

Ropajes para la gloria

Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

“Ropajes para la gloria”, la décimo octava muestra de la Colección Gandarillas, nos conduce nuevamente hacia un tema poco conocido y nos hace reflexionar en torno a la vida cotidiana –en particular la forma en que ha vestido y viste nuestra sociedad histórica cristiano-occidental– y que de algún modo incide en la forma en que se representa el ámbito de lo sagrado y de la divinidad, es decir, en la vestimenta religiosa.

Todas las grandes religiones de la humanidad, además del cristianismo –budismo, hinduismo e islamismo–, tienen formas propias de vestir a sus dioses y a sus devotos consagrados, monjas y monjes, prescripciones sobre el rol de determinado atuendo como signo de pertenencia a su credo y preceptos éticos acerca de ello. En ellas existe también el contrapunto entre la sencillez que debe guardar el traje como exterioridad –el manto en el caso del budismo debía ser elaborado con desperdicios de ropa usada y lavada– con relación al dominio del alma sobre el cuerpo, y la preocupación por preservar la modestia, incluso con la invisibilidad corporal, como en el caso del encubrimiento vestimentario de las mujeres islámicas.

La importancia y dignificación de las vestiduras en el judeocristianismo tiene una larga tradición que se remonta a la Biblia y se hace realidad en el Nuevo Testamento con Cristo encarnado, que permite y justifica la representación del Hijo de Dios como hombre. Apartándose de la desnudez de las deidades grecorromanas, los evangelios y los padres de la Iglesia en sus descripciones escritas lo muestran como figura histórica, vestido y calzado con la túnica y el manto usuales en su época, así como a Dios Padre, María su Madre y a San José, su padre adoptivo, los dotan de trajes peculiares que van, no obstante, evolucionando a través del tiempo.

Es a partir del II Concilio de Nicea en el siglo VIII en que el cristianismo se define claramente contra los iconoclastas, como una religión icónica, hasta el periodo de la Reforma en el siglo XVI, cuando los artistas

han logrado un alto grado de perfeccionamiento en las figuraciones sagradas. Entonces el cristianismo ve nuevamente amenazadas sus representaciones icónicas sagradas por las ideas y prácticas de algunos reformadores iconóforos –que acusan a la iglesia romana de idolatría, lo cual conlleva nuevamente el replanteamiento de la validez de la imagen sagrada. Al salir fortalecida tras la lucha contra el aniconismo protestante, con el Barroco Católico, especialmente en los países del sur de Europa –Italia y en particular España–, la imagen se transforma en un medio fundamental de evangelización y su ropaje en un instrumento para mostrar la magnificencia de Dios.

Las artes aplicadas del Barroco como la textilería, bordado y joyería, no solamente se ponen al servicio de la realeza y la nobleza sino también de la Iglesia para vestir las imágenes, especialmente las de la Virgen María, una práctica que se inicia a fines de la Edad Media, pero que en el Barroco alcanza su más alta expresión.

Herederos de la tradición hispánica y de la textilería indígena, el arte virreinal surandino configura manifestaciones mestizas en la vestimenta de las imágenes sagradas, como puede apreciarse en esta exposición. Las advocaciones de la Virgen María como Inmaculada, como Virgen del Rosario de Pomata o como Virgen del Carmen son aquí las más interesantes por sus lujosos y peculiares atuendos que contribuyen a exaltar el concepto de la “imagen viva”, de la pastoral católica. Ella debe llegar a los devotos y fieles no solamente a través de nociones abstractas, sino a través de los sentidos y en particular de los sentimientos que se busca exaltar, como un medio de dar gloria a Dios. En procesiones y romerías, mandas, novenarios y especialmente en las fiestas, estas imágenes pintadas o vestidas se transforman en protagonistas congregando a sus fieles en multitudinarios cortejos movidos por la fe, que hoy se consideran parte del fenómeno titulado “religiosidad popular” y constituyen un valioso patrimonio material e inmaterial que nuestra universidad busca preservar y poner en valor.

Ignacio Sánchez Díaz
Rector

Ropajes para la gloria en la pintura virreinal surandina

Isabel Cruz de Amenábar

Doctora en Historia del Arte.
Curadora permanente de la Colección Joaquín Gandarillas Infante,
Pontificia Universidad Católica de Chile.

El esplendor del culto que singulariza al barroco católico en los países meridionales de Europa y en Hispanoamérica tiene en la vestimenta de las imágenes religiosas de pintura y escultura una de sus manifestaciones más significativas. La suntuosidad con que se atavían sus figuras trasciende los gustos, estilos y disponibilidades de época para elevarse como un expresivo lenguaje visual de interacción entre lo divino y lo humano, articulado en términos de analogía, ofrenda y don.

Sin duda, el vestir las imágenes sagradas y el representarlas pictóricamente siempre cubiertas por ricos trajes no era una práctica nueva en la Iglesia ni en el arte –la tradición judeo-cristiana a diferencia de la cultura grecorromana del desnudamiento¹– evita mostrar el cuerpo –salvo el purísimo de Jesús Niño y en la cruz con su paño de pureza– y lo muestran siempre cubierto, arropado por espesas telas como se oculta un misterio o también un tesoro. Ya la hierática magnificencia de las imágenes bizantinas, sobrepasado el naturalismo tardo-romano, brinda sobrecogedoras visiones en mosaico tachonadas de telas y joyas, y hacia la baja Edad Media para afianzar la relación entre las imágenes escultóricas y sus devotos estas comienzan a ataviarse y a recibir aditamentos a fin de humanizarlas. Es no obstante entre los siglos XVI y XVIII, con las directrices eclesiásticas, la disponibilidad de materias primas, el comercio transoceánico, las nuevas técnicas de producción textil, y particularmente los recientes recursos del arte pictórico y escultórico, cuando un envolvente realismo difumina las fronteras entre representación y realidad y el “poder de las imágenes”² alcanza uno de sus puntos culminantes.

¹ Perniola, Mario, “Entre vestido y desnudo”, en Michel Feher ed. *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, Editorial Taurus, Madrid, 1991, Vol II, pp. 237-265.

² Freedberg, David, *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

Heredero de esta tradición, el arte del virreinato peruano –imbuido del esplendor del culto y con el aporte de las creencias y de la rica textilería prehispánica– despliegan una exuberancia y variada gama de atuendos de sus vírgenes, ángeles y santos desde los retablos y muros de las iglesias a través de las imágenes talladas y vestidas de sus patronos y protectores, así como de grandes telas que narran su vida y milagros.

En una cultura visual y oral como la del periodo barroco en Hispanoamérica, cuando aún es escaso el porcentaje de población alfabetizada, especialmente entre mestizos e indígenas, y el conocimiento se transmite a través de la visualidad y la audición, la imagen sagrada como apariencia humanizada de lo divino y de la santidad adquiere una relevancia primordial en el proceso de evangelización.

Abandonado el *contemptus mundi*, el desprecio del mundo del medioevo, su introversión contemplativa y monacal austeridad, el antropocentrismo renacentista incentiva simultáneamente el fortalecimiento de la individualidad y de la socialización cultural, que el Barroco desarrolla en su sentido moderno. Es entonces cuando el modo de presentarse y aparecer ante los otros y ante sí mismo acentúa su rol de código no verbal que refleja relaciones sociales entre grupos y estratos, así como deviene lenguaje de visualización de lo sagrado.

Aunque la discreción en la forma de presentarse era el ideal que predicaban los preceptistas barrocos como Baltasar Gracián³, el lujo se afianzó en el foco de la apariencia que es vestuario –o su ausencia–; un “lujo rígido”, que disimulaba u ocultaba el cuerpo y realizaba su recubrimiento.

Moda civil y vestimentas de la sacralidad

La relación entre la moda civil del barroco virreinal y las vestimentas de la sacralidad durante ese periodo es compleja. Acepta similitudes –especialmente en el uso de las telas y accesorios–, pero también, reviste apreciables diferenciaciones en la forma de los trajes y en lo fundamental, en su simbología. Si todo traje civil, más allá de su funcionalidad de cubrir y proteger el cuerpo y la piel humana del frío y del calor, del desgaste, del roce y las lesiones, es un sistema simbólico de expresión y comunicación –manifiesta una estética, usos y costumbres, valores, estatus social y económico, etnia, entre otros aspectos intramundanos⁴–, el traje de las figuras sacras como sistema simbólico tiene sus propios códigos trascendentes de comunicación y expresión, acordes a la doctrina de la Iglesia católica.

³ Gracián, Baltasar, “El discreto” (Juan Nogués, Huesca, 1646), en: Arroyo Stephens, Manuel: Gracián, Baltasar, *Obras completas*, Editorial Turner, Madrid, 1993, vol.II.

⁴ Cruz de Amenábar, Isabel, *El traje; transformaciones de una segunda piel*. Serie Arte y Sociedad en Chile 1650-1820. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996, pp. 27 y ss.

A diferencia de los credos protestantes, el catolicismo, tras el Concilio de Trento, se ha afianzado como religión icónica, que propicia las imágenes en representación de lo sagrado⁵. Aunque Lutero no fue particularmente virulento contra ellas, manifestando más bien una postura de indiferencia ya que para él no significaban “nada”⁶, los reformadores Zwinglio, Calvino y Karlstadt, basándose en la preeminencia de la palabra –el texto bíblico– como fuente de la experiencia religiosa reforzada por la reciente difusión de la imprenta, proclamaron, con el argumento de “superstición e idolatría romana”, una iconoclasia desatada en la terrible campaña de destrucción, la *Beeldenstorm* –tormenta de las estatuas– iniciada en 1520 y extendida al menos hasta 1570– que incentivó la publicación en 1522 de la obra de Karlstadt *Sobre la eliminación de imágenes Von Abtuhung der Bylder*. Así se enardecía al pueblo que arrasó buena parte del patrimonio religioso en Suiza, Alemania y en los Países Bajos, al punto que Lutero debió frenarlo, contradiciéndolo en varias publicaciones⁷. La violencia contra las imágenes sólo podía parangonarse a la del primer periodo iconoclasta entre los años 730 y 787, iniciado por un edicto del emperador de Bizancio León III el Isaúrico, prohibiendo su culto so pretexto de idolatría, que se exacerbó con sus sucesores hasta la regencia de la emperatriz Irene, quien convocó al II Concilio Ecuménico de Nicea en 786-787, revocando anteriores decretos iconoclastas y con el reconocimiento de Roma, restauró por un tiempo en la Iglesia Oriental la amenazada veneración a las imágenes. Uno de los principales autores intelectuales de la defensa iconodula, San Juan Damasceno (675-749), estableció, hasta hoy, las bases para la elaboración de una filosofía de la imagen, subyacente a los planteamientos de los principales teóricos contemporáneos sobre la materia⁸, en cuya apologética se valida la noción de imagen, a partir de la relación directa del hombre y Dios por la Encarnación de su Hijo, quien asume la naturaleza plenamente humana; noción que se concreta en la honra que se les rinde así como en sus representaciones y en las de aquellos que han llevado su ejemplo al grado heroico, los santos.

En una situación similar a la del primer periodo iconoclasta, ahondada por nuevas ideas secularizadoras y recientes instrumentos difusivos, la iconofobia protestante y el quiebre con la autoridad del papado requirió también de la Iglesia fiel a Roma una asamblea, el Concilio de Trento, convocado en 1545

⁵ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, “Reforma Protestante y Contrarreforma Católica: consecuencias en el Barroco”. *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, N° 17, 2017, pp. 276-286.

⁶ García Sánchez, Rafael, “La postura luterana frente a las imágenes de culto”. *LIÑO* N° 29, Revista Anual de Historia del Arte, 2023, pp. 63-76.

⁷ Álvarez Solís, Ángel, “Iconoclasmo e imaginario de Santidad. Las políticas de la imagen en tiempos de la Contrarreforma”. *Hybris, Revista de Filosofía*, N° 3, Vol. 2, 2011, pp. 7-19.

⁸ Carrera Umaña, Randall, “Teología y filosofía de la imagen en San Juan Damasceno”. *InterSedes, Universidad de Costa Rica*, N° 44, Vol. XXI, 2020. pp. 118-130.

por el Papa Paulo III y por Carlos V –y que se extendió con interrupciones hasta 1563– en el cual los teólogos españoles tuvieron un destacado papel. Entre sus disposiciones se dicta, en la Sesión XXV efectuada entre el 3 y el 14 de diciembre de 1563⁹, la referente a la “Invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes”¹⁰. Se llamaba allí a los obispos, sacerdotes y fieles a un “uso legítimo de las imágenes según la costumbre de la Iglesia Católica Apostólica y Romana recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana y según el consentimiento de los santos Padres y los decretos de los sagrados concilios...”¹¹. Enfrentando la iconoclasia protestante, se defendía el culto a las imágenes, no por sí mismas, sino por lo que ellas representan, y se establecían también los requisitos que éstas deben cumplir para ajustarse a la doctrina. Si bien Trento no innova sustantivamente con respecto al II Concilio de Nicea, que se cita expresamente en el texto, refuerza su sentido y rol adoctrinador, didáctico y cultural, porque “... se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes”¹², cautelando a la vez la idolatría, al enfatizar la ortodoxia y la dignidad debidas a las personas divinas, a los santos y a las “historias sagradas” que se presentan, especialmente a través de la pintura: “evítese en fin toda torpeza, de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa”¹³.

Es principalmente en esta disposición conciliar donde el motivo de la imagen consulta una relación con su ropaje y adorno, cuya belleza espiritual y reflejo de una hermosura interior se había destacado desde el Antiguo Testamento y centrado en la persona de Cristo en los textos neotestamentarios, en particular en algunos de San Pablo, quien insta al creyente a “ser conforme con la imagen de su Hijo” (Rom 8,29). Este llamado al hombre a transformarse en figuración de Cristo no sólo atañe al alma sino al cuerpo que se transfigurará en un cuerpo glorioso a semejanza de Cristo¹⁴.

Con la Reforma Católica la imagen sagrada no sólo se multiplica –a veces en exceso, según algunos estudiosos– para refutar al protestantismo, sino que debe cumplir condiciones de naturalismo y adecuación a la realidad que permitan al hombre la identificación con sus modelos divinos y de santidad¹⁵.

⁹ Concilio de Trento (1545-1563), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento / traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala; agréga el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*. – Tercera edición. –Madrid: En la Imprenta Real, 1787, p. 355.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 355.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 355-356.

¹² *Op. cit.*, pp. 355-356.

¹³ *Op. cit.*, p. 359.

¹⁴ Tabet, Miguel Ángel, “El hombre, Imagen de Dios”, Pamplona, 1985, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5949/1/MIGUEL%20A.%20TABET.pdf>, p. 569.

¹⁵ Álvarez Solís, Ángel, “Iconoclasmo e imaginario de Santidad”, *op. cit.*, pp. 7-19.

Un concepto, no nuevo, pero sí enfatizado por el Concilio de Trento y el Barroco de los países católicos con relación a las representaciones sacras es el de “decoro”. Si bien empleado desde la Antigüedad en un sentido estético por Aristóteles para significar adecuación, conveniencia, en esta época adquiere la acepción moral de “honestidad”, “decencia” y “dignidad” según el pensamiento de los teólogos que en el Concilio elaboraron la disposición sobre las imágenes: el flamenco Johannes Molanus y los italianos Gabriele Paleotti y Carlos Borromeo. Con posterioridad los tres completaron y sistematizaron sus planteamientos en sendas obras: *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et de earundem significationibus*, publicado en Lovaina en 1570 y ampliado en la edición póstuma de 1594, bajo el título *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri III* por Molanus, que contiene precisas indicaciones iconográficas e instrucciones para los tratadistas y artistas; *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, de 1582, de Paleotti, buscaba alejar toda profanidad en la representación de la Virgen María y los santos, encomendando a los pintores y a los obispos velar por ello; y las *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiae*, de 1572 de Carlos Borromeo escritas poco después de 1572, establecen normativas sobre la arquitectura religiosa, el arte, los objetos que la exornan y el espacio sacro.

Con posterioridad al Concilio queda claro que el arte religioso requiere, en el fondo y en las formas, no sólo de una correspondencia moral con los temas representados sino también una correspondencia histórica, es decir, deben mostrarse en la medida de lo posible acordes a la época de los personajes y de la ocurrencia de hechos y sucesos mostrados¹⁶. De este modo se cumple su objetivo devocional y didáctico de acuerdo a la máxima de “deleitar, instruir y mover” al espectador¹⁷. En España fue el tratadista Francisco Pacheco quien más acabadamente transmitió a los pintores y escultores las nuevas normativas sobre las imágenes religiosas, ahora consideradas no sólo meramente objetos de culto sino arte¹⁸, creación del propio autor a través de la divina inspiración, y que, en la vertiente religiosa, encontraba su verdadero y último sentido, la trascendencia y la gloria de Dios.

¹⁶ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.*, pp. 111-113.

¹⁷ Álvarez Solís, *op. cit.*

¹⁸ Para Hans Belting, con la Reforma, la palabra pasa a sustituir a la imagen como fuente de la experiencia religiosa, aprehendida no ya desde la mirada, sino por medio del oído o la lectura. El lugar de la imagen medieval pasaría a ocuparlo el “arte”, “que introduce un nuevo plano de sentido entre la apariencia de la imagen y el entendimiento del observador: el plano que se concede al artista, quien toma la imagen bajo su dirección como demostración del arte”. No obstante, el autor reconoce excepciones a esta generalización, al señalar que la imagen “actúa ahora de repente como símbolo de una disposición de ánimo, que aún promecía la armonía entre el mundo y el sujeto”. Belting, Hans, *Imagen y Culto*. Ediciones Akal, Madrid, 2021, p. 25. Estimamos que el mundo hispanoamericano, que conserva e incluso incentiva el culto de la imagen al modo medieval durante el Barroco, escapa en parte al planteamiento de este autor.

Dios, merecedor de la máxima belleza, fuente de la hermosura que le es propia, la transmite al artista quien, a su vez, debe consagrarle las imágenes a través de las cuales lo representa, como a la Virgen María y a los santos. De ahí que el esplendor, la suntuosidad y la riqueza del arte religioso del barroco católico –al que aportan significativamente las vestiduras sacras– encuentre en las imágenes de culto una justificación y no sea únicamente contraparte a la asepsia protestante¹⁹. La nueva revalorización de los sentidos y del cuerpo físico que en España representan San Ignacio de Loyola y Santa Teresa de Jesús procura evangelizar no únicamente a través del sermón sino de la imagen; con sus formas, colores y brillos. En el ropaje se potencia particularmente el apelativo al tacto, otrora relegado al nivel más bajo en la jerarquía de los sentidos, a la profusión de sus calidades, espesores y texturas que el fiel puede tocar, contactándose con la sacralidad y sus milagrosos poderes. Por los sentidos se procura alcanzar la sensibilidad y con ésta motivar la afectividad y el sentimiento: alegría o tristeza, admiración, sobrecogimiento, dolor, arrepentimiento. Justificar y promover el “decoro”²⁰ significa a este respecto una máxima estética fundamental: motivar e incentivar la piedad y con ello suscitar en el devoto la empatía y la imitación²¹. De ahí el giro “sensualista” que se reconoce en la época, expresado por ejemplo en los Ejercicios de San Ignacio que promueven la recreación de la Pasión de Cristo a través de la “composición de lugar”, manifiesto plenamente en las figuras devocionales, tanto de pintura como escultóricas.

Para ello el barroco español recurre a una teatralización de la imagen que procura borrar las fronteras entre lo sagrado y lo mundano, y a la repetición seriada de las imágenes, motivos e iconografías, como estrategia de aprendizaje donde el traje, la joyería y accesorios revisten un rol primordial.

Las telas y la moda, entre lo religioso y lo civil

Las telas pesadas y oscuras, con amplios volúmenes, profusión de pliegues y realces del periodo de los Austria en España, los encajes en cuellos y puños, las grandes joyas de piedras preciosas engastadas en plata u oro, las sargas de perlas que luce la élite social hispana del siglo XVII y también las imágenes

¹⁹ Camarillo Gómez, María del Carmen, “La respuesta visual y textual de la Contrarreforma española a la Reforma protestante”. *Theoría*, Revista del Colegio de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, N° 33, 2017, pp. 129-147; Fernández Sánchez, José Alberto, “Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia”, en: De la Peña Velasco, María Concepción (dir.), Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 19-21 de noviembre de 2008.

²⁰ Vázquez Dueñas, Elena, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España”, *Studia Aurea*, N° 9, 2015, pp. 433-460.

²¹ Álvarez Solís, *op. cit.*, p. 11.

religiosas, pasan a los territorios ultramarinos. Se introducen en los ajuares de los funcionarios de la corona, de las órdenes religiosas y en los equipajes de los criollos adinerados que los adquieren en el comercio legal y en el contrabando transoceánico. En el Virreinato del Perú y Chile se incorporan en la vestimenta sagrada y civil de estos grupos que siguen la moda hispánica luciendo la “ropa de Castilla”, como se denomina genéricamente en los documentos de época a las telas y prendas importadas desde Europa a través de España; en tanto los grupos medios y el pueblo llevan modestas indumentarias confeccionadas con géneros denominados “de la tierra”.

Siguiendo el gusto francés de las élites españolas que domina la moda hispánica a partir de la llegada de la dinastía borbona que reemplaza a los Austria en la persona de Felipe V, acceden al sur andino a través del contrabando –no obstante el proteccionismo de la política comercial en España y sus territorios americanos– telas de algodón más livianas y de colores claros, incluso estampadas con flores, las denominadas “indianas”²², que incluso se visualizan en los altares desde las pinturas y esculturas vestidas.

Se eligen para las imágenes religiosas las telas más ricas, por lo general importadas, para acentuar el decoro, que de la dignidad se ha deslizado en el arte virreinal surandino hacia la majestad, que implica también el poder que se atribuye a las imágenes vestidas o pintadas; poder sobrenatural, milagroso, taumatúrgico para cambiar los acontecimientos, sanar, consolar, orientar. La Iglesia y las necesidades de textiles para el culto y el vestuario de sus imágenes ocupan un porcentaje significativo de la importación de textiles –permitidas por España– desde la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del XVII²³. Luego la necesidad de textiles finos se satisface a través del contrabando, en particular de barcos franceses, porque los obrajes del Virreinato del Perú, aunque produjeron géneros sencillos –los mejores eran los llamados “paños de Quito” y los “cotenses” de algodón grueso–, prosperaron moderadamente, carentes el monto y diversidad requerida por la escasez de incentivos de la Corona para establecer y perfeccionar estas pequeñas industrias, no por falta de mano de obra hábil –pues contaban con indígenas muy diestros en el arte de las fibras como han demostrado los magníficos tejidos prehispánicos–, sino debido a las restricciones de su política económica proteccionista, que privilegiaba el comercio de exportación desde España a las Indias, a través de sus puertos, Sevilla y luego Cádiz.

²² Cruz de Amenábar, *op. cit.*, p. 118.

²³ Olivera Alegre, Gloria, “Las mercancías textiles en el virreinato del Perú del siglo XVI. Calidad y necesidades”, *Revista Cultura*, https://www.revistacultura.com.pe/revistas/RCU_19_1_las-mercancias-textiles-en-el-virreynato-del-peru-del-siglo-xvi-calidad-y-necesidades.pdf

Imagen vestida, imagen pintada

Vestir la imagen escultórica es una práctica que se remontaba en España a finales de la Edad Media, aunque alcanza su apogeo en el Barroco, pues contribuye a acentuar el realismo de las figuras sagradas, a acercar al devoto y a facilitar el proceso de producción escultórico, más lento que el revestimiento de estructuras de madera con telas. Por eso, además de las imágenes de “bulto” tridimensionales talladas en madera, policromadas y doradas, para mostrar los colores de los trajes, diseños y adornos de las telas se difunde otro tipo de imágenes. En todas se emplea la madera como estructura; a veces, complementada con yeso, pasta de aserrín y tela encolada; en otras, se usa el maguey –una variedad de aloe cuyo tallo central se ocupa como estructura o molido en aserrín para mezclar con cola–. En ellas se tallan sólo la cara y las manos, lo mismo que en su forma más frecuente de representación: un maniquí esquemático estructurado sobre un armazón de listones dispuestos en forma semicónica desde la cintura a los pies, que permite ataviar la imagen con ricos textiles, accesorios y joyas, involucrándola en el mundo de lo cotidiano sin abandonar empero su dignidad como transferencia de lo sacral. Radiantes, con sus aureolas doradas, desde los retablos, altares o andas procesionales, iluminadas por velas y cirios, repletas de flores mientras itineran al aire libre, sonríen, sufren, sangran, lloran, con transparentes lágrimas, se mueven, si son articuladas y sus trajes cuajados de joyas, o de una sencillez ascética, se elevan por sobre los de las mujeres y hombres que integran los cortejos de acompañantes remitiendo a una alcornia sobrenatural. Esta teatralización religiosa –expresada también en los pasos de la Pasión y en los autos sacramentales– está destacablemente extendida en la América virreinal desde México a Chile y se apoya como una de sus constantes, en la práctica de vestir las imágenes, medio para acentuar su realismo y cercanía a ese fiel mestizo e indígena que se involucra no sólo como espectador sino como ejecutante dentro del conglomerado variopinto de devotos que abarca desde donantes, miembros de cofradías, escultores, pintores y doradores a sastres, bordadores, joyeros y orfebres.

Vestir las esculturas forma parte de la “vida de la imagen”, un dinamismo que la inserta en su contexto de catolicidad histórica, remitiendo a los orígenes y a la vez a la factualidad del momento. La imagen participa así activamente en el “ciclo anual” que marca las estaciones del año, los meses y los días en el calendario cristiano, sus fiestas y rituales; participación que implica además de las ceremonias y celebraciones especiales, particularmente el día en que se conmemora su iconografía y los tránsitos desde un lugar a otro, los cambios en su vestimenta. Ciertas imágenes incluso pueden cambiar de traje según el ciclo litúrgico, aunque más frecuente es la renovación del ropaje para el día de su fiesta que conlleva la especial asiduidad de las personas encargadas de su culto

y atuendos, quienes han atesorado para cada una su rico y variado ajuar, que se guarda en las cajonerías de la sacristía o –para el caso de las advocaciones favoritas– en los armarios del propio camarín de la imagen.

Esta cualidad de cambiar de ropaje, que refleja también la temporalidad de las esculturas de vestir, *non finitas*, pues nunca están “terminadas”, no la tiene la imagen del cuadro que es fija, aunque sí puede celebrarse y transportarse con una escenografía adecuada. Por eso, mientras las “mudas de ropa” en sí sólo permanecen en la memoria de sus piadosos cofrades, es la pintura la llamada a fijarlas a través de cuadros que reproducen diferentes momentos de esta vida de la imagen vestida²⁴.

La práctica del “retrato” de imágenes tridimensionales en la pintura durante el barroco virreinal surandino está extendida, sobre todo en el ámbito de las obras cusqueñas. Proveniente del arte europeo, el *trompe l’oeil*, engaño del ojo o “trampantojo”, muestra que la creciente devoción de los nuevos fieles americanos presiona en los centros pictóricos como Cusco, Quito o Potosí por imágenes rápidas y a precios asequibles, lo que resultaba más factible a través de la pintura que de la imaginaria de bulto completo.

Del traje como figura sacra a la figura como traje

La paradójica moda barroca de los amplios volúmenes en mangas y faldas, reflejo de la estética de una época de creciente individualismo que busca aislar el cuerpo creando en torno a sí un espacio propio y protegido, también lo disimula bajo esas formas hiperbólicas. No escapan a ello las imágenes religiosas tanto en escultura como en pintura, recurriendo por una parte a tallas esquemáticas y bastidores y por otra a ampliar los ropajes de las figuras pintadas con pliegues y movimientos flotantes y arremolinados. Como los rostros están tipificados por modelos y mascarillas de madera o metal, las figuras sacras se transforman, a efectos de la identificación iconográfica que hacen los fieles en su propio traje. Contribuyen a ello los métodos de trabajo de los artistas y artesanos virreinales del sur andino que, salvo excepciones, no emplean el estudio del modelo vivo desnudo para componer sus cuadros, ni configurar sus esculturas, como en los talleres europeos; su labor se centra más bien en la reproducción y realce de los ropajes, mediante una rica paleta de pigmentos –muchos de ellos de origen local– que realza la aplicación del dorado.

²⁴ Granados, Rosario, ed. “Painted Cloth: Fashion and Ritual in Colonial Latin America” Catalogue Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 14 August 2022 – 8 January 2023.

En los talleres pictóricos del virreinato peruano, organizados jerárquicamente bajo la dirección del maestro, oficiales y aprendices, probablemente la pintura de los ropajes de las imágenes religiosas corresponda a un tipo de especialista que practica la reproducción de las tramas, texturas, sobredorado y colores que requiere la representación de las ricas telas y joyas requeridas por el culto. Siempre su ejecución es minuciosa y se realiza con el cuidado inherente a la dignidad del tema, como ocurre en la pintura cusqueña y quiteña del siglo XVIII, que reproducen desde los tornasoles del tafetán y la transparencia de las gasas a los contrastes de anverso y reverso del damasco, y el dorado de los brocados, que se logra aplicando con un pincel el pan de oro disuelto o esgrafiando hasta que bajo el color aparece el fondo de oro.

Arropadas por capas de telas

La imagen barroca es vestida por capas, utilizando en cada una, como es la costumbre de la moda civil de la época, diferentes telas. El gremio de los sastres –formado por hombres– asume la ejecución de las dos capas exteriores del vestido de las imágenes, prendas de ropa de lujo. Complementan su labor las mujeres de clausura que desde la Edad Media han transmitido la práctica del bordado en hilos de seda, oro y plata, que florece en los conventos femeninos de América virreinal. Los libros de cuentas de monasterios chilenos como las Clarisas de Antigua Fundación o las Dominicas de Santa Rosa dan cuenta de estas “labores de aguja” como se las designaba y el Monasterio de las Capuchinas la refleja en los magníficos ornamentos bordados que conserva. Los tejedores y brosladores jesuitas que llegan a Chile a mediados del siglo XVIII las perfeccionan, como se aprecia en la extraordinaria colección de casullas, dalmáticas y capas pluviales enteramente bordadas que conserva el Museo de la Catedral de Santiago. Según los documentos jesuitas, en 1746, para vestir una escultura que se puso en el altar el día de San Ignacio, se usó un “alba de cambray” y se le agregaron “doce corridas de encajes finos”²⁵. Son las religiosas de claustro las que enseñan el oficio de coser y bordar a las seglares que viven o se educan en sus monasterios, donde se forman bordadoras y costureras mujeres, que sustituirán a los sastres en la confección de ropajes de culto.

En la vestimenta de las imágenes sagradas se usa una gran variedad de telas, unas sobre otras, que son las mismas empleadas en la vestimenta civil de las elites de medios económicos, por lo general importadas desde España –aunque procedentes de distintos países de Europa– que en el siglo XVIII llegan directamente a través del contrabando con puerto de entrada en Valparaíso, por su ubicación

²⁵ Cruz de Amenábar, *El traje*, op. cit., p. 179.

en la ruta del Estrecho de Magallanes, como testimonian los documentos²⁶. Una primera capa forma la “ropa interior” –camisa, enaguas, bragas, calzoncillos– en telas blancas delgadas y de trama fina. Las de mayor uso para las imágenes, confeccionadas en lino, eran el cambray, procedente de la ciudad francesa de este nombre y conocida también como batista, por el nombre de su primer fabricante; la Bretaña, de esta zona gala; el brabante flamenco y la Holanda del país homónimo. Las telas de algodón llamadas genéricamente “muselinas” eran el ruán elaborado en la ciudad francesa de este nombre, el encaje y un género de este material liso, tupido y con cierto brillo debido a los aprestos en su tratamiento. La segunda capa estaba compuesta principalmente por túnicas –y en imágenes ataviadas a la moda de la época– jubones, sayas, calzones, medias– en telas de seda como tafetán, raso, moaré, lustrina, tela de lama, gasa, procedente del área del mismo nombre, glacé y cristal²⁷. Estas prendas podían ir ceñidas con lazos de cintas de tisú, cintos (cinturones) de lama de oro y plata o de talabartería con incrustación de piedras de imitación; esta segunda capa puede ornarse de cuellos y puños con “puntas de Flandes” o encajes de bolillos ejecutadas en las ciudades encajeras de Brujas y Gante; velos de gasa de seda, tanto en imágenes femeninas como masculinas, con broches, lazadas y pasamanería. La tercera capa, la exterior, es la más rica y está compuesta en todas las figuras por el manto largo; en las imágenes femeninas puede agregarse una pieza delantera corta, el peto, o larga, la pechera; y en las masculinas en ocasiones capotillo o ferruero. El manto o capa es la prenda que presta la magnificencia y solemnidad requeridas a la figura. Generalmente es de una tela hilada que incorpora la ornamentación en la urdimbre o trama –el brocado, el terciopelo recamado, la lama, el tisú, con hilos de oro o plata, el ormesí tela gruesa y tupida de seda, y el damasco– o bordada con hilos de seda y metálicos, como suele ser frecuente en los ornamentos religiosos y en las capas de ciertas imágenes de la Virgen. Los mantos se adornan con “franjas”, galones de pasamanería o ribetes de cintas de oro y plata procedentes de Italia, especialmente de la ciudad de Milán, o presentan un remate de cordones, borlas, flecos, lazos y demás adornos a los que se les incorporan lentejuelas, mostacillas, abalorios y otros “brillos”.

Con sus diseños en hilo de oro o plata sobre las imágenes de vestir, que la pintura imita mediante los “brocateados” o sobredorados, el brocato es la tela preferida para realzar las vestimentas exteriores de las imágenes religiosas; tejidos de seda con varias tramas a las que se incorporaban hilos de oro o plata. Usada desde tiempos inmemoriales en China e India, la seda pasó a Persia y con el comercio

se extendió por el Mediterráneo hacia Italia en el siglo I, siguiendo la denominada “ruta de la seda”. Con anterioridad a la invención del telar Jacquard que mecanizó su elaboración, se realizaban con telares manuales en sedas de distintos colores producidas desde el siglo VIII en el sur de España, territorio de Al Andalus, donde las llevaron los moros, hasta que en los siglos XVII y XVIII se producía en numerosas ciudades europeas como las italianas Florencia, Venecia, Pisa y Milán –donde la tela recibió el nombre de brocato– y se consolidaron algunos de los diseños más difundidos; en Lyon en Francia; Valencia, Granada, Córdoba, Málaga, Toledo y Sevilla en España también se establecieron manufacturas de seda; desde allí o a través de Cádiz se exportaron a América. De los brocados sevillanos, los más antiguos muestran diseños de formas romboidales geometrizarantes con óvalos o piñas; luego, una gran variedad de elementos vegetales: tallos, hojas, a veces estilizados en forma de roleos y frondas; motivos florales a pequeña escala como margaritas, claveles, crisantemos, cálices, capullos y ramilletes de flores; en ocasiones se repite el antiguo diseño de la flor de lis; frutos –la preferida es la granada cerrada o mostrando su interior–, piñas, racimos de uva, espigas, bulbos y formas agallanadas o arriñonadas; figuras biomorfas como cuernos de la abundancia; ánforas y jarrones, medallones, rocallas, formas lanceoladas, cintas entrelazadas y coronas²⁸.

Las prendas más lujosas de la segunda y tercera capa de la vestimenta de imágenes religiosas estaban “aforradas” (forradas), señalan los documentos de época, como muestran los reversos de los mantos de las imágenes, esculturas de vestir y pinturas. El lino, por su firmeza, se usaba como entretela para dar a la ropa la rigidez requerida por la moda barroca y la solemnidad del culto religioso; si el reverso se acomodaba en una caída para ser visto²⁹, como se aprecia en las pinturas y esculturas de la Colección Gandarillas, podía ser de seda de tela de satén de algodón; si no se veía, se empleaba una tela de algodón más basta. El algodón fue cultivado en América en tiempos precolombinos en México y en Perú, donde constituyó la base de la vestimenta de culturas como Moche y Nazca, que la transmitieron a los incas. Cuando los españoles arribaron a Perú se encontraron con que los incas vestían no solo prendas de lana de sus auquénidos, sino de algodón nativo que habían aprendido a domesticar y a hilar, aunque en tiempos del Virreinato las telas finas de algodón para las imágenes religiosas provinieron de la importación que realizaba España.

²⁶ Los tipos de telas de este comercio en: Cruz de Amenábar, *El traje*, op. cit., pp. 108-109,

²⁷ Cruz de Amenábar, op. cit., p. 127. Sobre la etimología de los nombres de algunas de estas telas, Pérez Toral, María Paz, “Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII”, *Revista de Investigación Lingüística*, N° 20, Universidad de Murcia, 2017, pp. 195-219; Torres Martínez, Marta, “Recepción de léxico textil dieciochesco en la tradición lexicográfica del español”, *Anuario de Letras, Lingüística y Filología* N° 2, Ciudad de México, jul./dic., 2018.

²⁸ Pérez Morera, Jesús, “Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII”. *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, N° 34, 2022, pp. 37-66; Racinet, A., Dupont, Auberville, A., *World of Ornament*. Editorial Taschen, Köln, 2015, pp. 620-621, 640-641, 674-675, 708-709, 766-767.

²⁹ Victorio, Emma Patricia, “Fulgores divinos: Ornamentos litúrgicos de la Colección de Arte Virreinal del Convento de San Francisco de Lima”, *H-ART*. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte, N° 7, Universidad de los Andes, Colombia, 2020, pp. 91-122; Ponce Pérez, Celinda Annabella; Escobar Guanoliisa, Taña Elizabeth; Cabrera Silva, Tatiana Alexandra, “El Tejido Barroco. Estudio de caso: La Capa de Santa Teresita de Quito - Siglo XVIII”, *Revista Inclusiones*, Vol. 8, enero/marzo, 2021.

Joyas, donaciones pías y poderes curativos

En los trajes por superposición de la época, las joyas constituían la última de las capas y por tanto la más visible dentro del conjunto del vestido de las imágenes virreinales.

Además de sus lujosos ropajes, como en España, las esculturas de vestir y las pinturas que las representan lucen espléndidas joyas a la moda de su tiempo, en especial las de la Virgen María en sus diferentes advocaciones, pues la iglesia, junto con la familia, era la principal destinataria de las herencias en especie establecidas por testamento. Al encarar la muerte, muchas mujeres de elite legaban objetos, prendas y joyas de su uso personal y de particular valor sentimental movidas por la fe, el anhelo de salvar su alma, y el deseo de que perdurasen en el tiempo –fundamentalmente por el temor a que sus herederos las vendieran o disipasen–, contribuyendo a enriquecer los ajueres de las imágenes religiosas³⁰. Especialmente estas donaciones de ropa y joyas beneficiaron a las imágenes de la Virgen María en sus diferentes advocaciones. En La Serena, Chile, por ejemplo, la marquesa de Piedra Blanca de Guana, María Bravo y Morales de Cortez Monroy legó en su testamento de 1732, al camarín de la Virgen de La Merced de la ciudad, el conjunto esplendoroso de sus joyas en formas naturalistas de insectos y crustáceos con diamantes, esmeraldas, otras piedras preciosas y perlas engastadas en oro, probablemente admiradas por sus contemporáneos³¹, además de vestidos, cortes de tela, cortinajes y lienzos para ornar y embellecer la imagen e incentivar su culto.

En el tránsito del siglo XVII al XVIII se impone en la joyería española e hispano-americana el empleo de la pedrería. El gusto barroco por el color llevó a incorporar esmeraldas, topacios, amatistas y zafiros. Por su claridad y brillo, el diamante fue la gema más estimada entre las élites sociales. La estética del resplandor, de herencia medieval, se remontaba al siglo XIII cuando la teología especuló sobre las propiedades metafísicas de la luz y del reflejo, aplicándolas a las vidrieras de las catedrales góticas³². Las imágenes, especialmente las Vírgenes que exhalan un aura especial, los rutilantes ropajes y joyas que las envuelven remiten a la belleza y perfección celestial. Bajo este principio teológico y didáctico se enmarca el empleo de elementos suntuarios de orfebrería y joyería en el arte religioso

de la época, que reconoce en el Barroco católico una nueva justificación como antídoto contra la desornamentación, la asepsia e iconoclasia protestantes³³. El valor pecuniario de la joya se supedita al conceptual y simbólico de esas destellantes donaciones para las imágenes –*verum lumen*, verdadera luz, que es Cristo– en una época en que el arte se pone al servicio de la religión³⁴. Como muy pocas personas podían acceder a adquirir –y regalar a la imagen de su devoción– estas costosas gemas, se emplearon piedras de imitación, el *strass*, elaborado en vidrio con alto contenido de plomo, por el fabricante de este apellido de la corte parisina. En el curso del siglo XVIII las joyas aligeraron sus formas y engastes, con preferencia por los motivos vegetales, al aplicarse a los tejidos cada vez más livianos del vestuario.

Siguiendo costumbres ancestrales, se les atribuían también a las joyas elaboradas con ciertas piedras o metales, propiedades menos ortodoxas, “poderes” protectores, taumatúrgicos y profilácticos³⁵. Los límites entre la religión y la magia en los siglos XVII y XVIII no eran precisos. En esa época aún precientífica, eran Dios padre, Jesucristo, María y los santos quienes protegían y curaban de la enfermedad y las variadas dolencias, no sólo a través de mandas, novenarios, invocaciones y rezos, sino colgados del cuello, cercanos al corazón, en medallas, cruces y relicarios de ricos materiales, estos últimos conteniendo fragmentos y vestigios considerados en ocasiones “milagrosos”.

Es un hecho la importancia de las piedras preciosas y de los metales nobles en la fabricación de medicamentos que, desde el Lapidario de Alfonso X el Sabio a los estudios de Paracelso y Juan de Arfe en el siglo XVI, ensalzan los poderes curativos y restauradores del oro y de las gemas como talismanes y amuletos: el zafiro cura las enfermedades de la vista; el topacio, para las dolencias renales; la turquesa, contra las caídas de cabello y caballo, pero también para solucionar los problemas de la vista y de relaciones personales; el coral, además de curar enfermedades físicas e insuflar energía, ahuyentaba a los malos espíritus portadores del dolor y se consideró muy eficaz contra el mal de ojo; el azabache, otro de los materiales estimados indispensables para la fabricación de gargantillas y collares, custodiaba también contra el mal del ojo. La joyería religiosa no solo era devocional, sino que estaba impregnada de un sentido protector y curativo³⁶. Por ello, toda la variedad de medallas y cruces.

³⁰ Martínez Alcázar, Elena, “La joya como legado a través de las donaciones testamentarias del área murciana (1759-1808)”, Actas II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, 2015, pp. 98-108.

