en relieve y a escala reducida, de la imagen de la Virgen de la Candelaria de Copacabana, ejecutada hacia mediados del siglo XVII, en la hornacina central de su altar en el santuario homónimo a orillas del Lago Titicaca. Esta advocación mariana local, ensalzada por escritores religiosos como el agustino evangelizador de esos territorios, Fernando de Valverde, o por literatos españoles de la talla de Pedro Calderón de la Barca, abunda también en pintura, en plancha de cobre y en estampa sobre papel. Se trata de la más célebre devoción mestiza del Virreinato del Perú, reflejo del sincretismo religioso y donde se funde la iconografía prehispánica del ídolo de Copacabana con la imagen cristiana de la Virgen de la Candelaria o de la Purificación, que acude al templo a los cuarenta días de nacido Jesús, llevando en la mano la simbólica candelabro. Con corona de reina y manto campaniforme, portando al Niño Jesús sobre su brazo izquierdo y la candelabro en la derecha, María reposa sobre tres cabecitas de querubines y la luna en cuarto creciente. Ocupa el centro de un retablito barroco con dosel y colgaduras, colocado dentro de una caja rodeada por un marco-chorchola de mediados del siglo XVIII, en el que se aprecia una profusa decoración en base a hojas de laurel o lengüetas que, a su vez, se ha colocado en una caja de mayor tamaño y factura reciente. Por fuera, cerrándola, dos puertas de sagrario de capilla policromadas en el anverso con decoración de flores y dentro, con cuatro placas de vidrio pintado -verre églomisé- de la misma época que el marco, y sendas figuras de santos con vestiduras doradas. La hoja izquierda de la puerta presenta a San Ambrosio arriba y San Jerónimo abajo; la derecha a los evangelistas San Mateo arriba y San Juan abajo. El conjunto de ambas puertas se destinaba originalmente a realzar la figura central, hoy extraviada, a través de la palabra escrita: dos doctores y padres de la iglesia y el par de evangelistas.

San Ambrosio, santo del siglo IV y arzobispo de Milán, que aquí se muestra con vestiduras doradas, es frecuentemente representado con pluma, libro, maqueta de un templo; a veces con una colmena como fuente de la doctrina de la Iglesia y otras con el látigo de tres puntas con que combate la herejía del arrianismo.

Patronazgo: de los apicultores

Fiesta: 7 de diciembre.

San Jerónimo, escritor y anacoreta, asimismo del siglo IV, con rojas vestiduras de cardenal como suele representarse, aunque no hay certeza de que obtuviese el capelo cardenalicio, tiene también como símbolo un libro, como aparece aquí.

San Mateo, quien inicia su Evangelio con el nacimiento de Cristo, se muestra simbólicamente como el hombre, cuya cabeza aparece en esta pieza junto a él. Sus atributos como discípulo y seguidor de Cristo, en cambio, son una bolsa de dinero y un tablero de contar.

Patrono: de los banqueros.

Fiesta: 21 de septiembre.

San Juan evangelista como se aprecia en esta pintura, es el apóstol del vuelo espiritual que lo inspira para escribir su evangelio; así se lo representa junto al águila.



Retablo de la Virgen de la Candelaria de Copacabana con cuatro santos en las puertas

Taller indígena de Copacabana, Lago Titicaca, La Plata o Cusco. Artífice seguidor de Francisco Tito Yupanqui (1550-1616) y Sebastián Acosta Túpac Inca (?-?).

Siglo XVIII, primer tercio.

Caja y puertas de madera; figuras de pasta de maguey y yeso, policromadas y estofadas; pinturas y dorado sobre vidrio estañado.

AUTORES

Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del arte y de historia cultural. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios los libros, de los cuales El Traje: Transformaciones de una segunda piel (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996), obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Josefina Schenke

Licenciada en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile; Licenciada en Historia del Arte de la Universidad de Borgoña; Master II en Historia del Arte de la Universidad de París – Sorbonne, y Doctora en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como profesora asistente del Departamento de Historia y Ciencias Sociales de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es también investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio de la misma universidad (CEPA). Sus áreas de trabajo son las devociones y prácticas en torno a las imágenes y reliquias, así como los relatos y creencias sobre apariciones y prodigios en la América Andina durante los siglos XVI a XIX. Es editora y autora del catálogo de la Colección María Loreto Marín Infante del Museo de Artes de la Universidad de los Andes (2015). Actualmente, colabora en el proyecto “Herencia colonial en el Chile republicano: escultura religiosa en madera en la zona central”, liderado por Marisol Richter; y es coinvestigadora del proyecto Fondecyt regular “Las transformaciones de la imagen religiosa y su forma de estar en el espacio durante los siglos XVIII y XIX en Chile. Tensiones entre política eclesiástica, ideas ilustradas, discursos republicanos y recepción local”, de Fernando Guzmán.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

EN NOMBRE DE LOS SANTOS

Imaginería virreinal
y devoción privada

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorrector
Guillermo Marshall R.

**Vicerrectora de
Comunicaciones**
Paulina Gómez L.

**Directora de
Extensión Cultural**
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Karla Montecino M.

**Asistente de
producción**
Antonella Pedemonte M.

Secretaria
Astrid Muñoz G.

**Curadora de la
Colección Gandarillas**
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Josefina Schenke R.
Isabel Cruz de Amenábar

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Soledad Castillo C.

**Conservación y
limpieza de obras**
Alejandra Bendekovic D.

13 de marzo al
28 de julio de 2018

**Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante**

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56-2) 2354 6546 – 2354 6572
extension.uc.cl

**Fundación
Joaquín Gandarillas Infante**

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante