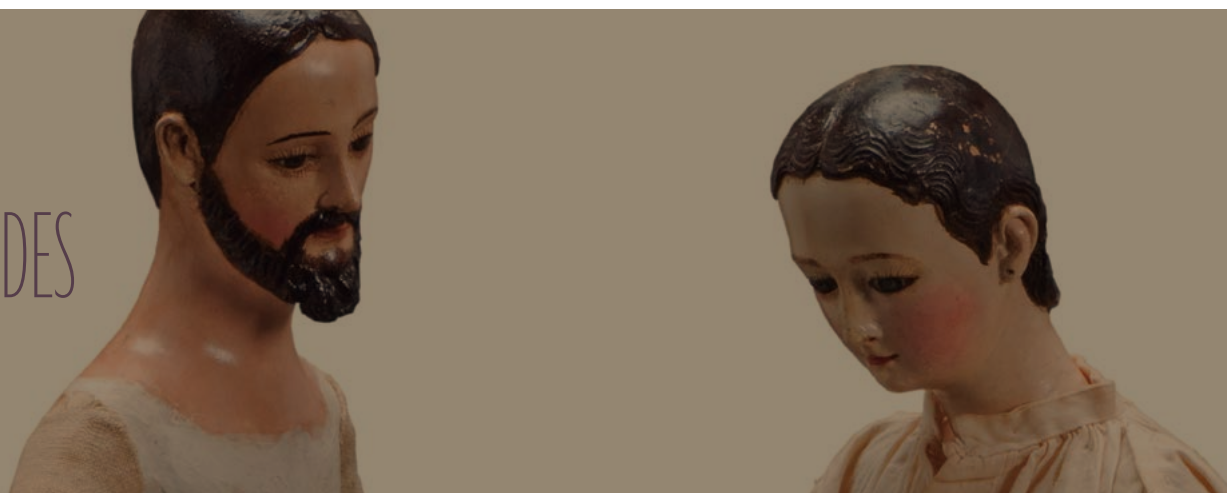


# MUSEO DE ARTES UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Colección MARÍA LORETO MARÍN

Josefina Schenke, editora



Universidad de  
**los Andes**

MUSEO DE ARTES UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

**COLECCIÓN**  
María Loreto Marín Estévez

Josefina Schenke, editora



Universidad de  
**los Andes**



Universidad de  
**los Andes**

“Museo de Artes Universidad de Los Andes, Colección María Loreto Marín Estévez”  
©Museo de Artes Universidad de Los Andes  
Registro de Propiedad Intelectual N° 249.608  
ISBN 978-956-7160-89-1  
Impresora Óptima  
Primera edición, marzo de 2015  
400 ejemplares

Dirección de Extensión Cultural: Marta Viviani  
Edición y coordinación: Josefina Schenke  
Textos: Isabel Cruz de Amenábar  
Evguenia Fediakova  
Fernando Guzmán  
Rafael Ramos Sosa  
Marisol Richter  
Josefina Schenke  
Infografías: Francisca Tornero  
Claudia Wiegand  
*Taller de Restauración del Museo de Artes de la Universidad de los Andes:*  
Rosario Domínguez  
Carmen Errázuriz  
Mary Ann Kelly  
Ana María Lucchini  
María Teresa Paúl  
Fotografías: Eduardo Cifuentes  
Diseño: Josefina Olivos  
Corrección de Textos: Paulina Correa

*Imagen de la portada: Virgen María y San José, anónimo chileno, siglo XIX. Madera desbastada, tallada, policromada y encarnada: tela encolada y tela almohadillada; vidrio. 46 x 25 x 13 cm y 48 x 32 x 15 cm. (Inv. ECO\_003A y ECO\_003B) (deta*

CIP – Universidad de los Andes

Museo de Artes Universidad de los Andes  
Colección María Loreto Marín Estévez / Josefina Schenke, editora.

Incluye notas bibliográficas.

1.- Arte Colonial – América Latina – Siglo 18.  
2.- Arte Colonial – América Latina – Siglo 19.  
3.- Íconos Rusos – Chile.  
I. Schenke, Josefina, ed. II

CDD 23		
704.9	2014	RCA2

## ÍNDICE

4 UN CATÁLOGO DE CARÁCTER ACADÉMICO PARA LA COLECCIÓN MARÍA LORETO MARÍN ESTÉVEZ  
José Antonio Guzmán C.

6 DISCURSO DE INAUGURACIÓN DEL MUSEO DE ARTES  
Orlando Poblete

8 HISTORIA DE UNA COLECCIÓN DE ARTE CRISTIANO  
Sra. María Loreto Marín Estévez

COLECCIONISMO Y PATRIMONIO PÚBLICO:  
10 La formación del Museo de Artes de la Universidad de los Andes  
Isabel Cruz de Amenábar

EL TALLER DE RESTAURACIÓN DEL MUSEO DE ARTES:  
12 Desde su creación hasta hoy  
María Teresa Paúl y Ana María Lucchini

MUSEO DE ARTE: Actualidad y Futuro de un Museo Universitario  
14 Marisol Richter

PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO Y BREVE GUÍA INTRODUCTORIA  
16 Josefina Schenke

MATERIALES Y TÉCNICAS DE LA ESCULTURA VIRREINAL Y DEL ÍCONO RUSO  
18 Isabel Cruz de Amenábar, Francisca Tornero y Claudia Wiegand, con la colaboración del equipo del Taller de Restauración (Rosario Domínguez, Carmen Errázuriz, Mary Ann Kelly, Ana María Lucchini y María Teresa Paúl)

21 ARTE COLONIAL AMERICANO

22 ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA COLONIAL EN CHILE

Josefina Schenke  
24 Santo Domingo de Guzmán  
26 San Vicente Ferrer  
28 Árbol Monástico o Viña de la Orden Dominica  
30 Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato  
32 La Eucaristía y el Magisterio de la Iglesia  
36 Santa Teresa ante el Cristo Llagado  
40 Adoración de los Pastores  
42 Señor de los Azotes  
44 Descendimiento de Cruz  
48 Virgen de los Siete Dolores  
50 Dormición de la Virgen  
52 Coronación de la Virgen Inmaculada

54 ESCULTURA EN CHILE DURANTE EL SIGLO XVII E INICIOS DEL SIGLO XVIII

Fernando Guzmán  
58 San Francisco de Asís  
60 Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino  
62 San Juan Bautista  
64 San Antonio de Padua  
66 San José con el Niño  
68 San Francisco Javier  
70 San Miguel venciendo al Demonio  
72 Arcángeles quiteños  
76 El Sueño de San José  
78 Figuras de vestir  
82 Arcángel con “máscara” desprendida

84 LA INFANCIA EN EL ARTE: EL NIÑO JESÚS DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Rafael Ramos Sosa  
90 Niños de la Pasión

94 EL FANAL DEL NIÑO DIOS: SÍMBOLO Y REGENERACIÓN

Isabel Cruz de Amenábar  
104 El Arco de Triunfo en los fanales  
114 Árbol de la Vida en filigrana y nácar

116 CUATRO VARIANTES DE LA REPRESENTACIÓN DEL CALVARIO

Josefina Schenke  
122 Tres Cristos chilenos  
126 Tres Cristos quiteños  
131 Crucificados hispano-filipinos. Imágenes en marfil y comercio transpacífico  
136 Piedad al pie de la Cruz  
138 Cristo Resucitado  
140 Lámparas de aceite

142 ÍCONOS RUSOS, EN PINTURA Y EN BRONCE

144 LOS ÍCONOS EN LA RUSIA MEDIEVAL: BELLEZA Y ESPIRITUALIDAD

Evguenia Fediakova  
148 Los íconos en bronce de los “Antiguos creyentes”  
152 Cruces ortodoxas rusas del siglo XIX  
156 El Calvario y calendarios festivos ortodoxos  
160 Virgen Guía  
164 Virgen de Kazan  
168 Ternura y consuelo en la devoción marial  
172 Dos vírgenes milagrosas de Oriente  
176 Madre de Dios, Alegría de todos los afligidos  
178 Dormición de la Virgen  
182 Dos episodios de la vida de Cristo  
186 Las fiestas de la Iglesia de Oriente  
192 La compleja figuración oriental del Último Día  
198 Guerra y Fe en el espíritu ruso  
202 San Elías  
204 Virgen de Ajtirka  
208 San Juan Bautista el Precursor, Ángel del Desierto  
210 San Juan Teólogo en el Silencio  
212 Santa Elena  
214 San Nicolás

219 FICHAS Y FOTOS DE LAS OBRAS

220 Arte Colonial Americano  
224 Íconos Rusos

#### 4. UN CATÁLOGO DE CARÁCTER ACADÉMICO PARA LA COLECCIÓN MARÍA LORETO MARÍN ESTÉVEZ

José Antonio Guzmán C., rector de la Universidad de los Andes

En el año 2008, la Universidad de los Andes fue receptora de una valiosa donación de dos colecciones, una de origen ruso y otra americano, especialmente interesantes por incluir dos mundos de la fe cristiana distantes geográficamente, pero coincidentes desde una perspectiva cronológica. Su importancia se debe también al hecho de poner a disposición del público un conjunto de íconos y cruces rusos, tipología de objetos inexistente en museos chilenos. Por otra parte, entre las obras americanas virreinales, se cuenta un grupo de fanales de los siglos XVIII y XIX que constituyen una de las más importantes colecciones de Niños Dios en fanal del país.

La Universidad de los Andes aspira a ser un referente de excelencia y un foco de irradiación de hábitos intelectuales, profundizando en el conocimiento de todos los ámbitos del saber. En este sentido, este catálogo de las obras de nuestro Museo se inscribe como una actividad de carácter académico que potencia la colección y la hace comprensible y accesible al público. Los contenidos entregados son fruto de la investigación rigurosa en torno a cada una de las obras, estudiadas tanto en su materialidad como en su significado, con el fin de dar cuenta de su contexto artístico e histórico y de su valor espiritual y patrimonial.

Este catálogo marca un hito al tratarse del primero en su tipo elaborado para un museo chileno. En efecto, siguiendo con los objetivos de un texto de estas características, ofrece un estudio donde se comentan obras individualmente y algunas en conjunto, cuando éstas presentan particularidades como grupo. Cumple además con el rol de ser un registro escrito e ilustrado, ocupando un papel propiamente historiográfico al fijar, en un momento y tiempo determinados, el estado de la cuestión de los objetos que este Museo alberga. En este libro intervinieron profesores de la Universidad de los Andes y profesionales de otras universidades nacionales y extranjeras. La preocupación en su presentación y fotografía, y el cuidado en los detalles gráficos, permite que este catálogo sea leído con gusto por el lector neófito. Sin embargo, y aún más importante, este catálogo se transformará en material de consulta para especialistas e interesados.



## 6. DISCURSO DE INAUGURACIÓN DEL MUSEO DE ARTES

Orlando Poblete

Ex rector Universidad de los Andes<sup>1</sup>



Celebramos uno de los acontecimientos más importantes en la vida de nuestra Universidad: la inauguración de nuestro Museo de Artes. Al mismo tiempo, se trata de un acto de especial relevancia para la vida cultural del país en los tiempos de su bicentenario, una época en que los chilenos hemos reflexionado acerca de qué obras dejaremos a las generaciones que vienen. Entonces, la ocasión exige que quienes nos encontramos aquí, en este momento de alegría y agradecimiento, hagamos un alto y meditemos por unos momentos acerca del alcance de lo que estamos viviendo.

La Colección María Loreto Marín Estévez es, como ustedes pueden ver, una colección de arte religioso. Durante muchos siglos, el arte de nuestra cultura fue casi exclusivamente religioso, y aún hoy es imposible entender obras como las de Bach, Cervantes, el Greco, Bruckner o Gaudí sin tener presente su trasfondo religioso. Con todo, si se la mira con atención, la vinculación entre arte y cristianismo, que a nosotros nos parece tan natural, resulta bastante sorprendente. En efecto, en el comienzo mismo del cristianismo, se planteó la cuestión de si resultaba lícito hacer imágenes religiosas, es decir, si se podía representar a Dios. Esta era una práctica habitual en el mundo pagano, politeísta, como se ve en las manifestaciones artísticas que nos legó la Antigüedad, pero el Antiguo Testamento era enfático en prohibir las imágenes de la divinidad y condenarlas por idólatras, como ilustra el episodio del becerro de oro. De ahí que los primeros cristianos no hayan realizado este tipo de imágenes.

Ya en las catacumbas vemos aparecer las primeras figuras simbólicas, que son el punto de partida de una producción artística que no conoce parangón en toda la historia humana. Más tarde, la Iglesia del mundo bizantino llegó a una conclusión sorprendente: si Dios se había encarnado, entonces podía ser representado pictóricamente.

Vemos aquí, en primer lugar, una maravillosa colección de iconos rusos. Ellos nos recuerdan un mundo muy distinto al nuestro, el del cristianismo de Oriente, que por tristes circunstancias históricas se separó hace un milenio de la Iglesia católica romana. Es una ruptura que significó una gravísima pérdida también para nosotros, occidentales. Cuando vemos la paz y la armonía que transmiten estas imágenes, no podemos dejar de anhelar el pronto reencuentro con nuestros hermanos de Oriente, para que llegue el día en que, en palabras de Juan Pablo II, la Iglesia vuelva a respirar con sus dos pulmones.

El grueso de esta magnífica colección está conformado por obras de arte que provienen del Barroco Americano. Ellas constituyen un puente con nuestro propio pasado y nos confrontan con las raíces de nuestra identidad. Este arte virreinal es obra fundamentalmente de indios y mestizos, que expresan plásticamente el sentido de la vida que les trajo el cristianismo. En efecto, la fe cristiana no es un producto europeo o del Medio Oriente que se impone a los pueblos como desde afuera, sino una extraordinaria noticia que revela al hombre su dignidad de hijo de Dios y entrega un sentido para su existencia.

Este arte del Barroco Americano no es una mera repetición del europeo, sino que constituye una síntesis muy original. De hecho, el cristianismo reconoce todo lo digno y noble que hay en cada cultura y lo ayuda a llegar a su plenitud. De este modo, el cristianismo proporciona las bases para un auténtico respeto por el otro.

Como se comprende, es mucho lo que hay detrás de esta colección, pero ella nunca se hubiera formado sin la mirada atenta de una persona que supo ver hace ya décadas estas ideas que hoy nos parecen tan importantes, y que además fue reuniendo esta colección con enorme cariño y paciencia,

porque esta es una colección cuyo ingrediente aglutinador es el cariño de la Sra. María Loreto Marín Estévez.

Cuando se realiza en la vida una obra de esta importancia, se piensa, al mismo tiempo, en la necesidad de que ella trascienda. La Sra. María Loreto tomó, así, una decisión largamente meditada, buscando que este tesoro artístico fuera conocido y apreciado en el transcurso de los siglos.

Al hacer entrega a una universidad de la obra de toda una vida, la Sra. María Loreto ha puesto por obra esa cultura de la donación, que hace grandes a los países desde el punto de vista espiritual. Al mismo tiempo, al elegir una institución dedicada a la formación de personas jóvenes, ella sentó las bases para que mucha otra gente adquiriera el gusto por la belleza, el aprecio por el arte, en suma, todas esas cualidades que caracterizan a una persona culta.

Pasarán los años y pasaremos nosotros. Esta hermosa colección será centro de un gran museo en que la ciudad y sus visitantes podrán apreciar también otras colecciones de pintura y escultura chilenas que se le irán sumando, pero el recuerdo de la Sra. María Loreto Marín Estévez, de don Gabriel del Real, su marido, y de todos los que trabajaron en la catalogación, investigación y restauración de estos objetos permanecerá vivo en la Universidad de los Andes, que será entonces un punto de referencia en todo el continente gracias al empuje y la ayuda de personas como ella.

<sup>1</sup> Presentamos aquí el discurso de inauguración del Museo de Artes, pronunciado el 7 de octubre de 2010 por Orlando Poblete, rector de la Universidad de los Andes desde 2004 hasta 2014. Él recibió la donación de manos de María Loreto Marín Estévez, y vivió activamente el proceso de elaboración del Museo.

Sra. María Loreto Marín Estévez<sup>1</sup>

Sr. rector de la Universidad de los Andes, Orlando Poblete, autoridades presentes, amigos y amigas, familiares.

Cuando se me pidió que abriera este acto, pensé cómo hacerlo brevemente, cómo explicar los motivos, cómo relatar el proceso de los caminos que me he trazado y cuál fue el impulso que me llevó a seguir sus huellas.

Como todos sabemos, durante el proceso de la Independencia, la imagen religiosa del arte colonial ocupó un lugar especial y, por lo general, se mantuvo ligada a familias y tradiciones, ocupando un espacio importante de la piedad privada. Obras realizadas o provenientes del Ecuador, del Perú y de otros países de América, quedaron resguardadas en antiguos conventos y congregaciones. Algunas fueron rescatadas y otras conservadas por el amor de un patrimonio nacional.

Es preciso, primero, formularse varias preguntas: ¿qué es lo que esperamos y dónde van las huellas de nuestro caminar? ¿Una historia viva que hoy finaliza o un horizonte que comienza?

Desde muy joven, la naturaleza me era atractiva, quizá por vivir largos periodos en el campo y en la soledad de él. Con los años, la sensibilidad por lo religioso fue marcando un camino que me invitaba y me servía de socorro. De seguro, la influencia religiosa de mi casa y la educación recibida en el colegio, más la vida sencilla y autoritaria de mis padres, contrastada con mucho amor y protección en mi juventud, me enseñaron a conocerme a mí misma.

Salida del colegio, no dudé que las artes eran mi camino. Participé en talleres de arte religioso en el Instituto de Cultura Hispánico, luego en el Bellas Artes de la Universidad de Chile, y también en España, en la Universidad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

El tiempo en España señaló definitivamente mi futuro horizonte: la escultura y en especial la figura religiosa, que aprendí a modelar, marcaron mi caminar. El arte religioso me llamaba, acrecentaba mi fe y me acercaba al Señor.

Luego mi matrimonio, nuevamente alejada de la ciudad la mayor parte del año, entre bellos y naturales paisajes y con la majestuosidad de una cordillera que nos separa del mundo y nos protege, entre gavillas y cosechas de granos. Jamás abandoné la belleza y la búsqueda de ella, especialmente en

el arte religioso, porque éste es misionero, porque en cada imagen encuentran los mejores elementos para manifestar tu devoción y acrecentar tu fe.

Primeramente, fueron los encuentros con Nacimientos o pesebres y Dios Niño. Modelé y trabajé perfeccionándome en esos años de transición.

Mi gran devoción por San Antonio de Padua, comunicada por mi madre en torno a narraciones sobre un pequeño cuadro del santo –que había salvado a mi abuela en un incendio–, me llevó a encontrar y comprar en Lima una de mis primeras figuras de este milagroso santo.

La amistad con varios coleccionistas me incitó a aumentar mi afición, coleccionando cuadros, virgencitas, santos y Niños en figuras religiosas. A muchas de ellas tuve el privilegio de vestir y adornar, especialmente en los fanales, que necesitaban mayor preocupación por la infinidad de figuras que guardan, u otras que, con tanto amor, se entregan como regalo al Niño.

Mis ahorros terminaban con estas compras que, frecuentemente, me eran imposibles de resistir. Luego de las colecciones de fanales o urnas de cristal, crucifijos, ángeles y huamangas, continué con la belleza del arte de Rusia, que me cautivó después de un viaje a ese país.

Los íconos me fascinaron: encontré en Jerusalén, en Londres, en Suiza, en remates en Chile, y en colecciones privadas, los que fueron llenando parte de mi casa.

Cuarenta y cinco años de búsqueda, sumados a la conservación y mantenimiento de cada figura y objeto sacro, me hicieron preguntarme cuál sería el destino de esta colección: ¿quién los querría como yo? ¿Cuál sería la suerte, después de mis días, de estas queridas y protectoras figuras, compañeras en mi capillita, en mi dormitorio, en la sacristía y pasillos de mi casa? Sin duda, tenían que quedar juntas en el mismo lugar. La idea de un museo se hizo luz en mi mente.

Primeramente, hice una seria identificación de cada pieza, realizando un trabajo fotográfico para conservar y recordar su historia. Más adelante, en 1997, la edición de un pequeño libro sobre el Santo Rosario y otro de oraciones a la Santísima Virgen, abrió una nueva veta para la incorporación de plegarias meditadas a partir de estas imágenes. Y en 2002, en otro libro que escribí sobre la devoción al Sagrado Corazón, también se incluyeron muchos de los cuadros y figuras que hoy están conservados en este lugar.



¿Era importante conocer el pensamiento de mi familia antes de tomar esta decisión de donar estas queridas piezas? Sí y no, pensé. Hoy día hay otras prioridades en los más jóvenes. La disgregación de la colección no era, precisamente, lo que yo había soñado. Luego de varias experiencias y conversaciones con otras instituciones, hace más de cuatro años, mi elección fue la Universidad de los Andes.

¿Qué es lo que me llevó a elegirla? Su seriedad y responsabilidad. Y la esperanza de que sería una brecha para invitar a otros a donar, aumentando así un patrimonio cultural del Chile colonial, una artesanía religiosa de América, con reminiscencias del arte bizantino presente en el ruso, arte difícil de conocer e interpretar.

Algunos intervalos, variadas fases que finalmente se concretaron, visitas de un grupo precursor de estudiosas y restauradoras de arte –que junto a Isabel Cruz entregaron sus conocimientos y sus manos– fueron la segunda etapa para determinar el estado y conservación de los objetos. La conservación y restauración fueron temas que propuse a la Universidad desde un comienzo, con anterioridad a la entrega de estos objetos.

¿Es fácil desprenderse? De verdad, uno se pregunta en qué mejor lugar podrían haber quedado mis queridos santos. La vida pasa, todo tiene su tiempo y su momento. Imagino que visitar este lugar será enriquecedor para muchos e incitará a los más jóvenes a comprender y valorar su contenido, así como el espíritu y sensibilidad del artista originario.

Agradezco a la Universidad de los Andes por la acogida de estos queridos objetos, y a todo el equipo de personas que ha colaborado investigándolos y restaurándolos. Gracias a este grupo de amigas por su trabajo serio y definitivo, porque ellas dan y entregan una escuela para las nuevas generaciones, pues los patrimonios son la base de las culturas.

Gracias a todos por su compañía... Muchas gracias.

<sup>1</sup>Este es el texto que leyó la donante de la colección que dio origen al Museo de Artes de la Universidad de los Andes el día de la inauguración de este último, el 7 de octubre de 2010.

## 10. COLECCIONISMO Y PATRIMONIO PÚBLICO: La formación del Museo de Artes de la Universidad de los Andes

**Isabel Cruz de Amenábar**

Profesora Instituto de Historia, Universidad de los Andes



La valiosa y significativa donación de María Loreto Marín Estévez a la Universidad de los Andes ha permitido concretar en su campus, sobre las laderas cordilleranas, la creación de este foco de belleza y fe, de disciplinas y saberes, de investigación y restauración que es el Museo de Artes que hoy podemos contemplar.

Se inscribe esta iniciativa en la inmemorial y sostenida línea de aporte patrimonial desde el ámbito privado a la esfera cultural pública. Los museos, instituciones que estudian, exhiben y difunden el arte y el patrimonio, desde sus inicios como tales en la Europa del siglo XVIII, han estado siempre sostenidos por la iniciativa personal. El interés e incluso la pasión por los objetos bellos o raros y curiosos, su cuidado y rescate, han sido efectivamente llevados a cabo por mecenas, mandantes y coleccionistas. Ya en el Egipto faraónico y en Mesopotamia se dieron los primeros indicios del coleccionismo, y las obras depositadas como ofrendas en los santuarios griegos de Delfos y Olimpia, entre otros, expuestas a la mirada y veneración públicas, constituyen manifestaciones iniciales de lo que en Occidente, durante el Siglo de las Luces, es el nacimiento del museo moderno. Se recupera entonces la cultura grecolatina y se desarrolla el gusto como categoría estética y crítica, lo cual, sumado al aporte de las colecciones reales, eclesiásticas y particulares, cristaliza en esos verdaderos templos del arte, que ponen lo que es ya oficialmente el patrimonio nacional a disposición de un público amplio: el British Museum, la Galería de Kassel, el Museo del Louvre.

Todos los museos han partido de una inclinación personal; algunos, del placer desinteresado de la contemplación; otros, del interés por atesorar, concluyendo en una fructífera colaboración entre los particulares y el Estado. Incluso esta alianza se ha dado en nuestro país. Si bien durante los siglos XVII y XVIII no existieron en Chile propiamente museos, edificios públicos como la Real Audiencia y el llamado Palacio de los Presidentes poseyeron obras pictóricas y escultóricas que podían visitarse. Y uno de nuestros primeros coleccionistas fue Pedro Lisperguer, quien en 1650 tenía en su hacienda de La Ligua cerca de 200 cuadros, figuras de reyes y profetas, paisajes y santos, naturalezas muertas y escenas de batalla; en suma, una verdadera colección artística de temas sagrados y profanos.

La fundación del Museo de Bellas Artes en 1880, en los altos del Congreso Nacional, fue impulsada por los artistas José Miguel Blanco y Pedro Lira y se formó a partir de colecciones de particulares como las de los



pintores Ramón Subercaseaux y Francisco Javier Mandiola, además de las de aficionados como Marcos Segundo Maturana, Eusebio Lillo y Carlos García Huidobro. Con él se inaugura una nueva etapa en la historia de las colecciones y los museos chilenos.

Es en buena medida gracias a la inclinación, tesón y preocupación de los coleccionistas que hoy podemos apreciar obras de valor a veces incalculable, incorporadas al ámbito de la cultura en el complejo ciclo del arte y del patrimonio, que abarca la historia completa de las piezas desde su origen, localización y producción hasta su recuperación material, histórica, estética y su contacto con los espectadores y contempladores actuales en el contexto de un museo.

*Cuidadores del arte*, los designa Heidegger, son todas aquellas personas cuya misión es custodiar, estudiar y conservar la obra de arte para que la cultura pueda seguir siendo esa instancia privilegiada de cultivo del espíritu y el intelecto; de encuentro entre el presente y la tradición. María Loreto Marín Estévez ha sido y es una de estas cuidadoras del arte. Su colección, iniciada hacia 1960, se forma y enriquece con las adquisiciones a anticuarios y particulares en Chile y en el extranjero, incorporando obras significativas del arte religioso de los universos artísticos ruso e iberoamericano, en particular, imágenes protectoras de devoción privada.

En un gesto inédito de generosidad y altruismo, la coleccionista se ha desprendido del fruto de toda una vida dedicada a la contemplación, adquisición y disfrute del arte religioso para formar este Museo. Pero su aporte y su visión de futuro han llegado más allá, dotando a la Universidad de los Andes no sólo de una valiosa colección, sino de los recursos para equipar el Museo y montar anexo el Taller de Restauración.

Ello nos habla de la preocupación para que sus piezas se integren activamente al acervo cultural del país, lo cual desborda con creces el mero atesoramiento que suele considerarse como principal motivación del coleccionismo. El auténtico coleccionismo, el que compromete el alma y el corazón, es el que elige, conoce y ama sus obras, las cuida y guarda. María Loreto Marín Estévez posee esas cualidades de auténtica coleccionista: es guardiana, cuidadora y ahora portavoz del patrimonio. Porque, para formar esta colección tan especial, ha buscado y seleccionado cada obra entre muchas otras a través de los años y los ámbitos geográficos. Una a una y en



su conjunto, ellas nos hablan de su lenguaje visual, gustos y aspiraciones, de su concepto de la cultura y de su responsabilidad patrimonial. María Loreto Marín Estévez ha puesto estos cuadros y esculturas a disposición de la Universidad de los Andes y de un equipo multidisciplinario, para que asumamos con ellos, a su vez, desde nuestras especialidades respectivas, su cuidado, cultivo y difusión.

El estudio de la colección Marín –el “asedio”, podría decirse, usando la expresión de Antonio Romera, nuestro reconocido crítico de arte– a su temática e iconografía, datación, origen y técnicas, se inició *in situ*, en la casa de María Loreto. En su capilla, en sus escritorios y galerías literalmente tapizadas de objetos valiosos, éstos se iban vislumbrando poco a poco, desde la penumbra ambiente o desde nuestra propia penumbra historiográfica, donde abundaban al principio más las preguntas que las respuestas: ¿es la Santa María Magdalena Penitente o la Virgen María ese hierático rostro de ojos tártaros y pómulos eslavos que se reveló tras la placa de bronce profusamente decorada al estilo barroco-rococó? ¿Por qué la cruz ortodoxa rusa tiene un travesaño oblicuo en su tercio inferior? ¿Qué pigmentos se usaban para dar ese brillo metálico a las esculturas virreinales? ¿Cuál es el fruto rojo que ese Niño de fanal lleva en su mano? Esas preguntas y tantas otras, afortunadamente hoy con respuestas, nos acuciaban y desvelaban en las visitas semanales y constantes del equipo de historia del arte. Ellas permitieron realizar la identificación iconográfica y temática de las obras, su fichaje, fotografía y catalogación.

Esa etapa preliminar permitió que nos familiarizáramos con las piezas y pudiéramos recoger la información que nos proporcionó la coleccionista, empapándonos de la evidencia de que la práctica de la historiografía artística como disciplina posee un sustrato empírico de conocimiento y experiencia directa con las obras de arte mismas que no puede sustituir ningún estudio teórico ni medio de reproducción, por elaborado y de alta tecnología que sea. Las obras fueron objeto de un trabajo riguroso y detallado, para el cual se elaboraron instrumentos de análisis y metodologías específicos.

Una vez avanzado el estudio histórico e iconográfico, entró en escena el Taller de Restauración, dotado por la coleccionista, con su seleccionado equipo de profesionales apoyados por completas y actualizadas instalaciones e instrumental. El profesionalismo, disponibilidad y tesón de las restauradoras permitieron efectuar la limpieza del total de las piezas donadas



y la recuperación de aquellas que presentaban algún grado de daño, con un nivel de detalle y bien hacer que las llevó incluso a buscar la complementación interdisciplinaria con equipos de radiografía y odontología de esta Universidad para la reconstitución de elementos faltantes, logrando así la integridad original de las obras. Ambos equipos, el de historia del arte y el de restauración, trabajamos en conjunto, intercambiando información y planteando soluciones específicas desde cada una de nuestras disciplinas a problemas comunes, lo cual estimamos ha enriquecido este trabajo y afianzado sus resultados, proporcionando una metodología de trabajo que podrá ser replicada en proyectos posteriores.

Pero también el Museo de Artes de la Universidad de los Andes se ha planteado como espacio de confluencia entre dos mundos artísticos diversos: la Rusia de los zares y el Sur andino durante el período virreinal. Son dos ámbitos geográficos y culturales lejanos y distintos, aparentemente con escasos puntos de contacto entre sí. No obstante, tras la investigación llevada a cabo, pudimos encontrar elementos de unión: la simultaneidad temporal de estas obras –realizadas durante el siglo XVIII y cuyos modelos se prolongan hasta el siglo XIX– y la temática cristiana de las piezas.

Sin existir relaciones directas entre estos dos universos culturales, pudimos vislumbrar constantes que traspasan océanos y continentes, convergencias que la historia, la religiosidad o la estética pueden en parte develar. Se acercan así los hombres de áreas separadas por miles y miles de kilómetros, más allá de las distancias espaciales y mentales. El ícono ruso y la obra pictórica y escultórica americana de tradición virreinal surandina son dos diversas formas de representación de lo sagrado, ejecutadas en la época en que se inicia en Europa y América el proceso de secularización, que orienta el arte hacia temáticas laicas.

A diferencia de los íconos bizantinos y rusos más abstractos y centrados en el mensaje teológico, las imágenes pictóricas y escultóricas del Barroco Mestizo andino, que se desarrolla en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile, buscan comprometer la devoción a través del sentimiento de los espectadores.

Esperamos que, con el tiempo, el Museo de Artes reciba otras donaciones y colecciones como ésta, efectuada con generosidad y visión de futuro, para enriquecer y diversificar su patrimonio, lo que le permita transformarse en una efectiva contribución a la difusión y enseñanza artísticas, a la exhibición, investigación y restauración patrimoniales en nuestro país.

## 12. EL TALLER DE RESTAURACIÓN DEL MUSEO DE ARTES: Desde su creación hasta hoy

María Teresa Paúl y Ana María Lucchini

Taller de Restauración, Museo de Artes Universidad de los Andes

A principios del año 2009, la Universidad de los Andes –por expresa voluntad de la donante de la Colección, María Loreto Marín Estévez– encargó elaborar un proyecto para la conservación y restauración de la totalidad de las piezas donadas, con la finalidad de que éstas fueran exhibidas en óptimas condiciones en el futuro museo universitario.

El primer paso para materializar este proyecto consistió en transmitir y explicar lo más claramente posible, tanto a la Universidad como a la donante, la importancia de trabajar con aquellos conceptos que hoy respaldan la conservación-restauración; la idoneidad de los profesionales que debían constituir el Taller; y los criterios que sustentarían la intervención de una colección de este carácter.

El gran desafío consistió en proyectar el programa de trabajo en un tiempo acotado, más bien reducido y sin acceso previo al conocimiento y diagnóstico profundo de las piezas, pues éstas serían entregadas a la Universidad una vez habilitado el Taller de Restauración.

Se elaboró entonces un proyecto contemplando la participación de cinco profesionales de la conservación-restauración, especialistas en las distintas áreas que la Colección requería: María Teresa Paúl, Ana María Lucchini, Mary Ann Kelly, Rosario Domínguez y Carmen Errázuriz. Ellas desempeñarían sus labores en un taller implementado en un espacio apto, con la infraestructura, materiales y herramientas elementales y específicos para analizar, documentar e intervenir los objetos de forma adecuada.

Una vez determinado el lugar donde se emplazaría el Taller –a un costado del edificio de Humanidades del campus de la Universidad de los Andes–, se encargó la adaptación del espacio según las necesidades básicas. Se precisaba contar con red de agua, iluminación natural suficiente, iluminación eléctrica complementaria, terminales eléctricos específicos, punto de red, ventilación adecuada, medidas de seguridad contra robo e incendio y estabilidad ambiental en temperatura y humedad relativa. Además se proyectó la fabricación del mobiliario, entre el cual se contaba con mesas de trabajo, armarios de depósito, grillas, escritorio, etc., según especificaciones sugeridas, y la adquisición de materiales nacionales e importados reunidos en aproximadamente dos meses.

El embalaje y traslado de las piezas desde la casa de la donante hacia la Universidad estuvo a cargo de las conservadoras, por expresa petición de la donante. En paralelo, el equipo de historiadoras del arte fue elaborando un inventario de las piezas y un estudio de ellas en detalle. Lo anterior se realizó en cuatro etapas y junto con ello debió organizarse el espacio de depósito que recibiría las obras, debiendo contar con excelentes normas de seguridad, estabilidad ambiental y mobiliario básico, el cual se ha ido perfeccionando con el tiempo.

En septiembre de 2009, una vez que se encontraba el total de las piezas donadas en la Universidad, el Taller de Restauración comenzó el trabajo de documentación, conservación y restauración propiamente tal de las obras. El tiempo destinado en un comienzo para este trabajo fue tan solo de seis meses, con un total aproximado de cien objetos de arte que irían a exhibición. Afortunadamente, los plazos de apertura del Museo fueron variando, dando mayor holgura para los tratamientos de las piezas. El tiempo invertido finalmente para la conservación y restauración de las obras fue de 15 meses para un total de 190 obras que en definitiva fueron a exhibición, quedando 73 en depósito. A este trabajo se sumó la labor de María Teresa Santibáñez, a quien se le encargó la conservación y restauración de todas las piezas textiles que se encontraban en estado de deterioro.

**Las diferentes tipologías de las obras restauradas fueron:**

- Pintura de caballete
- Crucifijos en madera policromada y marfil
- Esculturas en madera policromada
- Lámparas votivas de plata
- Íconos de madera policromada
- Íconos de bronce
- Fanales

**La metodología de trabajo tuvo la siguiente organización:**

- Registro de los datos básicos de la obra y fecha de entrada en cuaderno de ingreso del Taller.
- Inspección y documentación detallada del estado de conservación de las piezas a través de Fichas de Diagnóstico elaboradas según cada tipo de obra.

- Documentación fotográfica con luz natural tanto del estado inicial de las piezas como de los tratamientos y estado final de las obras. Y con luz ultravioleta en la mayoría de los casos, previa intervención de las obras.
- Evaluación de la necesidad de realizar análisis que pudieran colaborar con la propuesta de intervención o con información de utilidad para historiadores, a través de rayos X, cortes estratigráficos e identificación de fibras textiles.
- Discusión crítica respecto al estado de conservación de las obras.
- Desarrollo de Propuesta de Tratamiento para cada tipo de obra, documentada en su ficha correspondiente.
- Intervención de las piezas.
- Embalaje y registro de egreso de las obras del Taller para su envío al depósito, previa exhibición en el Museo.

Los criterios empleados en la conservación y restauración de las piezas fueron propuestos y aplicados para cada obra en particular, teniendo en cuenta los rasgos de la Colección, que se caracteriza por ser un conjunto de obras de carácter religioso, alguna vez de culto activo, pero considerando que en la actualidad serían exhibidas en un museo artístico, para un público que espera apreciar las imágenes en su unidad estética formal.

La mayoría de las obras restauradas poseían intervenciones anteriores de precaria calidad, carentes de significación histórica, estética y religiosa, las cuales además fueron consideradas inadecuadas para la correcta preservación de las piezas en el futuro. Para esos casos se determinó eliminar aquellas antiguas intervenciones, teniendo siempre en consideración el criterio de la mínima intervención.

Es importante destacar el valioso trabajo interdisciplinario que se produjo en torno a las tareas de catalogación, investigación y conservación de las piezas. Existió una constante colaboración entre el equipo de historiadoras del arte y las conservadoras, intercambiando conocimientos desde cada una de las áreas, lo que favoreció la toma de decisiones en conjunto y el aprendizaje compartido. Asimismo, fue importante la buena disposición y participación de la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad de los Andes en el apoyo científico para aquellos casos en que se requirió mayor conocimiento e información sobre la materialidad y estructura de algunas piezas.

Paralelo al trabajo del Taller, las conservadoras participaron activamente junto a las historiadoras del arte en las reuniones con los equipos contratados para la museografía, diseño y montaje de las piezas en el Museo, para un intercambio de conocimientos en temas como iluminación, acondicionamiento climático y seguridad, de modo de velar por la adecuada exhibición de las piezas y la correcta preservación de la Colección en el futuro.

Una vez terminada la conservación y restauración de la totalidad de las piezas del Museo, el Taller de Restauración ha continuado funcionando atento a cualquier eventualidad que este requiera y ofreciendo servicios externos, para privados o museos, de diagnóstico, conservación y restauración de obras de arte, principalmente pinturas y maderas policromadas. Desde comienzos de 2011 hasta la fecha, se han intervenido más de cien obras pertenecientes a bancos, empresas, iglesias y particulares.



*Este San Francisco estaba cubierto por sucesivos estratos aplicados a lo largo del tiempo sin ninguna significación histórica, artística ni religiosa. Por ello, se decidió rescatar su policromía original (Inv. ES\_009).*



Josefina Schenke

Profesora Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado

En este texto, nos proponemos entregar respuestas a una serie de preguntas con respecto a qué es un catálogo de museo, cuáles son sus objetivos generales y su necesidad intrínseca, y cuál nos parece que es el objetivo específico de este libro que ahora presentamos.

### ¿Qué es un catálogo de museo?

La palabra “catálogo” alude inmediatamente a otra clase de publicaciones (de tipo comercial, insertas en el periódico sabatino, por ejemplo). En cambio, un catálogo de museo es un libro ilustrado que, básicamente, organiza, describe y explica los objetos de una determinada colección o exposición temporal. Suele ser, por defecto, un objeto bello, porque las imágenes son cuidadas –para que respondan al prototipo que reproducen– y el diseño también es agradable a la vista, acogiendo así los objetos en el papel con el mismo cuidado con el que están expuestos materialmente en el museo.

Pero el carácter “bello” de este libro –que suele estar finamente impreso y contar además con dimensiones importantes (no es un libro de bolsillo ni una guía)– confunde a veces a quienes evalúan su importancia. Parece un objeto frívolo, banal y decorativo, nada más que “*un beau livre*”, como dice la expresión francesa, y termina empolvándose en un salón, olvidado en una mesa, bajo el aperitivo dominical. Efectivamente, muchos catálogos de arte no son más que papel refinado y lindas fotos, pero su verdadero objetivo trasciende estos aspectos formales; puesto que la belleza de este tipo de libros no se contradice con el interés intrínseco de su contenido y el rol que debe desempeñar como documento de una época y de un patrimonio.

### ¿Cuáles son los objetivos de un catálogo de museo?

Los objetivos de un catálogo son básicamente dos. En primer lugar, este tipo de libro fija, visual y textualmente, y en un tiempo determinado, los objetos que pertenecen a una colección o muestra temporal. El catálogo cumple así el rol de un registro escrito e ilustrado de un conjunto de objetos conservados o exhibidos en una institución. En este sentido, el catálogo tiene un primer papel propiamente histórico, que permitirá a las generaciones futuras saber el número y la naturaleza de las piezas resguardadas o exhibidas en un lugar y en un momento, así como su estado de conservación. Idealmente, este estudio debe abordar cada objeto o conjunto de objetos relacionados, y no limitarse a escribir textos generales ilustrados con fotos de algunas piezas.

En segundo lugar, los textos y fichas contenidos en un catálogo son fruto de numerosas investigaciones. En el caso de un catálogo de piezas de arte, cada una es estudiada en su materialidad y significado; se intenta dar cuenta de cuándo fue realizada y en qué contexto artístico, histórico, social y espiritual. En suma, se la describe, sitúa y explica. El contenido escrito de un catálogo muestra el “estado de la cuestión”, siempre perfectible a futuro, del conocimiento de un conjunto de objetos en cuanto a sus características materiales y significativas principales y a sus orígenes y autorías. Es, por esto, un texto de consulta importante para otros investigadores o aficionados, personas contemporáneas a la publicación de este libro o que vivirán en el futuro y se interesarán por la colección que éste abordó.

### ¿Por qué un museo necesita un catálogo?

Contestando a la pregunta negativamente, me atrevo a afirmar que un museo o colección sin un catálogo carece de todo respaldo académico y científico. Un museo necesita de una publicación seria sobre sus piezas para situarse como una instancia de cultura y patrimonio válida ante la comunidad, y para que el conjunto de objetos que resguarda tome forma como colección y como acervo cultural digno de estudio e investigación.

Por esto, me parece de especial relevancia que la Universidad de los Andes haya comprendido la necesidad de apoyar y financiar la publicación de este libro en torno a la Colección María Loreto Marín Estévez, que hoy conforma el Museo de Artes.

### ¿Cuáles son los objetivos de este libro en particular?

Este catálogo se propone entregar al lector un análisis de casi la totalidad de las obras expuestas en el Museo. El punto de vista adoptado para este análisis es, por una parte, histórico y, por otra, iconográfico, como lo es también la línea museográfica. En efecto, nos parece que estas imágenes, por un lado, requieren ser situadas históricamente y, por otro, necesitan ser descifradas, explicadas, puesto que sus significados resultan oscuros para el público actual. Esta necesidad no sólo compete a las obras de origen cristiano oriental –el *misterio* del ícono que resulta tradicionalmente indescifrable para Occidente–, sino que también la simbología cristiana occidental se ha vuelto oscura a los ojos de los propios creyentes, y más aún de los no creyentes. De este modo, el complejo acervo de motivos y temas que componen los atributos de los santos y los episodios hagiográficos, así como las representaciones de escenas del Antiguo Testamento o de los Evangelios, resultan enigmáticos para el ojo contemporáneo<sup>1</sup>.

La publicación está dividida en dos grandes secciones, siguiendo el origen diverso de sus objetos: coloniales americanos y rusos. Al interior de estas secciones, las piezas se han separado según los tipos de objetos y/o sus iconografías particulares. La sección colonial se complementa con sucesivas introducciones que, a su vez, comentan piezas de la Colección: Pintura, Escultura, Niños, Fanales y Calvarios. En cambio, la sección de íconos rusos es precedida por una introducción general a las piezas en bronce y metal que representan diversas advocaciones y milagros marianos, momentos del Evangelio y escatológicos o simbólicos, y vidas o representaciones de santos.

Cada una de las piezas o grupos de piezas lleva un comentario específico, donde se intenta desentrañar el tiempo y lugar donde fueron hechas; sus significados y vínculos con otras obras; el interés de su materialidad o el misterio de su procedencia, etc.

En la última sección del libro se encuentra un listado con fotos de las obras de la Colección y sus respectivas fichas completas, incluyendo sus medidas. Éstas van en el siguiente orden: alto, ancho y profundidad (esta última, en el caso de las esculturas).

Las fichas –elaboradas mayoritariamente por Isabel Cruz de Amenábar– exponen el título, autor y procedencia, datación, materialidad y técnica de las distintas esculturas, pinturas o placas de bronce. En la última línea, se anota entre paréntesis su código de inventario, es decir, las letras y números que la identifican dentro de la Colección. Por ejemplo:

#### El sueño de San José

Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada  
y barniz chinosco  
(Inv. ES\_020)

<sup>1</sup>Nos referimos más en extenso a esta incomprensión de los significados del arte cristiano en la Introducción a la Pintura Colonial (ver página 22).

## 18· MATERIALES Y TÉCNICAS DE LA ESCULTURA VIRREINAL Y DEL ÍCONO RUSO

Isabel Cruz de Amenábar, Francisca Tornero y Claudia Wiegand, con la colaboración del equipo del Taller de Restauración (Rosario Domínguez, Carmen Errázuriz, Mary Ann Kelly, Ana María Lucchini y María Teresa Paúl)

### ARTE ESCULTÓRICO EN AMÉRICA COLONIAL: HUMANIZANDO Y VISTIENDO MADERAS NATIVAS

Para realizar estas imágenes, se utilizaron diferentes soportes y procedimientos de policromía.

#### Los soportes: maderas, resinas y huamanga

El soporte más empleado es la madera, en un comienzo, de frutales europeos aclimatados en los virreinos americanos: nogal, naranjo, ciruelo o peral. Desde la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, se emplean las resistentes y hermosas maderas del bosque tropical de Ecuador, Perú y Bolivia: balsa, caoba y cedro. Se utilizan también maderas procedentes de las áridas zonas de Perú y Chile: maguay, quinal, colle, queñua, tara o tanino, acacia y algarrobo; y las de la selva fría del Sur de Chile: ciprés de las Guaitecas, alerce, roble, pellín, canelo, mañío, tepa, raulí.

Para agilizar y abaratar costos y facilitar el transporte, la escultura tallada en madera de “bulto” tridimensional o en relieve es sustituida por otras modalidades: imágenes de candelero o bastidor, de talla esquemática, tela encolada, modeladas en maguay (pasta de resina de agave americano) o en piedra de huamanga.

#### POLICROMÍA: LUMINOSIDAD Y VIVEZA DESTACAN LAS FIGURAS

**Aparejado de soporte o preparación:** varias manos de yeso y cola animal se aplican sobre la madera. Una vez seca, se lija hasta lograr una superficie lisa.

**Capa pictórica:** utiliza los mismos materiales y procedimientos de la pintura.

**Encarnado:** color piel que se aplica a rostros, manos y todas las partes descubiertas del cuerpo.

- *Encarnación mate:* pintura al óleo aplicada directamente sobre la imprimación, obteniendo resultados naturalistas.
- *Encarnación brillante o de pulimento:* pintura al óleo que, mientras éste está húmedo, se pule con vejiga de animal, logrando una gran intensidad de brillo.
- *Encarnación mixta:* primero se aplica la capa de pulimento, por su buena conservación, y encima la encarnación mate.

**Embolado:** vaplación del “bol”, indispensable para la posterior colocación del pan de oro. El “bolo” o bol de Armenia designa ciertas arcillas muy finas de co-

lor rojo, amarillo y negro. El bol rojo se utiliza para el dorado al agua; el bol negro está asociado a la hoja de plata; y el bol amarillo se emplea para el oro mate.

**Dorado:** vainas de metal –oro, plata y estaño– que otorgan luminosidad a las imágenes. Se distinguen varias técnicas de dorado:

- *Dorado al agua u oro bruñido:* se aplica la lámina o pan de oro sobre el bol, adhiriéndolo con cola animal o clara de huevo, y se bruñe con piedra ágata o diente de animal.
- *Dorado a la sisa, mixtión o al mordiente:* corresponde al dorado mate. No se puede bruñir, por tratarse de un procedimiento graso.
- *Dorado en polvo:* se obtiene al moler el oro de los panes; se aplica con pincel y agua cola o goma arábica. Se utiliza para realizar pequeños detalles sobre el color.

**Plateado:** capa de plata que se aplica bajo la policromía y se transparenta, modificando la calidad y el brillo de la capa pictórica.

- *Lámina de plata o estaño:* realza elementos como nubes, alas, corazas y ropajes, mediante los procedimientos de la corladura y el “barniz chinesco”.
- *Corladura:* del italiano *corlatura*, consiste en velar la plata por medio de colores transparentes.
- *Barniz chinesco:* técnica que se aplica en Quito para lograr un efecto similar al de las lacas orientales. Las imágenes adquieren así un aspecto brillante y exótico, de ahí su nombre. Se cree que fueron los misioneros franciscanos y jesuitas en China y Japón los que trajeron este procedimiento a Quito en el siglo XVIII.



**San Miguel venciendo al demonio**  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, c.1770  
Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; vidrio  
(Inv. ES\_001)

**Estofado:** procedimiento que imita telas, mediante motivos y combinaciones logradas con oro, temple al huevo y óleo. El estofado se obtiene a través de dos técnicas, que se pueden encontrar juntas o por separado: la punta de pincel –motivos pintados sobre una base de color– y esgrafiado, que consiste en retirar con un “garfio” ciertas capas de pintura, haciendo aparecer el dorado, que se encuentra bajo el color.

#### EL ÍCONO RUSO: ARTE Y ARTESANÍA

Las técnicas del icono ruso se desarrollan sobre dos clases de superficie: madera, en el caso de los iconos pintados; y metal, cuando las imágenes son cruces o placas repujadas y esmaltadas.

Los iconos de madera se componen de los siguientes estratos:

1. **Soporte (obraz):** formado por una o más planchetas de madera (*doska*) ensambladas mediante barras transversales por el reverso, para evitar la curvatura.
2. **Preparación:** sobre la superficie se extiende una capa de pasta blanca (*levkas*) compuesta por polvo de yeso o alabastro diluido en cola de pescado. Una vez seca, se pule con cuchillo, piedra pómez o lija. Para evitar grietas, se le adhiere en ocasiones una tela fina.
3. **Capa pictórica:** comprende varias etapas:
  - a. **Dibujo de los modelos:** en color ocre o bermellón, a partir de calcos, mediante el procedimiento del estarcido, que consiste en fijar las líneas compositivas con pequeños puntos horadados que se acusan con polvo de carbón.
  - b. **Dorado:** se coloca y bruñe con piedra ágata. El *asit* es una técnica que consiste en aplicar la lámina de oro sobre rayas previamente trazadas y encoladas con cerveza negra o jugo de ajo en las vestiduras de los personajes.
  - c. **Pigmentos:** polvos de origen vegetal o animal que se mezclan con yema de huevo o cola fina como aglutinante, y con una preparación de cerveza (*kvas*) o vino como diluyente.
  - d. **Capa de protección:** capa de barniz, a base de aceite de lino cocido (*olifa*), resinas o clara de huevo, que se aplica una vez finalizada la pintura, tras dejarla reposar tres o cuatro meses. Con la absorción de humo y polvo, ésta se oscurece, alterando el colorido, que originalmente es vivo y alegre.

4. **Placa metálica (riza):** la orfebrería se incorpora a los iconos a partir del siglo XVII, reflejo del desarrollo de estas artes suntuarias en la Rusia de los zares, con el fin de proteger estas imágenes del tacto y de los besos de los devotos. Es una lámina de plata, metal sobredorado o bronce, repujada, calada y cincelada (*oklad*), que sólo deja aparecer el rostro y las extremidades de la figura representada. En ocasiones, va enriquecida de perlas o pedrerías.

Los iconos en metal tienen forma de cruces y placas independientes o articuladas, dispuestas en trípticos y polípticos. Para ellos se emplea la técnica del bronce fundido y moldeado, luego cincelado, burilado y, en algunos casos, esmaltado.

El esmaltado o *cloisonné*, de origen persa, consiste en rellenar pequeños compartimentos de las figuras con pasta vidriada, que luego se aplana y pule hasta quedar perfectamente integrada a la superficie metálica. Esta técnica se sustituye en los iconos de bronce por la aplicación del esmalte sólo a los fondos de las composiciones.



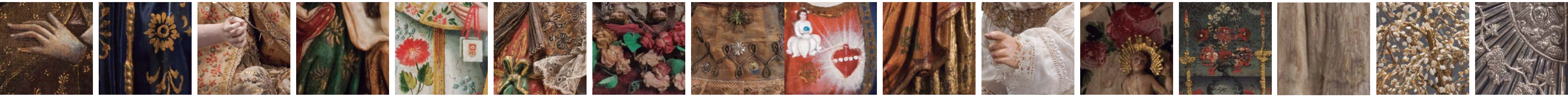
**Virgen de Vladimir (Vladimirskaia)**  
Anónimo ruso  
Siglo XVIII  
Temple sobre madera; riza de plata y bronce repujada, burilada y recortada  
(Inv. PI\_017)



**Deis**  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IB\_023)

## ARTE COLONIAL AMERICANO

PINTURA  
ESCULTURA  
NIÑOS  
FANALES  
CALVARIOS Y CRUCIFIJOS



Josefina Schenke

Profesora Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado

Los coleccionistas son personas apasionadas y obsesivas que buscan cierto tipo de piezas y las atesoran de acuerdo a su sensibilidad y su gusto. En el caso del conjunto de pinturas coloniales al que nos abocamos aquí, su donante, María Loreto Marín Estévez, sumó un sentido espiritual a esta búsqueda material. Las advocaciones marianas, las escenas del Evangelio y los santos representados en estos lienzos fueron elegidos respondiendo más a sus devociones que a un afán meramente estético o histórico.

Este criterio –como toda carta de navegación que guía a cada coleccionista– determinó un grupo de pinturas muy variado, de latitudes, formatos, temáticas, técnicas y calidades pictóricas diversos. Se trata de una especie de caleidoscopio que nos da una idea rápida de los diferentes modelos que sirvieron de guía a la pintura surandina en América, así como de las distintas técnicas y colores empleados en este sector del continente durante la Colonia y comienzos del XIX.

Como es bien sabido, los principales centros de producción pictórica en el área surandina fueron el Cusco, Alto Perú y Quito, los que, además de proveer de obras a las localidades aledañas, exportaron masivamente estas telas a otras latitudes, entre otras, a Chile. De acuerdo a la investigación sobre la proveniencia de las piezas, estas telas –compradas a diferentes anticuarios chilenos– habrían sido, en principio, transportadas a Chile en épocas contemporáneas a su creación, es decir, durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, es muy probable que algunas de estas obras hayan sido importadas al país en épocas recientes.

La pintura colonial, fundamentalmente religiosa<sup>1</sup>, sufrió el desprecio del gusto decimonónico neoclasicista, así como de las elites de comienzos del siglo XX. Salvo algunas excepciones de coleccionistas que por gusto, interés familiar o político-religioso conservaron y valoraron los objetos de origen colonial, el ideal republicano buscó eliminar este pasado o presentarlo

como una curiosidad. Lo mismo sucedió con las iglesias, despojadas de sus capillas laterales y lápidas, para remozarlas al estilo neoclásico, que representaba el imperio de la Razón contra la “superchería” virreinal.

Estos movimientos fueron producto, por una parte, de una sensibilidad política –las obras eran vistas como reflejo de un sometimiento a la Corona española– y, por otra, de un cambio del gusto –los contrastes del Barroco y las imágenes con profusión de sangre fueron retirados a los patios traseros de la vista y del pensamiento, o maquillados de rosa<sup>2</sup>. Así como sucedió en Europa durante el Renacimiento, cuando los frescos de muchas iglesias medievales se cubrieron de cal, se quiso eliminar aquí también la imagen del pasado mediante la aniquilación de los objetos que hacían recordar ese pasado “oscuro”.

Nos parece que esta misma actitud de negación del pasado colonial –y también de olvido– afecta ahora al público que se acerca, como neófito, a la pintura colonial. Por una parte, persiste la lectura política, que ve en estas piezas la expresión de un sistema represor y prerrepblicano. Y por otra, se trata de una visualidad y una iconografía que no se comprenden. En efecto, cuando no se perciben estas telas como símbolos de un pasado oscuro y opresivo, se las mira como rarezas: no se entiende su forma ni se descifran sus significados.

La representación de origen colonial expresa una visualidad que resulta ajena frente al predominio del arte clásico como modelo. Tales modelos de lo que “debe” ser una pintura perviven en el espectador y le impiden apreciar lo colonial<sup>3</sup> en su calidad propia, y no en comparación con la pintura europea renacentista, por ejemplo. En este sentido, es preciso evidenciar lo que hace de la pintura americana un fenómeno único, creativo y fructífero y poner de relieve la especificidad de una estética que no busca competir con las reglas de la perspectiva ni de la Academia; que entonces no debe

parangonarse con la pureza de la línea ni los matices de luces y sombras. La América colonial es otro mundo visual, donde hay otras reglas o no las hay, donde los discursos visuales se articulan de maneras distintas y exigen diferentes modos de leer y descifrar. Liberarse de la visualidad academicista permite comprender la sutil negociación visual de lo virreinal con los imaginarios europeos que les sirvieron de modelo y apreciar las particularidades formales y técnicas de este arte.

Por otra parte, la iconografía del arte colonial –como el arte cristiano en general– se ha transformado en un enigma; se ha perdido toda referencia cultural o religiosa que permita reconocer los atributos de los santos y los motivos y temáticas del relato cristiano. Se trata de un arte que requiere de un conocimiento previo para ser comprendido y descifrado en sus significados. Los atributos que para el público pasado habituado a este lenguaje visual resultaban evidentes<sup>4</sup>, hoy se han vuelto indescifrables. Por ello, es preciso explicitar la iconografía de las imágenes y los sucesivos modelos que sirvieron para conformar un nuevo discurso visual y una renovada oratoria colonial. Ésta fue nuestra intención en los comentarios de la Colección María Loreto Marín Estévez que vienen a continuación.

Me parece que las pinturas coloniales deben leerse con parámetros visuales e iconográficos propios a ellas y que no deben interesarnos tanto como piezas de arte, en un sentido estricto, sino como imágenes que desempeñan un papel, son focos de devoción, de piedad. La clave de su lectura está en la función y el lugar de estos objetos, como imágenes significantes, donde no interesa ni su forma ni su originalidad. En ese sentido, en lo que atañe al imaginario de la América colonial, estamos, en muchos aspectos, en una situación parecida a la que diagnostica Hans Belting cuando habla de las “imágenes antes de la era del arte” al referirse a la historia de las representaciones de lo divino desde Bizancio hasta el Renacimiento, anteriores a lo que comienza a llamarse “arte”. Si por “arte” entendemos ciertas estructuras,

ciertas ambiciones visuales y estéticas, el arte colonial está fuera de estos parámetros. En estas prácticas representativas coloniales debe estudiarse su creación y recepción, su codificación y decodificación. Como si su producto fuesen imágenes “preartísticas” o que están lisa y llanamente fuera del mundo de lo que, desde el Renacimiento y hasta la Academia, entendemos como “arte”.

<sup>1</sup> Si bien los inventarios y testamentos del siglo XVIII para Santiago de Chile dan cuenta de otro tipo de obras, como retratos de reyes y paisajes, éstas son, comparativamente, mucho menos abundantes que las religiosas.

<sup>2</sup> Tras la restauración de los Cristos en madera policromada de la Colección María Loreto Marín Estévez, se revelaron las heridas, magulladuras y marcas físicas en las carnaciones que habían sido ocultadas por antiguas capas de pintura homogénea, durante fines del siglo XIX o durante el XX. Ver las piezas EC\_003, EC\_004 y EC\_009 (páginas 126-129).

<sup>3</sup> Dicho sea de paso, esta limitación también afecta la percepción y comprensión del arte de las vanguardias y de las artes visuales contemporáneas.

<sup>4</sup> El perro con la antorcha en sus fauces que identifica a Santo Domingo; el corazón traspasado de espadas de la Virgen de Dolores; o las diversas representaciones de la Santísima Trinidad.

## 24. Santo Domingo de Guzmán

Anónimo cusqueño  
Segunda mitad del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
(Inv. PS\_002)

Esta imagen del fundador de la orden dominica responde a la iconografía universal del santo y a un tipo común en el repertorio de imágenes virreinales ya estereotipado para la segunda mitad del siglo XVIII<sup>1</sup>.

Santo Domingo de Guzmán va ataviado a la usanza dominica, con vestido blanco y túnica negra, y lleva la cabeza rasurada, como es norma entre los religiosos regulares. Representado de cuerpo entero y aureolado, sostiene con su mano izquierda un templo, en este caso como signo de su rol de fundador, y sobre un libro, por el carácter intelectual de la Orden de Predicadores. Con la derecha enarbola una banderola con cuadros blancos y negros en diseño de damero, atributo que alude a los colores de la vestimenta dominica.

A sus pies, el perro blanquinegro con la tea encendida en sus fauces, atributo característico de Santo Domingo, alude a una leyenda. Según su hagiografía, su madre habría visto en sueños al hijo que esperaba marcado en la frente con una estrella y acompañado por un perro blanco y negro con una antorcha encendida entre los dientes. Esta visión se construyó a partir de un juego de palabras: la palabra *Dominicus* se asemeja a la expresión *Domini canis* ("perro del Señor", en latín) y fue interpretada como un presagio de Santo Domingo de Guzmán como el perro guardián de la Iglesia contra la herejía albigense en Toulouse.

El santo ha sido representado en medio de un espacio vegetal, cuyos bosques del fondo recuerdan la representación de los árboles de los grabados, pero también de las tapicerías llamadas *verdures*, fabricadas desde fines de la Edad Media hasta el siglo XVIII en talleres de Flandes o Aubusson (Limousin). La vegetación en flor a ras de suelo también encuentra un eco en los motivos de *millefleurs* del arte textil flamenco y francés de los siglos XV y XVI. Rodea la composición una guirnalda de flores, decoración flamenca iniciada por Jan Brueghel el Viejo (1568-1625).

Josefina Schenke

<sup>1</sup> La Colección Joaquín Gandarillas Infante, de arte colonial americano, conservada por la Pontificia Universidad Católica de Chile (algunas de sus destacadas obras se exhiben de manera itinerante en el seno de esa casa de estudios), resguarda una pieza cuya iconografía es casi idéntica a la de esta pintura de Santo Domingo. Se trata de una representación del santo fundador en la cara interior de una de las puertas de una urna de madera que acoge una figura del Niño Jesús.



## 26 San Vicente Ferrer

Anónimo cusqueño  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
(Inv. PS\_005)



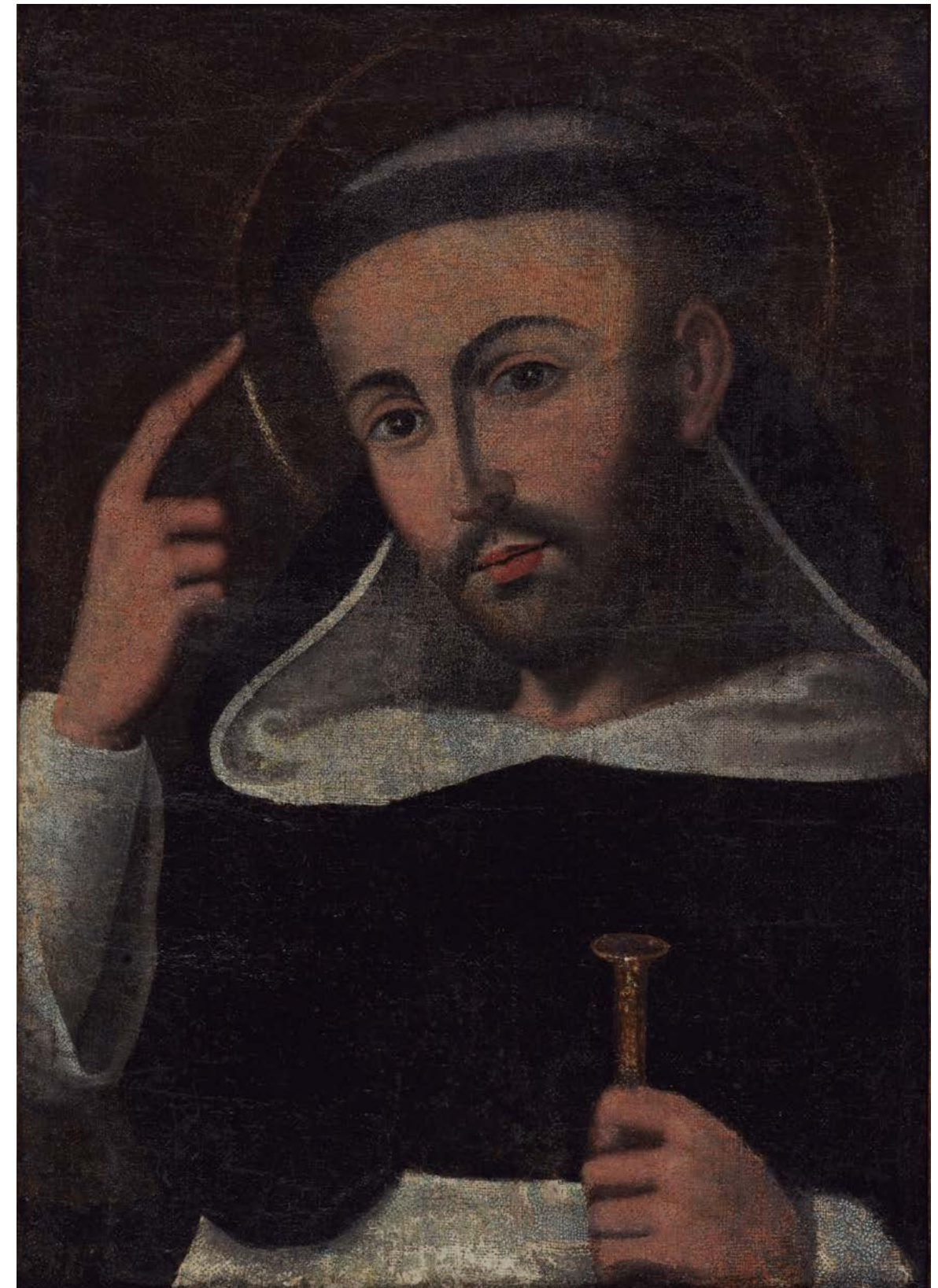
Este lienzo de la Colección María Loreto Marín Estévez representa a San Vicente Ferrer según su iconografía usual. El santo dominico, muerto en 1419, fue un gran predicador y solía anunciar en sus sermones la proximidad del Último Día<sup>1</sup>. Es por ello que aquí lleva como atributo una trompeta –de la cual sólo se distingue la embocadura–, haciendo alusión así a las trompetas del Juicio Final.

La imagen del instrumento trunco, la estrecha composición del lienzo y su pobre estado de conservación, inclinan a pensar que esta pintura formó parte de una estructura mayor. En este caso, aquello que San Vicente señalaba con su índice derecho podría haber sido Cristo, cuya efigie habría figurado en la obra original. El gesto indicando al Salvador es también característico de la representación del santo valenciano.

De acuerdo a los análisis del Taller de Restauración del Museo de Artes, el soporte de esta pintura fue impregnado de un adhesivo irreversible. Este tratamiento –realizado probablemente durante el siglo XX para restaurar la pieza– le otorgó una superficie gruesa e irregular.

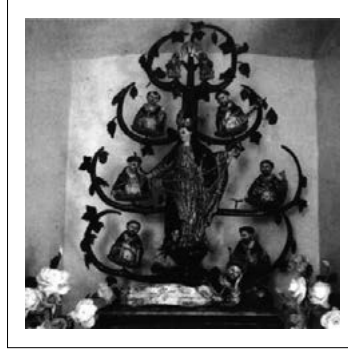
<sup>1</sup>Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol. 5.

*Josefina Schenke*



## 28. Árbol Monástico o Viña de la Orden Dominicana

Juan Bermúdez, Quito, 1804  
Óleo sobre tela  
(Inv. PS\_004)



*Virgen de la Escalera*, anónimo. Escultura en madera policromada, siglo XVIII. Convento de Santa Clara, Quito, (foto en Jesús Pérez Morera, "El árbol genealógico...", ver nota 5).

La cultura religiosa del siglo XII creó la metáfora del árbol para representar genealogías humanas y espirituales. Esta representación de carácter místico vincula variadas fuentes figurativas y bíblicas. Por una parte, influyen en ella los diagramas didácticos como esquema de conocimiento y la imagen del árbol de la vida vinculado a la madera de la cruz. Se suma a estas influencias visuales el Árbol de Jessé, que traza la genealogía de Cristo desde la genealogía de María<sup>1</sup>. El Árbol de Jessé es la representación simbólica de la genealogía de Cristo a partir de la figura del padre del rey David. El origen de este tema es un fragmento del libro de Isaías (2: 1-3): "Saldrá un brote del tronco de Isai (Jessé) y una flor nacerá de sus raíces".

A partir de 1430, esta imagen del árbol es adoptada por las órdenes religiosas. Los "árboles monásticos" ilustran los vínculos fraternos entre las personalidades y los santos de una orden. Su fundador, en este caso Santo Domingo, ocupa el lugar de padre del rey David, figurando así la fecundidad espiritual del artífice de la orden. Los dominicos, a diferencia de otras órdenes, incluyen la Virgen y el Niño en sus árboles monásticos: la Virgen no es ella misma fruto del árbol, sino su tronco, de cuyas ramas, como en una viña, brota la vid, el fruto que alude a la sangre de Cristo.

En esta imagen se ha representado a la Virgen María sin el Niño en brazos, figurada como una Inmaculada pero sosteniendo el Rosario, devoción muy cercana a los dominicos, puesto que una antigua tradición relata que el santo fundador obtuvo este objeto y su devoción de manos de la misma Virgen. La Madre de Jesús lleva en el pecho la representación del Sagrado Corazón, del cual surge, como de una flor, la imagen del Niño Dios.

Recostado se encuentra Santo Domingo con el hábito bicolor: túnica blanca y manto negro, los colores de la orden, símbolos de pureza y austeridad. Barbado y luciendo una importante tonsura, lleva los atributos que le son propios: un libro, el lirio en señal de la veneración a la Virgen Inmaculada y el perro manchado con una antorcha en las fauces, que su madre viera en sueños antes de su nacimiento. Ese "perro del Señor" (*Domini canis*, en latín) es también el emblema de los dominicos.

A cada lado de la Virgen se representan los santos de la orden dominica con sus respectivos atributos, derivados de sus hagiografías<sup>2</sup>. Al costado derecho, se distingue San Jacinto de Polonia (con la custodia en las manos), Santo Tomás de Aquino (con medalla de sol al pecho) y San Pedro Mártir o de Verona (con la palma del mártir y la hoja del machete sobre el cráneo sangrante).

Al costado izquierdo de la Virgen se ha representado el beato Jacobo Bianconi (o de Bevagna), San Vicente Ferrer y San Antonino de Florencia (papa de la Orden de los dominicos, con el crucifijo como atributo).

El modelo de esta pintura provendría —aunque con algunas variaciones— de un grabado de Franco Giacomo (Venecia, 1550-1620). Esta imagen fue copiada y difundida más tarde por la imprenta italiana de los Remondini de Bassano<sup>3</sup>. En América se difundió esta estampa, además de la versión del Árbol de Jessé impresa por los hermanos Wierix<sup>4</sup>. Sin embargo, el prototipo directo de esta pintura es la "Virgen de la Escalera" pintada por fray Pedro Bedón en la Recoleta dominica de Quito, en 1600. Un ejemplo escultórico de esta imagen se conserva en el Convento de Santa Clara de Quito, realizado en el siglo XVIII (foto superior izquierda)<sup>5</sup>.

Josefina Schenke



### 30. Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato

Anónimo quiteño  
Comienzos del siglo XIX  
Óleo sobre tela, brocateado de oro  
(Inv. PV\_004)

Los santos emblemáticos de la orden mercedaria, San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, se encuentran representados en actitud de veneración frente a la Virgen de la Merced. El carisma originario de la Orden de Nuestra Señora de la Merced es la redención de cautivos cristianos en tierras de moros, como lo establece su fundación por San Pedro Nolasco en Barcelona, en 1218. Extendida rápidamente por España, Portugal, Francia e Inglaterra, esta orden se hizo presente en América en 1493.

San Pedro Nolasco aparece representado en su iconografía habitual: hábito blanco de la orden, escudo de Aragón sobre el pecho y estandarte con la cruz roja de los Cruzados. San Ramón Nonato lleva una custodia, en recuerdo de la Comunión que recibió en su lecho de muerte, y tres ramas verdes unidas por tres coronas, que aluden a su carácter de mártir.

El patrón de Cataluña fue apresado por piratas berberiscos que lo mantuvieron como rehén en Argelia, martirizándolo para impedir que predicara el Evangelio. Su hagiografía relata que, durante su agonía, habría recibido la comunión de manos de Cristo o de un ángel. Este santo mercedario es también patrón de las mujeres embarazadas y comadronas por su difícil nacimiento. Fue llamado “no nacido” (*non natus*) porque practicaron una cesárea sobre el cadáver de su madre, muerta antes de parirlo<sup>2</sup>.