³¹ Cruz de Amenábar, *El traje*, op. cit., p. 59.

³² Cruz de Amenábar, Isabel, “Transparencias, reflejos y trascendencia en el Arte Virreinal Surandino”. Catálogo Exposición Colección Joaquín Gandarillas Infante, Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, marzo-julio, 2022, pp. 9-10.

³³ Cañestro Donoso, Alejandro, “Vestir la apariencia: la joya como vehículo hacia la divinidad en la España de la Contrarreforma”, II Congreso Europeo de Joyería, op. cit., p. 275.

³⁴ Cañestro Donoso, op. cit., p. 271.

³⁵ Ríos Lloret, Rosa E., “Centinelas del bienestar. Joyas protectoras en la pintura española del Renacimiento y Barroco”. II Congreso Europeo de Joyería, op. cit., pp. 283 y ss.

³⁶ Ríos Lloret, op. cit., p. 286.

La profusión de joyas que en las imágenes religiosas remarcaban la piedad y también el rango social de la donante podía abarcar por entero a la figura venerada; existían joyas para la cabeza, el cuello, los hombros, los brazos, las manos, el torso, las caderas y los pies³⁷.

Para la cabeza eran las joyas más importantes, los halos o aureolas, coronas, cintillos, diademas, guirnaldas, tocados, y en torno a la cara de la Virgen, el rostrillo o toca, metálico o de tela rizada y bordada; como adorno de sombreros masculinos y femeninos; y los aros, pendientes, arracadas y zarcillos, compuestos por dos o tres piezas –botón, broquelillo y lágrima–.

En un segundo nivel dentro de esta jerarquía estaban las joyas colocadas sobre el pecho, colgantes con diferentes ornamentaciones y materiales, collares de cuellos y de hombros, gargantillas o “ahogadores”, rosarios de pecho –de perlas pequeñas denominadas aljófares o de coral– medallas y cruces con sus cadenas de oro y plata, en ocasiones de varias vueltas, crecientes lunares –con una simbología mariana que ensalza a la Virgen frente al Islam, los infieles, y a los protestantes, los herejes³⁸, relicarios –en el Virreinato del Perú fueron muy famosos los de la Virgen de la Candelaria de Copacabana–³⁹. También se usaban alhajas cosidas o prendidas, como nudos de cintas con piedras y joyeles. De especial relevancia eran en el Virreinato⁴⁰ los *tupus* o alfileres para cerrar y sostener los rebozos y el manto, generalmente en plata con pedrería de imitación. Los hombres de condición acomodada llevaban cabezales de camisa, guarniciones, bastones brochaduras y botones de piedras finas, aunque no suelen ostentarlas las imágenes sagradas masculinas⁴¹. Las mujeres adornaban sus brazos con pulseras, brazaletes, ajorcas y manillas y en los dedos anillos y sortijas que muestran algunas imágenes de vestir y especialmente ciertas figuras de la Virgen María; los hombres de Iglesia llevaban un anillo distintivo con sello o inscripción. Sobre la falda femenina se engastaban broches generalmente de piedras de imitación, cristal de roca, perlas o nácar. Los cintos y cinturones lucen además de su rica talabartería a la morisca, incrustaciones de vidrio coloreado, cierres, pasadores y hebillas de metales finos y las imágenes muestran también cintas bordadas con hilos de

³⁷ Vegas Sobrino, Laura; Viñas Torres, María Teresa, “Tipología de las joyas en el vestido de la corte castellana en la última Edad Media”, Actas, II Congreso Europeo de Joyería, *op. cit.*, pp. 60 y ss.
Pérez Rufi, María Isabel, “El diseño de joyas en España. 1740-1800”. Tesis Doctoral, Depto. de Historia del Arte Universidad de Sevilla, <https://core.ac.uk/download/pdf/51397228.pdf>

³⁸ Egan, Martha J. “Los relicarios de Copacabana: joyas únicas” II Congreso europeo de Joyería, *op. cit.*, p. 158.

³⁹ Alarcón Román, Concepción, “El creciente lunar en el Mediterráneo”, Actas, II Congreso Europeo de Joyería, *op. cit.*, pp. 44-56.

⁴⁰ Szmukler, Alicia “Joyería Barroca Andina: el pasado como desafío del presente, año 14 – N° 34 enero-abril, 2022 <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas>

⁴¹ Vegas Sobrino, Laura; Viñas Torres, María Teresa, “Tipología de las joyas en el vestido de la corte castellana en la última Edad Media”, II Congreso Europeo de Joyería, *op. cit.*, p. 62.

oro y plata, lazos, fajas y tejillos a medio camino entre joyas y prendas⁴². En la parte inferior de los ruedos de las basquiñas o faldas acampanadas, se colocan broches para prender pliegues y frunces como muestra la pintura de algunas santas, y en los pies zapatos y sandalias podían llevar pedrería de imitación.

Figuras sagradas e indumentaria: diferenciación iconográfica

Con el Concilio de Trento la religiosidad barroca se volcó hacia el culto mariano, especialmente en España y América, continuando una devoción tradicional en la península desde la Edad Media, y a la vez como respuesta al cristocentrismo de los reformadores protestantes que, a la larga, negaron a la Virgen María su función mediadora. Para el catolicismo barroco, en cambio, y su “plan de salvación”, María no sólo era la Madre de Cristo, sino de todos los hombres, la “perfecta mediadora”, y sus hijos, fieles devotos, invocaban su protección para cultivar un ideal de vida virtuosa, practicando generosos desprendimientos con los que se buscaba el premio final de la vida eterna.

Tanto en pintura como en talla, la figura de la Virgen María preside la Colección Gandarillas; comparece como Inmaculada –España durante los siglos XVI y XVII encabezó la causa inmaculista transmitiéndola a los virreinos americanos⁴³– en obras que la representan siguiendo la tradición europea. También se manifiesta en advocaciones locales como la Virgen de Santa Rosa de Ocopa o la Virgen del Rosario de Pomata, ambas veneradas en santuarios de Perú; asimismo, en su calidad de protectora de las órdenes religiosas, por ejemplo, en calidad de Virgen del Carmen patrona de Chile.

El simbolismo de María como Virgen Inmaculada, que se remonta al Libro del Apocalipsis de San Juan (12:1), está estrechamente ligado a su vestimenta: “... y una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza”. La expresión “vestida de sol” se refiere a la luz que envuelve a María, como si su traje estuviese confeccionado de refulgente tela, cual el astro diurno. De ahí que al representarla en el arte se le coloquen rostrillo y ráfagas en torno, y el brocateado de su manto con hilo o trama de oro y piedras emita un vívido resplandor. En tanto, las doce estrellas que en el texto evangélico pueden aludir a las doce tribus de Israel o a los doce Apóstoles de la Iglesia de Jesucristo, se expresan también en las obras del arte virreinal surandino en nimbos y coronas reales sobre su cabeza.

⁴² Vegas Sobrino; Viñas Torres, “Tipología de las joyas ...”, II Congreso Europeo de Joyería, *op. cit.*, p. 64.

⁴³ Cruz de Amenábar, Isabel, “Inmaculada: Tota Pulchra, reina y mujer apocalíptica en el Arte virreinal surandino”. En: “Inmaculada: Tota Pulchra y Reina en el Arte virreinal surandino”. Colección Joaquín Gandarillas Infante, Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, agosto, 2017, enero, 2018.

El tratadista español Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura, su Antigüedad y su Grandeza* (Sevilla, 1649), la voz más autorizada para los artistas virreinales como guía en la elaboración de sus obras, aconseja justamente inspirarse en la mujer apocalíptica de San Juan para la representación de la Inmaculada y para sus ropajes: “Háse de pintar con túnica blanca y manto azul que así apareció esta Señora...” “Vestida de sol...” “Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas”⁴⁴.

La devoción a la Virgen del Rosario, que se remonta al año 1208 cuando milagrosamente se habría aparecido a santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden dominica en su defensa contra los albigenses, culto sistematizado en el siglo XV por Alano de la Rupe con la institución del rosario –etimológicamente del latín *rosarius*, “corona de rosas” o camándula– como forma estructurada numérica y simbólicamente de oración vocal, de cinco misterios con tramos de diez avemarías, portadora de gracias y méritos sobrenaturales, se expresa en ese objeto o joya singular, de tanta importancia en la indumentaria religiosa y civil en el mundo hispanoamericano⁴⁵. Gran devoción suscitó en el Virreinato del Perú, y advocaciones locales como la Virgen del Rosario de Pomata –la colección Gandarillas posee varias versiones de ella–, un santuario ubicado en la ribera suroeste del lago Titicaca. Reproducida profusamente por los pintores y escultores locales a partir de la primera imagen de bulto⁴⁶, con un su joyante atuendo documentado en el archivo del santuario durante el siglo XVIII⁴⁷.

Protectora de la orden Carmelita iniciada hacia el siglo XII cuando un grupo de peregrinos y cruzados se reunieron en las cercanías del Monte Carmelo en Palestina, inspirados por el profeta Elías, era refrendada por la aparición de la Virgen María a San Simón Stock en Inglaterra en 1251, entregándole el milagroso escapulario que permite a quienes lo porten y estén en estado de gracia salvar su alma al momento de la muerte. La Virgen del Carmen fue introducida en Chile por los agustinos a finales del siglo XVI, nominada patrona del Ejército de los Andes en 1817, Patrona Generalísima de las Armas de Chile en 1818 y Patrona de la República de Chile por decreto del Papa Pío XI en 1923. Se singulariza también por su ropaje y su escapulario, signo sagrado según el Concilio Vaticano II⁴⁸, cuya etimología viene del latín *scapŭla*, ‘hombro’, ‘espalda’, un trozo pequeño de tela sobre el pecho y la espalda que pende de un cordón, simbolizando el

manto blanco protector de María sobre su túnica marrón, a sus hijos devotos, en el sentido que le da San Pablo: “Revístanse de Cristo; vestírnos con el manto de sus virtudes”⁴⁹.

En los episodios de la infancia de Cristo representados en la Colección Gandarillas de los que se han seleccionado el Nacimiento, Jesús Niño y la Sagrada Familia en el Retorno de Egipto, también el traje contribuye fundamentalmente a otorgar carácter a estas figuras sacras y a las escenas evangélicas.

María y José en las imágenes quiteñas del Nacimiento talladas en madera y policromadas, de acuerdo a la sencillez del relato evangélico, llevan largas túnicas y mantos carentes de adornos suntuarios y joyas, aunque con ricos bordados en oro.

La figurita de Jesús de los escultores quiteños en la escena del Nacimiento suele aparecer desnudo, como recién nacido, antes que, según el Evangelio de San Lucas, María lo envuelva en pañales. En cambio, Jesús Niño, de estos mismos escultores quiteños, presentado cuando ya puede recostarse o ponerse de pie, después de la Huida a Egipto, luce delicadas camisitas de seda o muselina bordadas.

Con relación a estas figuras, Francisco Pacheco anota en su *Arte de la Pintura* no solo el tipo de vestimenta que cada una debe llevar, sino el mensaje simbólico y salvífico de estos ropajes sagrados: “Pinte (a) la Virgen arrodillada dentro de la cueva con túnica y manto”⁵⁰. No alude a San José en este episodio; da instrucciones más generales sobre su vestimenta, destacando que como era carpintero, se lo debe mostrar con túnica y manto, y “junto a sí está una talega con ropa atada con una cuerda” y sus herramientas⁵¹. Con respecto a Jesús, señala: “El Niño primeramente está desnudo al nacer y la luego la Virgen lo envuelve en pañales”⁵².

Se refiere también a la costumbre de algunos pintores de mostrar al Niño desnudo en la Natividad y en la Adoración de los Pastores por la falta de paños en el pesebre y aunque señala que no le corresponde dictaminar sobre esta materia, estima improbable que su Santísima Madre lo expusiera “en tan riguroso tiempo y a la medianoche, desnudo a las inclemencias del frío”⁵³.

⁴⁴ Pacheco, *op. cit.*, pp. 482-483.

⁴⁵ Arbeteta Mira, Letizia, “Gala y devoción. El rosario en el ámbito hispánico”, Actas, II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas, *op cit.*, pp. 9-10.

⁴⁶ Stanfield Mazi, Maya, “La Virgen del Rosario de Pomata en su iglesia y en el Virreinato”, 2006. http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Stamfield-Mazzi.php

⁴⁷ Stanfield Mazi, Maya, *op. cit.* http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Stamfield-Mazzi.php

⁴⁸ <https://www.aciprensa.com/recurso/2181/el-escapulario-de-la-virgen-del-carmen>

⁴⁹ https://es.catholic.net/op/articulos/3772/icnet.mykajabi.com/resource_redirect/landing_pages/2147591971#modal

⁵⁰ Pacheco, *op. cit.*, p. 505.

⁵¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 501.

⁵² *Op. cit.*, p. 505.

⁵³ *Op. cit.*, p. 506.

Respecto a los paños en que se envolvió al Niño cita a San Bernardo y a San Agustín. El primero señalaría: “Los tiernos miembros del Niño los faja y liga su madre”. Y el segundo anotaría: “Estos son los dichosísimos paños con que limpiamos las manchas de nuestros pecados”⁵⁴.

El suceso del Retorno de Egipto en una pintura cusqueña de la Colección Gandarillas se interpreta de un modo festivo y local, a lo que contribuye no sólo el verde paisaje sino los mantos y túnicas y ligeras de la Virgen, San José y el Niño y en particular los grandes chambergos o sombreros con ala vuelta de los siglos XVII y XVIII, ornados con plumas de suri. El Niño luce sandalias rojas, atributo de realeza y caridad⁵⁵. Francisco Pacheco había aconsejado brevemente con relación al sombrero que debe llevar “la Virgen tocada con su sombrero de palma” y el Niño con su túnica inconsútil⁵⁶. Estima que en Egipto, donde permanecieron siete años, María entre sus “ocupaciones de manos (es de creer) que tejó la Virgen la túnica inconsútil para su Hijo como destaca Eutimio (seg. Math 27, 67?) que usó cuando dejó los pañales siendo muy niño y que fue creciendo con él según Godfrido”⁵⁷.

Para los ángeles, encarece Pacheco mostrarlos de sexo masculino, como jóvenes imberbes, con alas y vestimentas sutiles y luminosas, túnicas talaes, mantos y borceguíes⁵⁸.

La representación de las telas y sus calidades tiene, como para el pintor Francisco de Zurbarán, importancia primordial: “... Y generalmente en las túnicas talaes de los pacíficos, de sedas o linos de varios colores cambiantes, que siempre tiren a candidez y blancura resplandeciente porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas símbolo de su inocencia y pureza. Apretada la cintura con ricos ceñidores, sembrados de piedras preciosas, señal de su prontitud por servir a su Señor y por indicio de su gran castidad”⁵⁹. Este atuendo encontrará su consagración artística en la serie de magníficos ángeles y arcángeles de exquisitas y joyantes vestiduras y exóticos calzados pintados por Francisco de Zurbarán y su taller⁶⁰, alcanzando también al Virreinato del Perú. Pacheco no se refiere a arcángeles apócrifos y tampoco hace mención a vestimentas de época, como ocurre con las series de arcabuceros de virreinales realizados

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 506.

⁵⁵ Fitzurka, Cristine, “Religiosidad popular y espacio sagrado. El icono en la teología Oriental”. *Teología y Vida*, Vol. XLIV, 2003, pp. 250-264.

⁵⁶ Pacheco, *op. cit.*, p. 523.

⁵⁷ *Op. cit.*, 524.

⁵⁸ Pacheco, *op. cit.*, p. 475.

⁵⁹ Pacheco, *op. cit.*, p. 477.

⁶⁰ Herrera Raquejo, María del Carmen: “Vestir la joya: ángeles y santas de Zurbarán”. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj49Kvgw7eDAXUOppUCHeMABXMQFnoECCYQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5124988.pdf&usg=AOvVaw1fTg5QyQ_XtphWrWIGc0ze&opi=89978449

a partir de modelos zurbaranescos y grabados de manuales de infantería por artistas de Charcas como el denominado Maestro de Calamarca, a quien se atribuye el Arcángel Uriel cargando el arcabuz de la Colección Gandarillas. Sus ricos ropajes representan la moda de los tercios españoles de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII cuando se pinta la obra.

Acepta también Francisco Pacheco los “...ángeles niños desnudos con algunos paños volando con decencia y honestidad, de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores, y calzados de antiguos coturnos y también descalzos”⁶¹.

Sobre el vestuario de los santos y santas de los primeros tiempos cristianos, el tratadista español no establece mayores preceptos, solo como otros escritores de la época señala que los artistas intenten ceñirse en lo posible a la veracidad histórica de los personajes o a la tradición piadosa.

Acerca de San Joaquín, padre de la Virgen María, quien no aparece mencionado en la Biblia sino en los Evangelios Apócrifos, y cuyo culto es relativamente reciente, se menciona que fue un hombre anciano rico y se le representa con el ropaje correspondiente, de suntuosas telas.

El atavío de San Pablo es sencillo: manto azul y túnica siena –en la figura de la Colección Gandarillas coloreado a la inversa–, enriquecidos por los artistas virreinales con profusos sobredorados.

San Isidro Labrador en el arte español y virreinal del Barroco muestra en pintura y escultura atuendo de campesino –según aparece en esta escultura quiteña de finales del siglo XVIII y principios del XIX–, aunque con ricas telas brocateadas.

Una de las dudas respecto a la vestimenta de los santos que se plantea a los iconógrafos y artistas barrocos se refiere al atuendo de las santas de los primeros tiempos cristianos sobre quienes las noticias son mínimas. El realismo de la pintura española del siglo XVII lleva a estas mártires al presente de una forma magistral en la serie de “retratos a lo divino”⁶² del pintor Francisco de Zurbarán –sobre las que la historiografía del arte ha especulado en los últimos años⁶³– jóvenes

⁶¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 477.

⁶² Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco en Poesía y Pintura*. Universidad de Granada, Granada, España, 1989.

⁶³ Descalzo, Amelia, “Las santas de Zurbarán, vestidas para el cielo”.

https://www.academia.edu/27175348/las_santas_de_zurbaran_vestidas_para_el_cielo

Navarrete Prieto, Benito, “Santas de Zurbarán: devoción y persuasión, Catálogo de Exposición, Sevilla, 3 de mayo-20 de julio, Convento de Santa Clara, Instituto de la Cultura y las Artes, 2013, pp. 17-34:

Navarrete Prieto, Benito, “Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII. XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán, 1598-1664. 350 Aniversario de su muerte, Sociedad Extremeña de Historia, 2014. dialet.unirioja.es/diactextos/lassantasdezurbaranyelconceptodepersuasionenelsiglo%20XVII.pdf

damas elegantes y fantasiosamente vestidas –es probable, de acuerdo al teatro de la época– con telas y adornos de exquisita calidad y verismo, ajenas ya al dolor y al sufrimiento, como si desfilasen hacia el cielo con sus mejores galas. Estas series de santas del cristianismo primitivo, obras de Zurbarán y del taller, que traspasan el Atlántico⁶⁴, inspiran las vestimentas de las que se representan en los virreinos de Nueva España y del Perú. Aunque carente de la maestría del artista español, de la extraordinaria tactilidad que infunde a los paños, el pintor cusqueño del siglo XVIII que representa a Santa Catalina de Alejandría ha tenido en cuenta –quizá no directamente pero sí a través de versiones– esos modelos zurbaranescos y los mestiza al gusto del siglo XVIII.

Las imágenes pintadas y de vestir de la Virgen María, Cristo, los ángeles y santos se transformaron a partir del Concilio de Trento y el Barroco Católico Hispanoamericano en un poderoso instrumento didáctico que fortalecía el catequismo y la devoción de los feligreses. Su decoro y boato debían regirse por las normas conciliares y las constituciones sinodales para no traspasar la frontera entre lo terrenal y lo divino. La contemporaneidad en el atuendo de la imagen sacra –que contribuye decisivamente a su identificación iconográfica– era el recurso para suscitar la empatía del devoto y estimular sus percepciones y sentimientos. Para ello, se requería dotarlas de un atuendo espléndido, digno de la realeza celestial, evocador del cielo y de la trascendencia, destino final prometido al hombre virtuoso o al pecador arrepentido, donde encuentra justificación el empleo de textiles y joyas de un arte exquisito y casi ignorado en la actualidad, que se ha transmitido hasta el presente como un magnífico e insoslayable patrimonio material y una forma de acendrada piedad que merecen ser, por su escasez y calidad, plenamente puestas en valor.

⁶⁴ Vincent- Cassy, Cécile, “Francisco de Zurbarán y el retrato sacro. Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller”. *Tiempos Modernos* N° 33, 2016/ 2, p. 243.

El significado teológico del atuendo en la iconografía cristiana

Federico Aguirre Romero

Profesor asociado de la Facultad de Teología, Pontificia Universidad Católica de Chile.
Investigador del Centro de Estudios de la Religión.

Imagen y encarnación de la Palabra

Podría pensarse que el atuendo en los íconos –el conjunto de prendas con que se atavía a los santos y santas del cristianismo– es un componente meramente accesorio. De hecho, la misma imagen de culto, en diversos momentos de la historia de la Iglesia, se ha considerado una forma de teología para los analfabetos, una biblia de los pobres. No obstante, las imágenes han animado la vida de la Iglesia desde su surgimiento hasta nuestros días, y han sido objeto de veneración por parte de ricos y pobres, de iletrados e ilustrados.

La reflexión teológica sobre la imagen no es algo nuevo en la Iglesia. Las Iglesias de Oriente han preservado el magnífico tesoro de lo que llamamos hoy teología de la imagen, la cual, a su vez, ha conocido un vigoroso renacimiento en el seno de la Iglesia Católica. A este respecto, cabe destacar la obra de Romano Guardini, que pone de relieve la naturaleza sacramental de la imagen de culto (en concreto, el texto titulado *Imagen de culto e imagen de devoción*); el valioso estudio del cardenal austriaco Christoph Schönborn titulado *El ícono de Cristo*, que nos presenta de manera detallada la doctrina que se formula en torno al Segundo Concilio de Nicea; o documentos magisteriales como *Orientale Lumen*, donde se expresa la necesidad de que la Iglesia de Cristo vuelva a respirar con sus dos pulmones, el de oriente y el de occidente.

En palabras de Benedicto XVI, la doctrina de la imagen “se inserta así en la tradición de la Iglesia universal, cuya doctrina sacramental prevé que elementos materiales tomados de la naturaleza puedan ser instrumentos de la gracia en virtud de la invocación (epiclesis) del Espíritu Santo, acompañada por la confesión

de la fe verdadera” (*San Juan Damasceno*. Audiencia General, 6 de mayo de 2009). Como se puede apreciar, la reflexión teológica sobre la imagen de culto no es nueva, y adopta una especial relevancia en los diferentes momentos de renovación eclesial a lo largo de la historia.

Para comprender el valor teológico del atuendo y de todos los elementos que componen la imagen de culto cristiana, es necesario tener en cuenta que esta siempre es una imagen *de alguien* concreto (Jesús, la Virgen, los santos y las santas) y es *para alguien*, también concreto (el o la creyente de cada tiempo y lugar). El fundamento último del ícono cristiano, pues, es la encarnación de Dios como verdadero ser humano. Esto significa que, en el marco de la tradición cristiana, la imagen no es una mera ilustración, sino que surge como testimonio del evangelio de Jesucristo y, consecuentemente, se convierte en expresión del dogma de la encarnación. En otras palabras, la imagen no es ni accesorio ni posterior al nacimiento del cristianismo; por el contrario, la imagen sagrada está en el origen mismo de la experiencia cristiana porque testimonia a quien es Imagen de Dios.

Como es sabido, aquello que da origen a la Iglesia es el anuncio del Reino que comunica de manera directa Jesucristo a un grupo de personas, quienes, impulsados por el Espíritu Santo, extienden ese anuncio a todas las naciones (Mc 16,15). Se trata en primer lugar de un testimonio de aquellos y aquellas que pudieron ver, escuchar y tocar al Hijo de Dios. Una vez que estas personas concretas van dejando la existencia terrenal, surge la necesidad de poner por escrito este testimonio, para que quienes hemos venido después conozcamos y saboreemos el Reino de Dios, a través de hechos y palabras (DV 2). Así se escribieron los evangelios y así surgieron los primeros íconos sagrados, de manera que la acción redentora de Jesucristo se haga carne en cada tiempo y lugar, en palabras y colores, en libros e imágenes (Juan Damasceno, *De imaginibus orationes* 3, 8).

Un buen ejemplo de esta articulación entre imagen y anuncio de la Buena Nueva es la leyenda del Rey Abgar de Edesa, quien, estando gravemente enfermo y habiendo escuchado sobre el poder de Jesús, envió a un emisario a Palestina para que lo trajera y le sanara. Jesús, después de proclamar a Abgar como bienaventurado por haber creído sin haber visto, tomó una tela y, posándola sobre su rostro, imprimió su imagen. Al llegar la imagen del rostro de Cristo, Abgar la recibe solemnemente y la posa con devoción sobre su rostro, después de lo cual se sanó de su enfermedad. Esta imagen milagrosa –*ἁχειροποίητα* o no hecha por mano del hombre– dio lugar al desarrollo del tipo iconográfico de la Santa Faz (Juan Damasceno, *De imaginibus orationes* 1, 33).

Esta relación entre imagen y evangelio es muy clara en los primeros concilios y en la literatura patrística. Juan Damasceno, por ejemplo, llega a plantear que nosotros, como los apóstoles, podemos conocer a Jesucristo “corporalmente” (σωματικῶς) a través de su imagen (*De imaginibus orationes* 3, 12). A su vez, el surgimiento de ciertos tipos iconográficos va de la mano con el desarrollo del dogma, convirtiéndose en expresión sensible de este. Así, el ícono de Jesucristo Pantocrátor (Señor de toda la creación) surge en el periodo en que se establece la naturaleza divina del Hijo (Primer Concilio de Nicea, 325 d. C.), y el ícono de la Virgen con el Niño se compone durante las discusiones sobre la naturaleza humana de Jesús (entre los Concilios de Éfeso, 431 d. C., y Calcedonia, 451 d. C.).

El valor sacramental de la materia

Este vínculo entre la producción de imágenes y el desarrollo teológico tiene, en su origen, la necesidad de preservar la dimensión testimonial e histórica de la revelación cristiana, y se hace más evidente cuando se cuestiona la importancia del culto a las imágenes. En este sentido, los cristianos y cristianas veneramos imágenes porque, a través del conjunto de rasgos que caracterizan a las personas sagradas, opera la Gracia de Dios y se accede a los dones de la salvación. Como afirma el Cardenal Schönborn, Dios ha asumido un rostro concreto, y este rostro no es un accidente, sino el modo en que ha querido revelarse a la humanidad.

Recordemos que una de las razones por las que se produce la querella iconoclasta durante la Alta Edad Media (726 d. C. – 842 d. C.) es el cuestionamiento de la naturaleza material de la imagen, que sería incapaz de contener la naturaleza divina del Hijo. Ante esta objeción, los defensores de las imágenes van a responder que la imagen de culto no busca representar la naturaleza, ni divina ni humana, sino la persona del Hijo, que tuvo un cuerpo concreto. Por esta razón, desde muy temprano también se venera la cruz y otros objetos sagrados, en tanto que memoria histórica e invocación de la acción redentora de Dios en el mundo. Así, Juan Damasceno llegará a afirmar que toda la materia es venerable, dado que a través de ella se ha producido nuestra salvación (*De imaginibus orationes* 1, 16). Imágenes, reliquias, cálices y evangelios, pues, no son meros símbolos de una realidad allende de la materia, sino signos sensibles que, a su manera, significan y realizan la santificación del ser humano (SC 7).

Tal como declara el Segundo Concilio de Nicea, la presencia del prototipo en la imagen encuentra su fundamento último, al igual que toda acción sacramental, en el carácter real (ἀληθινής) y no imaginario (καὶ οὐ κατὰ φαντασίαν) de la encarnación de la Palabra, de la cual la imagen de culto es signo fidedigno (πίστωσιν) (COD 135).

Ante un cristianismo espiritualista o intelectualista que considera lo sensible como un obstáculo o un grado inferior de conocimiento de Dios, la teología de la imagen buscará no sólo defender la posibilidad de venerar imágenes, sino sobre todo la comprensión de la encarnación como el eje de la revelación cristiana. Con la encarnación, pues, Dios mismo asume una forma visible, superando el tiempo de la ley (la sombra de los bienes futuros) e inaugurando el tiempo de la imagen (la plenitud de los tiempos) (Heb 10, 1). De este modo, como afirma Teodoro Estudita, considerar indigna una imagen de nuestro Salvador significa desvirtuar por completo el corazón de la revelación cristiana, que es la encarnación.

“Lo que tú consideras inconveniente y vulgar, es –por el contrario– sublime y digno de Dios si lo consideras desde la grandeza del misterio. ¿Acaso no es un honor para el Altísimo rebajarse igual que los humildes se avergüenzan de ser enaltecidos? Así es también con Cristo: él habita en la altura de su divinidad caracterizada por la incircunscribibilidad material, y sin embargo es su gloria haber descendido de un modo tan sublime hasta nosotros y haberse hecho en su propio cuerpo materialmente circunscribible. Él es materia, es decir, se ha hecho carne; él que da subsistencia a todo lo que existe no se avergüenza de haberse hecho lo que ha asumido (es decir, carne) y de ser también así llamado”. *Anthirrheticus I.*

En este planteamiento de Estudita se reconoce la piedra angular de la revelación cristiana, que explica y conecta el acto de condescendencia divina que conlleva la encarnación (la κένωσις divina, Fil 2,7) con el modo trinitario de ser de Dios, que se dona a sí mismo como imagen (Col 1,15-17). Así pues, la doctrina de la imagen –destaca el Cardenal Schönborn– hunde sus raíces en la teología trinitaria de los primeros siglos de la era cristiana, en cuyo desarrollo “el concepto de imagen experimenta una corrección cargada de consecuencias para la adecuada comprensión del arte: entre el arquetipo divino y la imagen divina no se da ningún desnivel de ser. En el contexto de la teología trinitaria, la noción de imagen pierde toda apariencia de inferioridad” (Schönborn 1999: 23).

La naturaleza personal de la imagen

Se ha planteado que la imagen de culto cristiana siempre es una imagen *de alguien* y es una imagen *para alguien*. En este sentido, el ícono cristiano tiene una naturaleza personal. Esto significa que reivindica un vínculo existencial con la persona que representa, es una huella de ella, animada por la Gracia divina. De este modo, lo que vemos en ella no es otra cosa que la persona misma allí representada, que se manifiesta a través de sus características concretas (Teodoro Estudita, *Epistolarum Lib. II*). Así, por ejemplo, se produce y se venera

una imagen de Jesús porque tuvo un aspecto concreto: una forma del rostro, un corte de cabello, un tipo de barba, que lo distinguen, por ejemplo, de san Pedro y de san Pablo. Lo que conecta existencialmente imagen y prototipo es la semejanza. Ahora bien, como nos advierte Guardini, no hay que olvidar que la imagen cristiana tiene un cometido específico: hacer presente a la persona sagrada en el aquí y ahora del creyente. Por esta razón, la imagen de culto también es un objeto estético, se origina en el prototipo sagrado, su existencia concreta, pero se dirige a un destinatario, a la persona creyente, también concreta.

Podríamos decir, en este sentido, que la imagen de culto es objeto de arte, de una técnica y sensibilidad vinculada a una tradición, pero también al espíritu de cada época. El ícono cristiano, pues, no aspira a ser un cuadro naturalista o una fotografía, sino un objeto litúrgico, un medio donde se opera el milagro de un encuentro histórico y personal.

Un ejemplo de la naturaleza histórica y personal de la imagen de culto es el surgimiento de diferentes advocaciones. Así, en la Virgen del Rosario, en la Virgen del Carmen, o en la Virgen de Cochabamba, se venera a la misma persona, María de Nazaret, madre de Jesús, pero desde diferentes aspectos de su personalidad. Pensemos en nosotros mismos, que nos relacionamos (nos vestimos, hablamos, nos comportamos) de diferente manera con nuestra familia, con nuestros amigos, o con nuestros colegas del trabajo. Pues bien, de manera análoga, a través de sus imágenes, Jesucristo, la Virgen y los santos y santas se siguen relacionando con los pueblos de la Tierra: visitan sus territorios, se visten con sus atuendos tradicionales, aprenden sus propias lenguas.

Esta manera de entender la imagen tiene profundas implicancias epistemológicas, pues, en el marco de la teología de la imagen, el punto de partida del conocimiento de Dios es lo particular de la persona (ὕπόστασις) y no lo general de la esencia (οὐσία), principio que se extrapola a toda forma de conocimiento: “Lo universal tiene subsistencia sólo en los individuos, así por ejemplo la humanidad en Pedro, Pablo y los demás individuos de la especie humana. Si los individuos no existen, tampoco existe la humanidad en general” (Teodoro Estudita, *Antirrheticus III*).

El significado teológico del atuendo, pues, y de todos los elementos que configuran la imagen de culto, radica en su naturaleza personal. Desde una perspectiva sociológica, podríamos afirmar que la imagen de culto tiene “agencia personal”, lo cual significa que desde la propia materialidad de la imagen el prototipo sagrado se comunica con el pueblo creyente, actúa en medio de él, incide de manera directa en su vida. Esta es la razón por la que besamos, hablamos, engalanamos la imagen de Jesucristo, la Virgen, y los santos y santas.

La imagen de culto latinoamericana

Es interesante observar que en América Latina la imagen de culto se ha convertido en un elemento central del catolicismo. Las imágenes traídas desde Europa, al encontrarse con la sensibilidad religiosa de los pueblos indígenas, desempolvaron su agencia personal –bastante desdibujada en la Europa postrenacentista–, dando lugar a un maravilloso despliegue performativo en el contexto de las fiestas religiosas que perviven hasta nuestros días. Aun cuando las imágenes que llegan a América se originan principalmente en el marco del Renacimiento europeo, en la imagen de culto latinoamericana observamos un sustrato del cristianismo popular mediterráneo y, como diría el teólogo uruguayo Alberto Methol, un parentesco remoto con el cristianismo del primer milenio.

Otro aspecto destacable es que las imágenes de mayor devoción se aparecieron directamente al indio, se vistieron con sus atuendos, y entraron en diálogo directo con él. Ejemplos de esta realidad son imágenes como la Virgen de Guadalupe o la Virgen de Copacabana, que fueron encontradas o hechas por indígenas, siendo objeto de suspicacias por parte de las autoridades eclesásticas. Otro ejemplo notable es el de la denominada Virgen Cerro, donde el cuerpo de María, asimilado a la figura de la montaña de Potosí, alberga la vida del pueblo. Cabe notar que el cuerpo-cerro de María se encuentra tras el muro de las huacas, tapia que construían los conquistadores para que los indios no accedieran a sus lugares sagrados.

Aquí asistimos a un ejemplo claro de inculturación del evangelio, donde el relato cristiano se funde con la cultura indígena y su experiencia religiosa previa al anuncio del evangelio. Marcada por un principio de reciprocidad, la sensibilidad religiosa de los pueblos indígenas conecta naturaleza, divinidad y ser humano en un flujo ininterrumpido de sacralidad. Así pues, la Virgen Cerro terminará convirtiéndose en un tipo iconográfico recurrente durante la Colonia, marcando una geometría triangular para el atuendo de María como se puede observar en algunas piezas de esta exposición (pinturas págs. 46 y 47).

En la muestra de este catálogo, junto con múltiples referencias a la cultura local y a joyas, atuendos, o accesorios de la época, se pueden apreciar diversas operaciones que vigorizan las imágenes, despertando todos los sentidos de quien las contempla y propiciando aquel intercambio personal con el prototipo sagrado. La composición cruzada entre el rostro y el movimiento del cuerpo de la *Inmaculada Concepción en Majestad* (pág. 45), así como el contraste entre colores fríos y cálidos del derecho y el revés de su manto, generan una vigorosa atracción de los sentidos del espectador. Por su parte, el *Arcángel arcabucero* (pág. 54) extrema la composición cruzada (principio fundamental para representar

el movimiento en el plano bidimensional), marcando un enérgico quiasmo entre su mirada cabizbaja, el arcabuz y su pierna derecha. En las imágenes de bulto de esta muestra, el dinamismo se expresa de manera tridimensional, acentuando la tensión a través de la profundidad de los pliegues e incorporando florituras doradas de la flora local.

Hoy en día, el culto a las imágenes en América Latina sigue siendo el eje de la experiencia de fe. Esto queda en evidencia en la infinidad de prácticas asociadas a imágenes, desde la fabricación de altares domésticos hasta la organización de complejos dispositivos socioculturales, como son las fiestas religiosas. En el marco de una investigación realizada sobre fiestas religiosas en Chile, los informantes de diferentes regiones del país llamaban a la imagen “persona”, atestiguando el profundo sentido teológico que hay detrás del culto a las imágenes (Aguirre, 2020).

La especificidad cultural que asumen estas imágenes latinoamericanas, expresada a través del atuendo y todos los elementos que caracterizan a la persona representada, así como a través de los relatos que elabora el pueblo sobre ellas, nos habla de la dimensión personal de la revelación de Dios en Jesucristo y de su encuentro con los pueblos latinoamericanos. Este elemento cultural no es un accesorio, sino una condición de posibilidad para la evangelización, tal como subraya insistentemente el Papa Francisco en *Evangelii gaudium*. A su vez, esta manera personal y cultural –única manera de conocer el evangelio– que adopta la Iglesia en América Latina, nos habilita un horizonte de diálogo ecuménico con el Oriente cristiano y de diálogo interreligioso con las experiencias de lo sagrado que siguen vigentes en las comunidades indígenas que habitan nuestro querido continente.

Bibliografía

Aguirre, Federico (2020). “Religión popular: fiesta e imagen”. *Veritas* 47, 169-205.

Conciliarum Oecumenicorum Decreta (1996). A cura di Giuseppe Alberigo-Giuseppe L. Dossetti. Edizioni Dehoniane Bologna.

Dei Verbum. Constitución dogmática sobre la divina revelación (1987). Santiago de Chile: Paulinas.

Benedicto XVI (2009). *San Juan Damasceno*. Audiencia General, 6 de mayo de 2009.

Francisco (2013). *Evangelii gaudium*. Conferencia Episcopal de Chile.

Guardini, R. (1960). “Imagen de culto e imagen de devoción”. En *La esencia de la obra de arte*, 15-35. Madrid: Guadarrama.

Juan Damasceno. *De imaginibus orationes I, II, III* (Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας, Λόγοι Α΄, Β΄, Γ΄). CPG 8045. PG 94, 1232-1420. [*Die Schriften des Johannes von Damaskos*, B. KOTTER, vol. 3, PTS 17, Berlin 1975].

Juan Pablo II (1995). *Oriente lumen*. Ciudad del Vaticano: Italia Librería Vaticana.

Sacrosanctum concilium: Constitución sobre la sagrada liturgia del Concilio Vaticano II (2004). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.

Schönborn, Christoph (1999). *El icono de Cristo: una introducción teológica*. Madrid: Encuentro.

Teodoro Estudita. *Antirrheticus I, II, III* (Ἀντιρρητικός κατὰ εἰκονομάχων Α΄, Β΄, Γ΄). PG, 99, 328B-436A. [Λόγοι ἀντιρρητικοί κατὰ εἰκονομάχων, K. DALKOS, ΙΝΔΙΚΤΟΣ, Ἀθηναί 1998].

Algunos significados teológicos de la vestimenta en la Sagrada Escritura

Rodrigo Álvarez Gutiérrez

Facultad de Teología, Pontificia Universidad Católica de Chile.

“Mientras oraba, la apariencia de su rostro se hizo otra, y su ropa se hizo blanca y resplandeciente” (Lc 9,29).

Introducción

La vestimenta ha desempeñado un papel relevante en la historia de la relación de Dios con su creatura. Por ello, presenta distintas significaciones desde el libro del Génesis (3,7) hasta el texto del Apocalipsis (22,14). Sin embargo, siempre alude a una cierta condicionalidad existencial de la persona. Lo anterior, se puede explicar desde dos virtualidades. La primera se refiere a la ordenación propia del mundo, la cual ha sido dispuesta por el Creador, en la cual, se distinguen ministerios, carismas y misiones. La indumentaria muchas veces alude a un oficio o una misión dada por Dios. De allí que exista una detallada legislación en el Antiguo Testamento sobre los ropajes sacerdotales en cuanto a su materialidad, confección y uso litúrgico (Éxodo 28-40). La segunda posee un componente teleológico, pues se vincula a la promesa de gloria perdida en el paraíso por Adán y Evan y su recuperación futura en Cristo.

El léxico bíblico utiliza dos expresiones propias de la lengua hebrea. Una de ella es la raíz [bš], que significa “vestirse de” acuerdo a E. Jenni (Diccionario Teológico manual del Antiguo Testamento I). Esta acción está dada generalmente por un tercero que viste al protagonista de una acción salvífica. Otra palabra importante es el sustantivo [bgd]. Este indica el “vestido en sí”; por lo tanto, implica la indumentaria material con la cual se cubre, se ciñe o se adorna el personaje bíblico. Los salmos y libros proféticos ampliarán estos significados a situaciones, objetos o realidades abstractas: “vestirse de esplendor y majestad” (Salmo 104,1) o la expresión “vestido de salvación” (Salmo 132,16). Es así, como la acción no sólo se circunscribe a personas, sino a situaciones y metáforas proféticas. El

caso de Job constituye un ejemplo dramático de lo señalado anteriormente: “mi carne está vestida de gusanos y costras” (7,5). Ambos vocablos: *lbš* y *Bgd* ponen su atención en la acción y en el objeto que conlleva esa acción.

La semántica de la vestimenta en la Sagrada Escritura constituye un mundo rico en matices; donde la realidad divina sólo puede comprenderse desde la situación contingente que se está desarrollando en el pasaje bíblico. Un ejemplo de ello es la entrega de una túnica a José por parte de su padre Jacob (Génesis 37,3). Este hecho no implica sólo la entrega de un regalo sino conlleva la elección de un hijo por sobre los otros. Sólo con el traslado de todo Israel a Egipto se entenderá la simbología de este gesto. José como cabeza de sus hermanos los salvará del hambre que se vive en la tierra de Hebrón.

En conclusión, el vestuario, la alimentación y la morada expresan realidades propias de la vida humana, pero en la Biblia adquieren generalmente un significado teológico-espiritual. La indumentaria no sólo protege de la intemperie del clima, sino garantiza la intimidad de cada persona y su participación en la vida social. De estas consideraciones nace la explicación de los usos sociales de la ropa. Ejemplos de ello, son los siguientes casos bíblicos:

- 1) La utilización del velo en la mujer israelita antes de conocer a su futuro esposo (Génesis 24,65).
- 2) El cubrir con los pliegues del manto a una persona como signo de elección en el caso de Ruth, la moabita.
- 3) La costumbre de vestir al prójimo como un acto de justicia como señala el profeta Ezequiel (18,7). Más aún el mismo Cristo lo pedirá a sus apóstoles (Mt 5,40) como signo de comunión con su mandato del amor a todo el género humano: “Al que quiera ponerte pleito y quitarte la túnica, déjale también la capa”.
- 4) El desgarrar de un vestido como signo preclaros de dolor o luto (Lucas 7,11-17), pero también de muerte, desgracia, maldición o blasfemia. Este hecho exige del creyente la rotura de sus vestimentas (Job 1,20) como muestra de arrepentimiento, dolor y penitencia.
- 5) El engalanamiento con joyas, ungüentos y ropas suntuosas por parte de la sulamita del Cantar de los Cantares (6,13) constituye una metáfora del amor de Dios por su pueblo que colma de bienes materiales a su creatura.

Este preámbulo sobre la relevancia de la vestimenta en la Sagrada Escritura requiere de una profundización de los significados más notorios de la indumentaria mediante un análisis teológico de ciertos pasajes bíblicos. Se analizará uno del Antiguo Testamento y tres del Nuevo Testamento que constituyen ejes paradigmáticos y que han pasado a la iconografía cristiana.

La providencia de Dios y la desnudez de Adán y Eva

La primera mención que se hace de la vestimenta en la Sagrada Escritura es en el Jardín del Edén. Cuando Adán y Eva pecaron, se les abrieron los ojos (Génesis 3,6-7), y descubrieron su desnudez: “¿Quién te ha hecho saber que estabas desnudo?, le preguntó Dios. ¿Has comido del árbol del cual Yo te mandé que no comieras?”. La vergüenza que les produjo este descubrimiento los llevó a confeccionar apresuradamente la primera ropa mencionada en la Escritura: “cosieron hojas de higuera para intentar cubrir sus cuerpos”. Así que, desde el principio, la indumentaria ha simbolizado la necesidad de cubrir, tapar u ocultar la transgresión humana y por ende todas las emociones que ello conlleva. Sin embargo, frente este primer intento aparece Dios, quien confecciona una nueva ropa a Adán y Eva con la piel de un animal (Génesis 3,21). Este acto de Dios es una imagen de la incapacidad humana de remediar eficazmente sus propias faltas: “El Señor Dios hizo vestiduras de piel para Adán y su mujer, y los vistió”. Debido a la precariedad de las hojas de higuera se requiere de una indumentaria distinta que provenga de la misma divinidad y soslaye la falta cometida.

Este episodio también constituye un anticipo de un hecho futuro. Sólo el advenimiento del Hijo de Dios a la Tierra y su muerte redentora podrá expiar esa falta y revestir nuevamente a la persona humana de una nueva ropa de gloria. Esta vestimenta no es otra cosa que la recuperación de la intimidad con Dios perdida por el pecado.

El tópico de la “Nuditas Sacra” tan común en la Antigüedad clásica no era propio de la mentalidad semita. Con justa razón, Agustín en su *Comentario sobre el Génesis (contra los maniqueos)* 2, 16, 24, al abordar el tema, señalará que Adán y Eva se encontraban “vestido[s] con la luz divina, pero en el momento de apartarse de Dios y dirigirse a sí mismo [s], y esto es lo que significa comer de aquel árbol”, perdieron la conciencia de la Gloria Divina que los envolvía al modo de un ropaje de gracia. El Doctor de la Gracia profundizará en el sentido de los vestidos, afirmando: “Despojados Adán y Eva del vestido de la inocencia merecen vestirse en su mortalidad túnicas de piel (...) siendo la semejanza divina su gloria, es su infamia su semejanza animal “ (De Trinitate 12, 11, 16). La desnudez física constituye un signo de fragilidad y de oprobio. Por ello, Sem

y Jafet cubren la desnudez de su padre Noé producto de la embriaguez. En cambio, Cam al reírse de esta condición paterna es maldecido (Génesis 9,18-29).

En definitiva, la vestidura confeccionada por Dios para Adán y Eva constituye un indicio de mortalidad o de la condición adquirida por el pecado. Por ella, tras el desorden vivido en el Génesis se plantea la esperanza futura de recobrar la intimidad con Dios, mediante el sacrificio redentor de Cristo. Un atisbo de ello es el pasaje de la Transfiguración (Lucas 9,29).

La ropa implicará la paradoja de lo perdido y de lo añorado en una materialidad temporal que los acompañara como signo de una alejamiento voluntario de Dios, pero como símbolo del amor providente de Dios incluso en situaciones tan adversas como la expulsión del Paraíso.

La gloria de Dios o la Transfiguración de Jesús

La Transfiguración relatada en Lucas 9, 29ss y en los otros Evangelios Sinópticos (Mateo y Marcos) consiste en uno de los hechos más emblemáticos del Nuevo Testamento, en la cual Jesús se revela bajo su verdadera forma [*morphé*] a Pedro, Santiago y Juan. Ya en el libro del Éxodo (34,29) se relata un hecho semejante; pues Moisés después de hablar con Dios en la Tienda del Encuentro sufría un cambio radical en su faz, la cual resplandecía. El vocablo [*Panim*] o rostro es la parte del cuerpo que se ve, ya que no se encuentra cubierta por vestiduras. Sin embargo, la luz que emanaba la cara de Moisés impedía observarlo. Es así, como la “Gloria de Dios” se manifestaba en una parte del cuerpo del libertador de Israel. Sin embargo, el episodio de Jesús implica su persona completa: “Mientras oraba, la apariencia de su rostro se hizo otra, y su ropa se hizo blanca y resplandeciente”. Las vestiduras de Jesús dan cuenta de toda la persona del Hijo de Dios. Todo en Él anticipa la futura resurrección. Todo es mostrado en su verdadera condición, incluso la ropa.

La vida de Jesús posee tres momentos claves en que se manifiesta su filiación divina y su verdadera condición:

El Bautismo de Jesús (Mc 1,11).

La Transfiguración (Lc 9,29 ss).

La Confesión de fe del centurión luego de la muerte de Jesús (Mateo 27,54-56).

Cada uno de estos pasajes revela a Jesucristo como Hijo de Dios. Pero el segundo texto se inserta en los fundamentos de su divinidad como sostendrá san León Magno en su *Sermón* 38. Las vestiduras blancas, la nube, la presencia de Moisés y Elías; y la voz desde el cielo encierran una sola idea fundamental:

Jesús participa invisiblemente de una gloria que se manifestará en plenitud después de su muerte. La blancura (Génesis 30,35), o [laban] en hebreo, revela un resplandor no imaginable a ojos humanos.

En consecuencia, la dignidad propia del Hijo de Dios se manifiesta en una ropa aparentemente común, pero única en su realidad futura, pues todo será recapitulado en Cristo Jesús (Efesios 1,10), incluso toda obra hecha de manos humanas.

La túnica sin costura

El evangelista Juan al narrar la Pasión de Cristo (19,23-24) señala: “Y cuando los soldados hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos, e hicieron cuatro partes, una para cada soldado. Tomaron también su túnica, la cual era sin costura, de un solo tejido de arriba abajo. Entonces dijeron entre sí: No la partamos, sino echemos suerte sobre ella”. Es decir, lo desnudaron como signo de oprobio dentro de la mentalidad judía; pero lo dejaron expuesto al mundo como signo de redención universal sin saber lo que hacían. La cohorte dividió sus pertenencias en cuatro partes: el manto, la túnica inconsútil, la ropa interior y las sandalias. Sin embargo, dentro de estas prendas, sólo la túnica ha adquirido una simbología particular. San Cipriano, en su *De unitate Ecclesiae* (7), san Agustín en su *Contra Faustum*, 32,18; y en su *Discurso* 269 (3-4) insisten en que la túnica representa la Iglesia y el hecho de que no se rompiera, la unidad de la misma que profesan los cristianos en el Credo.

La insistencia de Juan en la hechura (sin costura, de una pieza) de la túnica se podría explicar por el paramento talar del sumo sacerdote, con lo cual no sólo certifica que Jesús es el “rey de los judíos”, como señala el texto sagrado. Pues Pilato, siendo gobernador romano, pero ignorando que se encontraba en presencia del “Rey de reyes”, mando a colocar la divisa del reinado de Cristo en las tres lenguas conocidas: griego, latín y hebreo. Los sumos sacerdotes protestaron al ver la inscripción puesta sobre el rótulo, pero Pilato dijo: “Lo escrito, escrito está” (Juan 19,22). La condición real, anticipada en la corona de espinas, el manto púrpura y la caña dada por los soldados a Jesús en el momento de los latigazos se puede complementar con el hecho de que Jesús murió como el verdadero sacerdote de la nueva alianza (Éxodo 28,4; Levítico 16,4), pues vestía como quienes ofrecen sacrificios en el Templo.

Los Evangelios, insisten en la pobreza de Jesús durante su ministerio público. Según las costumbres de la época, sólo la clase adinerada llevaba vestiduras más suntuosas (Mateo 11, 8; Lucas 16,19). Pese a ello, las humildes vestiduras del galileo interesaron a los soldados. ¿Cuál sería la razón de ello? ¿La factura?

¿el material de la cual estaban hechas? La expoliación de la ropas de los condenados a muerte era una costumbre, pero los soldados con este acto dieron cumplimiento a la Escritura: “Se han repartido mis vestidos, han echado a suertes mi túnica” (Juan 19,23-24). Es una de las pocas indumentarias de Jesús que aún se conserva en la ciudad de Tréveris y todos los años recibe peregrinos que sólo desean ver este testimonio de la pasión de Cristo. Sin embargo, la túnica no sólo pertenece al Redentor sino a toda la humanidad que la asumirá como signo eclesial durante su segunda venida.

La victoria del Cordero y las túnicas de gloria

El libro del Génesis relata la promesa de Dios a Abraham: “Por mí mismo he jurado, declara el Señor, que por cuanto has hecho esto y no me has rehusado tu hijo, tu único, de cierto te bendeciré grandemente, y multiplicaré en gran manera tu descendencia como las estrellas del cielo y como la arena en la orilla del mar, y tu descendencia poseerá la puerta de sus enemigos. Y en tu simiente serán bendecidas todas las naciones de la Tierra, porque tú has obedecido mi voz” (22,16-18).

La promesa al patriarca Abraham se cumple en la visión del libro del Apocalipsis 7,1-17: “Y todos los ángeles estaban de pie alrededor del trono y alrededor de los ancianos y de los cuatro seres vivientes, y cayeron sobre sus rostros delante del trono, y adoraron a Dios, diciendo: ¡Amén! La bendición, la gloria, la sabiduría, la acción de gracias, el honor, el poder y la fortaleza, sean a nuestro Dios por los siglos de los siglos. Amén”. Una multitud se encuentra ante el trono y el Cordero. Ellos sólo pueden exclamar: ¡La salvación pertenece a nuestro Dios que está sentado en el trono, y al Cordero! La plenitud de la vida humana; es decir su salvación se concentra en la frase dicha por Jesús: “Si guardan mis mandamientos, permanecerán en mi amor, así como Yo he guardado los mandamientos de mi Padre y permanezco en su amor” (Jn 15,10-11).

Esta multitud ha permanecido fiel a Dios, por ello sólo le cabe esperar. Pero cómo los identifica el autor sagrado: por sus vestiduras. E incluso se pregunta: “Estos que están vestidos con vestiduras blancas, ¿quiénes son y de dónde han venido? (...) Y yo le respondí: Señor mío, tú lo sabes. Y él me dijo: Estos son los que vienen de la gran tribulación, y han lavado sus vestiduras y las han emblanquecido en la sangre del Cordero. Por eso están delante del trono de Dios, y le sirven día y noche en su templo; y el que está sentado en el trono extenderá su tabernáculo sobre ellos. Ya no tendrán hambre ni sed, ni el sol los abatirá, ni calor alguno, pues el Cordero en medio del trono los pastoreará y los guiará a manantiales de aguas de vida, y Dios enjugará toda lágrima de sus ojos”.

¿Quiénes son estos? ¿Y de ¿Dónde han venido? Ellos son los testigos, es decir, los mártires de todos los tiempos y de todo el orbe. Han vivido la gran tribulación. Han sido purificados de toda iniquidad, por eso sus vestiduras son blancas. Han lavado sus ropas en la sangre de Cristo. Han sufrido la misma muerte del Cordero inmolado, por eso sus ropas brillan con la Sangre del Hijo de Dios. Este episodio, recuerda cuando Moisés “(...) descendía del monte Sinaí con las dos tablas del testimonio en su mano, al descender del monte, Moisés no sabía que la piel de su rostro resplandecía por haber hablado con Dios. Y al ver Aarón y todos los hijos de Israel a Moisés, he aquí, la piel de su rostro resplandecía; y tuvieron temor de acercarse a él” (Éxodo 34,28-30). Pero lo mismo sucede con Jesús en el Tabor: “Seis días después, Jesús tomó consigo a Pedro, a Santiago y a Juan, y los llevó aparte, solos, a un monte alto; y se transfiguró delante de ellos; y sus vestiduras se volvieron resplandecientes, muy blancas, tal como ningún lavadero sobre la tierra las puede emblanquecer” (Marcos 9,2-3).

El libro del Apocalipsis en su capítulo 7 versículo 9 afirma: “Después de esto miré, y vi una gran multitud, que nadie podía contar, de todas las naciones, tribus, pueblos y lenguas, de pie delante del trono y delante del Cordero, vestidos con vestiduras blancas y con palmas en las manos. Y clamaban a gran voz, diciendo: 'La salvación pertenece a nuestro Dios que está sentado en el trono, y al Cordero'”. las vestiduras expresan la simplicidad, en consonancia con la humildad de quienes han dado su vida por Cristo. Estos, unidos al Cordero en fidelidad hasta la muerte, se reconocen como partícipes del Reino anunciado por los profetas y hecho realidad en Cristo.

En definitiva, las ropas identifican y señalan a quienes durante la historia han puesto su esperanza en el único que salva: Jesucristo el Señor. “El vencedor será así revestido de blancas vestiduras” (3,5); “entonces se le dio a cada uno un vestido blanco” (6,11); “y se le ha concedido vestirse de lino deslumbrante de blancura” (19,8).

Conclusión

El fenómeno religioso está imbuido por las mediaciones como medio de expresión, pero también como vinculación entre la realidad profana y sagrada. De forma, que una de las formas clásicas de esta mediación son los objetos materiales como la vestimenta. Existe una simbiosis entre la materialidad propia de la indumentaria, la entrega de la misma y quien la porta. Es decir, se funde lo tangible con su contexto corporal y las palabras que interpretan dicha relación. De forma que el gesto, la palabra inspirada y la objetualidad otorgan una hermenéutica nueva a una realidad mundana como es la indumentaria.

El libro del Génesis revela la paradoja de la desnudez y de la vestimenta dentro del contexto de una transgresión. Sólo en la epifanía de la Transfiguración, ambas dimensiones se unen en un concepto. Este es la “Gloria de Dios”. Mientras que la materialidad de una túnica sin costura, aparentemente irrelevante identificará a quienes han permanecido firmes en la fe y que contemplan al Cordero en los tiempos escatológicos.

En conclusión, la ropa, la vestimenta o la indumentaria se transformarán en sellos de pertenencia y de identidad en la Escritura, pasando de ser una necesidad a una condición existencial que transforma al ser humano y lo inserta en una historia de salvación.

Bibliografía

Diccionario enciclopédico de la Biblia (1993). Herder.

Bautch, Richard J. (2013). 'Dress in the Hebrew Bible', *EBR* 7: 3–5.

Collins, A. Yarbro (2000). *Cosmology and eschatology in Jewish and Christian Apocalypticism*. Brill.

Edwards, Douglas R. (1992). 'Dress and Ornamentation', *ABD* 2: 232–8.

Elowsky, J. C., & Merino Rodríguez, Marcelo (2012). *Evangelio según san Juan (1-10): La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística*. Nuevo Testamento. Ciudad Nueva.

Haag, H. (1963). *Diccionario de la Biblia*. Herder.

Louth, Andrew., & Oden, T. C. (2003). *Génesis 1-11 La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística*. Antiguo Testamento. Ciudad Nueva.

Oden, T. C., & Weinrich, W. C. (2010). *Apocalipsis. La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patrística*. Nuevo Testamento. Ciudad Nueva.

Quick, L. E. (2021). *Dress, adornment, and the body in the Hebrew Bible* (First edition). Oxford University Press.

Quick, L. (2022). “Like a Garment Eaten by Moths” (Job 13:28): Clothing, Nudity and Illness in the Book of Job. *Biblical Interpretation*, 30 (1), 46–65. <https://doi.org/10.1163/15685152-00284P10>

Roper, A. (Ed.) (2013). *Gran diccionario enciclopédico de la Biblia* (2ª edición). Editorial CLIE.

*Catálogo y
descripción de obras*

por Isabel Cruz de Amenábar



INMACULADA CONCEPCIÓN COMO REINA SOBRE EL MUNDO

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

Entre gloriosos resplandores, nubes y letanías, aparece la figura de la Inmaculada en estas pinturas según la representación prescrita por el preceptista español Francisco Pacheco siguiendo el texto del Apocalipsis de San Juan, que indica respecto a su ropaje “Vestida de sol” es decir, refulgente. Lleva corona de reina, suntuoso manto azul de brocado de oro en diseños vegetales, con ribetes y pasamanería en hilos dorados, reverso rojo y túnica blanca adornada de broches y pasamanería. Dos de ellas lucen pendientes o arracadas de piedras finas, anillos y sortijas con “poderes protectores”, como era costumbre ataviar y alhajar las imágenes de vestir durante el Barroco para potenciar su atractivo y dar la medida de su alcurnia espiritual.



INMACULADA CONCEPCIÓN
CON ANGELITOS PORTANDO
SUS SÍMBOLOS Y LA LUNA
EN CUARTO CRECIENTE

Pintor cusqueño no
identificado.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo y brocateado de pan
de oro sobre tela.



INMACULADA
CONCEPCIÓN EN
MAJESTAD

Pintor cusqueño no
identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo y brocateado de pan
de oro sobre tela.



INMACULADA CONCEPCIÓN SOBRE LA LUNA MENGUANTE Y EL GLOBO DEL MUNDO

Escultor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Madera tallada, policromada, encarnada y brocateada de pan de oro.



VIRGEN DE SANTA ROSA DE OCOPA

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Óleo sobre tela.

Esta devoción local de la Inmaculada viste al pleno gusto del siglo XVIII, destacando la túnica y peto bordados en hilo de seda de colores, con grandes diseños florales y los puños de encaje o “puntas de Flandes”.



VIRGEN DEL ROSARIO DE POMATA

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

Foyante atuendo luce la Virgen; corona de oro y piedras emplumada –al modo de los soberanos incas– lo mismo que el Niño; rosetas de oro y piedras finas en el pelo; suntuoso manto en forma triangular –símbolo de la Trinidad y de la montaña andina, en especial el Cerro Rico de Potosí– en terciopelo verde con “franja” de hilo de oro; ristas de perlas y aljófares, túnica con broches y cintas rojas en forma de lazo y rosario de piedra oscura, probablemente de azabache, protector contra el mal del ojo. El Niño viste camisita corta bordada con valona, bocamangas y ruedo de encaje. El ajuar de la Virgen está documentado en los inventarios del santuario durante el siglo XVIII y las imágenes y pinturas de esta advocación constituyen una de las más espléndidas manifestaciones del barroco mestizo regional.



VIRGEN DEL CARMEN EN FANAL

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XIX, primer-segundo tercio.
Madera tallada, encarnada y teñida, vidrio soplado,
plata recortada y en filigrana, tela, encaje.

Manto de raso de seda blanco bordado de oro viste la Patrona de Chile, sobre túnica y peto de brocato color pardo –en evocación de humildad, del carácter inicialmente eremítico de la orden y de la tierra de Palestina– con pasamanería de hilo de oro, estrellas de plata recortada y el escapulario bordado de la Orden– un sacramental, signo sagrado cuya etimología viene del latín *scapŭla* ‘hombro’, ‘espalda’, trozo pequeño de tela que pende de un cordón, simbolizando la salvación de los devotos que lo lleven puesto en el momento de su muerte.



LA VIRGEN Y SAN JOSÉ, FIGURAS DE UN NACIMIENTO

Tallador quiteño no identificado, seguidor de Caspicara (c. 1723-1796).
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, policromada sobre corla con plata, encarnada y
brocateada de oro.

Los talladores del círculo de Caspicara enriquecen la representación de las telas con las técnicas del sobredorado –brocateado– pintando o imprimiendo diseños vegetales en pan de oro sobre el color de estos ropajes o mediante el esgrafiado que, a través de un diseño de delgadas incisiones y raspaduras, deja a la vista el dorado del fondo. También en las vestimentas de estas figuras se ha usado el procedimiento conocido como “barniz chinesco”, un tipo de corla o capa preparatoria de pintura con plata u oro, que posteriormente recibe el color, lo que produce esos efectos de luminosidad irisada y exótica producidos por ciertas telas de seda de la época, que se han atribuido a la influencia de las lacas chinas llegadas a través del Pacífico al Virreinato del Perú. De acuerdo a la iconografía establecida, María viste túnica roja y manto azul y San José túnica verde y manto ocre, ambos con ribetes en hilo de oro, lo mismo que sus cintos o cinturones.

*J*esús Niño, de los escultores quiteños seguidores de Caspicara, ha sido vestido posteriormente por sus devotas con una delicada camisita de raso de seda bordada o damasco blanco –interpretación de la túnica inconsútil que, según la tradición, durante la estancia en Egipto le tejó María y que iba creciendo con él–, cuello y mangas de encaje, collar, pulsera y ristras de aljófares o perlas de imitación que se realzan con el arco de flores de tela que enmarca la figurita.



FANAL DEL NIÑO DIOS VESTIDO

Escultor quiteño no identificado, seguidor de Caspicara (c. 1723-1796).
Siglo XIX, primer-segundo tercio.
Madera tallada encarnada y teñida, vidrio soplado, plata en filigrana, tela, encaje, aljófares o perlas de imitación.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

*T*única de brocato de seda verde con diseños florales y manto rojo bermellón con motivos vegetales viste San José en esta pintura, telas que se prolongan en volutas y roleos formando una orla alrededor del cuadro, mientras el Niño luce una camisita blanca con pequeños bordados de hilo de oro.



RETORNO DE EGIPTO

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

El Retorno de Egipto se interpreta en esta pintura de un modo festivo, a lo que contribuyen los mantos y túnicas y ligeras de la Virgen, San José, y el Niño –recogidas con lazos rojos signo de la sangre de Cristo y amor redentor– brocateadas de oro y en particular los grandes chambergos o sombreros con ala vuelta de los siglos XVII y XVIII, ornados con plumas de suri, el avestruz andino de María y su Hijo. El Niño calza sandalias rojas, atributo de realeza y caridad.



SAN JOSÉ

Tallador del Virreinato del Perú no identificado. ¿Chile?
Siglo XIX, segundo-tercer tercio.
Madera tallada policromada, encarnada y brocateada de pan de oro.

Esta figura de San José muestra peculiaridades en su atavío como la túnica corta, el largo manto ocre con reverso rojo plegado y recogido por el cinto, enriquecidos con brocateado de oro, y las botas negras hasta las pantorrillas.



ARCÁNGEL ARCABUCERO. ¿URIEL CARGANDO EL ARCABUZ?

Atribuido al “Maestro de Calamarca”, probablemente, José López de los Ríos (activo en la Audiencia de Charcas, Bolivia, a finales del siglo XVII).

Siglo XVIII, primer tercio, c. 1720.

Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

El arcángel viste a la moda de la infantería de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII: camisola blanca con cuello, puños de encaje y mangas abullonadas; chaleco de tela recamada con cinto rojo; casaca de brocado de seda rojo con mangas “acuchilladas” o con cortes; calzones del mismo color; medias blancas de seda y lazos; zapatos con cintas. Se toca de un chambergo con plumas de suri en los tres colores teologales, blanco, verde y rojo.



SAN JOAQUÍN CON LA VIRGEN MARÍA NIÑA EN SUS BRAZOS Y PERSONAJES DEL GREMIO DE BORDADORES

Pintor cusqueño no identificado.

Siglo XVIII, segundo tercio.

Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

San Joaquín, padre de la Virgen María, se le representa aquí con el ropaje correspondiente a su calidad de hombre adinerado, de ricas telas recamadas y bordadas, recogiendo así la tradición popular que le atribuye, además, el patronazgo de los fabricantes de lino, trocada en esta pintura por el de los bordadores, que aparecen en la parte inferior y a reducido tamaño.



¿SAN PABLO APÓSTOL?

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XVIII, primer tercio.
Madera tallada, policromada, encarnada y
brocateada de pan de oro.

San Pablo se atavía de manto azul y túnica color siena –vestiduras coloreadas a la inversa de su iconografía más usual–, enriquecidos con profusos sobredorados formando dibujos vegetales y medallones sobre una tupida trama romboidal.



SAN ISIDRO LABRADOR

Escultor quiteño no identificado.
Siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada policromada y brocateada
con pan de oro, vidrio.

Esta imagen lleva la ropa de un labrador del siglo XVII, cuando fue canonizado: capa corta amarilla con borde dorado, breve túnica de brocato verde, con decoraciones de hojas 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, se usó en el Virreinato del Perú a comienzos del siglo XIX.



SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA VIRGEN Y MÁRTIR
 Pintor cusqueño no identificado, círculo de Marcos Zapata.
 Siglo XVIII, segundo tercio.
 Óleo sobre tela.

El pintor cusqueño ha tenido en cuenta los modelos de santas de Zurbarán y los mestiza al gusto del siglo XVIII. Sobre su manto azul oscuro que cae junto a los puños de encaje desplegados de forma circular flota un velo adornando los cabellos sueltos de la santa y su sobretúnica corta bordada y recamada en vivos y variados colores, se apartan de los suntuosos brocados y damascos bicolores del maestro español.



CORONA REAL PARA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA
 Platero no identificado, sur del Perú, Audiencia de Charcas.
 Siglo XVII, tercer tercio.
 Plata en su color fundida, dorada, martillada, repujada, cincelada y calada.

La corona simboliza a la realeza, y en el caso de la joyería mariana, representa la elevación de la Virgen María como madre de Jesús y de todos los hombres y su protección sobre un territorio o sobre el mundo.



CORONA IMPERIAL PARA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA REMATADA EN ORBE Y CRUZ
 Platero no identificado, Virreinato del Perú.
 Siglo XVIII, tercer tercio.
 Plata fundida, martillada, repujada, cincelada y calada.



CRUCIFIJOS PECTORALES

Plateros no identificados, Virreinato del Perú, Chile.
Siglo XVIII, tercer tercio - siglo XIX, primer tercio.
Plata fundida, moldeada, repujada, cincelada,
burilada y calada.

Estos sencillos crucifijos suelen ser considerados un signo del sacramento bautismal y tienen también un valor protector.



*F*oyas de materiales locales, protectoras contra diferentes males físicos y espirituales.



MEDALLAS-RELICARIO DE PROTECCIÓN CON LAS IMÁGENES DE SAN JOSÉ CON EL NIÑO, LA VIRGEN DEL ROSARIO, DE LA ASUNCIÓN, CANDELARIA DE COPACABANA Y DE LA MERCED

Artífices no identificados, Virreinato del Perú. Siglo XIX, primer-segundo tercio. Piedra de Huamanga tallada, policromada, plata laminada, repujada, calada y recortada, vidrio.



Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Ropajes para la gloria

Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

12 de marzo al
31 de julio de 2024

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorrector
Guillermo Marshall R.

Vicerrectora de
Comunicaciones y
Extensión Cultural
Rosa María Lazo R.

Directora de
Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Valentina Valdés V.
Pascale Toro E.

Asistente de
producción
Astrid Muñoz G.

Curadora de la
Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Federico Aguirre R.
Rodrigo Álvarez G.

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

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lühns B.
Alexandra Pavez P.

Conservación y
limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.

Mediación
Catalina Iglesias Y.
visitasguiadas@uc.cl

Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Vicerrectoría de Comunicaciones y
Extensión Cultural
Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56) 95504 6546 – 95504 6572

Fundación
Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com
Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

extension.uc.cl

 @extensionculturaluc