La representación de ambos santos sigue el mismo modelo de otras vírgenes de la Merced, como, por ejemplo, la pintura quiteña conservada en la Iglesia de la Veracruz (Medellín, Colombia), del siglo XVIII<sup>3</sup>; o *Nuestra Señora de la Merced* de José Gil de Castro, de 1814, conservada en una colección privada chilena<sup>3</sup>.

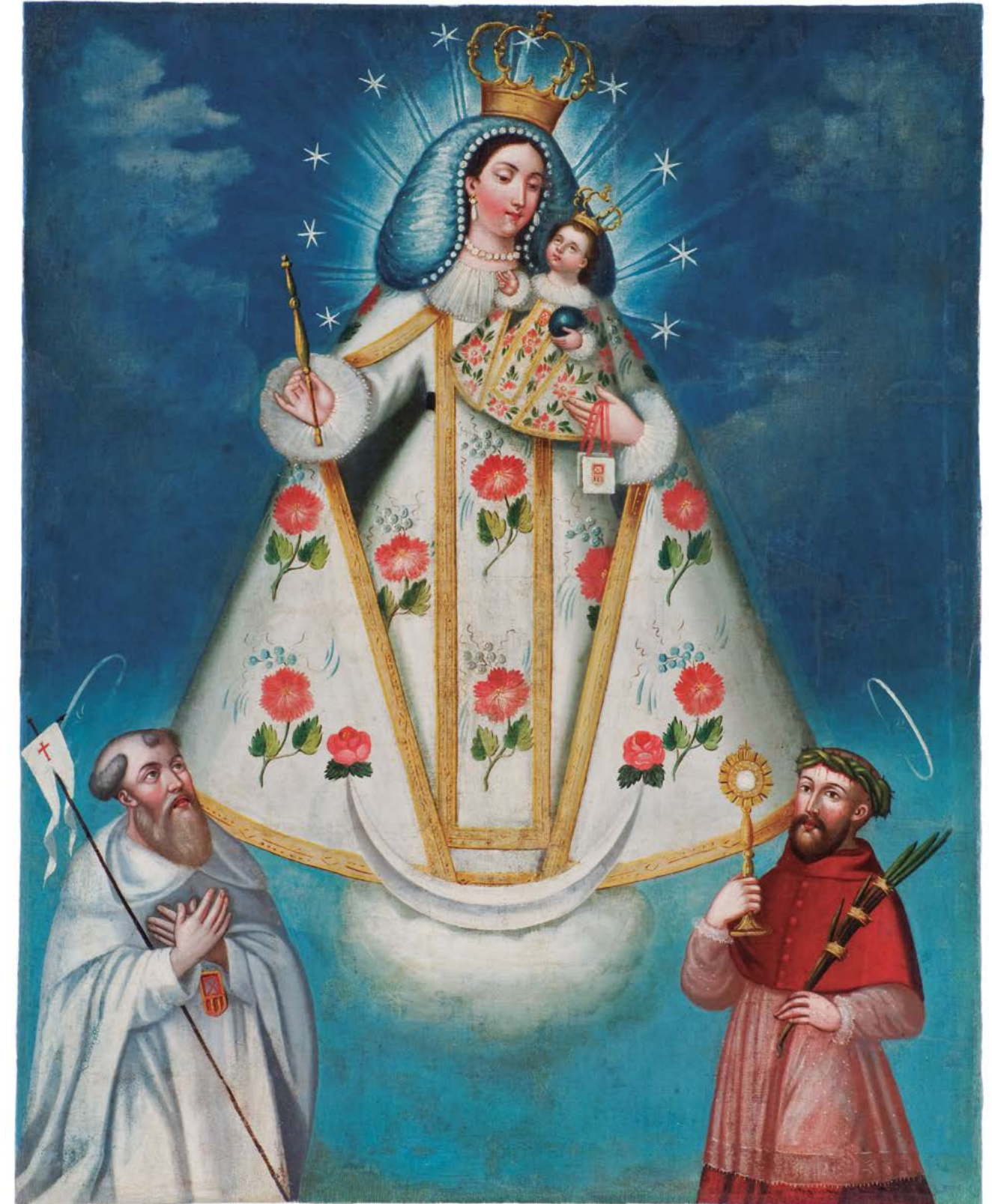
Las figuras de la Virgen y el Niño resultan particularmente interesantes porque se trata, en efecto, de una imagen que reproduce un grabado de una escultura vestida. La túnica y el vestido de la Virgen hacen juego con los del Niño; ambos van coronados y ella posa los pies sobre la medialuna de la Inmaculada, exactamente como las estampas devocionales que, a partir de fines del siglo XVIII, reproducen determinadas vírgenes veneradas en España en los santuarios marianos y son distribuidas por todo el territorio hispanoamericano.

Josefina Schenke

<sup>1</sup> Referencia de Gustavo Adolfo Vives Mejía y Almerindo Ojeda, citada por Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), colonialart.org

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol. 5.

<sup>3</sup> Milan Ivelic, *Catálogo de la exposición retrospectiva de José Gil de Castro*, Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, junio-julio, 1994.



## 32. La Eucaristía y el Magisterio de la Iglesia

Anónimo cusqueño  
Mediados del siglo XVIII  
Óleo sobre tela; sobredorado y brocateado de oro  
(Inv. PS\_001)

Esta pintura de hermosas tonalidades rojizas y finos dibujos dorados contiene tres registros horizontales fácilmente identificables. Al centro, se distingue el altar y sobre el mantel, ataviado de flores, floreros y candelabros, una custodia, de dimensiones importantes, que contiene el Santísimo Sacramento.

En un registro inferior, a los pies del altar, dos santos se encuentran arrodillados, vestidos de albas blancas y sobrepellices rojas, llevan una cruz colgada al cuello y una pluma en la mano. Parecen mirar hacia lo alto, mientras, en el suelo, sobre una alfombra, descansan una mitra y un sombrero cardenalicio, lo que induce a pensar que se trata de un santo papa y un santo cardenal.

En el tercio superior de la imagen, se encuentran representadas como tres figuras idénticas las tres personas de la Santísima Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Están sentados en sus tronos, con un báculo en sus manos, una mitra en sus cabezas y visten túnicas blancas y doradas. A sus pies, se asoman los querubines de entre las nubes.

Esta composición de carácter complejo reviste interés por muchos motivos. Se trataría de una adaptación del grabado *La Eucaristía y el Magisterio de la Iglesia* del artista alemán afincado en Roma Matthäus Greuter (1564/66-1638), publicado en el *Missale Romanum* (Madrid, 1595)<sup>1</sup>. Greuter se habría inspirado en el mural de Rafael *La disputa del Sacramento*, de las Estancias del Vaticano<sup>2</sup>. Esta estampa representa un altar con la custodia al centro y, en torno a ella, una multitud de sacerdotes y obispos que parecen escribir o conversar. En lo alto, la escena es observada y bendecida desde el Cielo por la Santísima Trinidad, representada como dos personajes casi idénticos (Padre e Hijo) y una paloma al centro (el Espíritu Santo), de la que irradia la luz divina.

Una pintura cusqueña, conservada en la Colección Barbosa-Stern, Perú, retoma este grabado, preservando una gran cantidad de personajes en la escena y cambiando la representación de la Trinidad por Dios Padre y Cristo como dos personas jóvenes y la paloma al centro<sup>3</sup>. La configuración del altar se asemeja a los elementos de la pintura aquí analizada. Entre los siete santos representados –frailes, obispos y teólogos– se distingue, en este mismo plano, a San Jerónimo, vestido como eremita y a un teólogo joven, San Agustín, que escribe sobre una tablilla.

En la pintura que aquí nos ocupa, se operan modificaciones radicales al grabado original que sirve de remota fuente. Los personajes de la escena se reducen drásticamente a dos miembros del Magisterio de la Iglesia: por la mitra podría pensarse en el obispo de Hipona, San Agustín, y el sombrero cardenalicio podría aludir a San Jerónimo, que aparece vestido como sacerdote y no como eremita.

<sup>1</sup> Pintura Virreinal. Colección Barbosa-Stern. Catálogo de Exhibición, Arequipa: Casa del Moral, 1987, imagen VI. Citado por Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), colonialart.org

<sup>2</sup> Luisa Fiocco Bioisa, "Imágenes en defensa del dogma: El grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración", en Cécile Michaud y José Torre della Pina (eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Lima: Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, 31.

<sup>3</sup> Citada por Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), colonialart.org





Izquierda  
Adoración de la Eucaristía (en *Missale Romanum*), Matthäus Greuter. Madrid, 1595. Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, colonialart.org).

Derecha  
Adoración de la Eucaristía, anónimo. Óleo sobre lienzo. Cusco, c.1730. Colección Barbosa-Stern, Lima. Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, colonialart.org).

La segunda modificación radical, y más interesante, es la operada en la representación de la Santísima Trinidad como tres personas idénticas. Se trata de un esquema antropomórfico horizontal donde las tres personas divinas, representadas en forma humana, están sentadas de frente, sobre el mismo plano, son rigurosamente idénticas e intercambiables: tienen una misma edad, actitud y expresión. En este caso, salvo la del centro, que mira al frente, las otras parecen mirarse mutuamente. Llevan, además, los mismos atributos: la corona triple imperial y el cetro, de manera que resulta difícil distinguirlas.

Esta imagen de la “Trinidad trilliza” se acerca a la fórmula bizantina basada en la visita de tres ángeles a Abraham, y que San Agustín interpreta como una prefiguración de la Trinidad<sup>4</sup>. Sin embargo, se trata de una versión distinta que habría surgido contra la herejía arriana del siglo IV. Arrio, presbítero de Alejandría, inicia una polémica en el año 319, según la cual sólo Dios Padre es eterno, mientras que Cristo es una criatura creada e inferior. Los teólogos que lo siguen sacan conclusiones de orden político-ecclesial: sólo el emperador es heredero de Dios, los obispos tienen un papel subordinado. De aquí habría surgido el interés de esta imagen como defensa de la Iglesia romana, que afirma la subordinación de la autoridad imperial al poder espiritual mediante la imagen de tres personas idénticas, ataviadas de tiaras papales o coronas imperiales. La Iglesia reivindica el lugar de Cristo y la alianza a través de la Eucaristía<sup>5</sup>.

Esta imagen no fue condenada, como se ha pensado, por Jean Vermeulen, también llamado Molanus, uno de los ideólogos de la imagen más importante de la Iglesia postridentina en su *Tratado de las santas imágenes* (1570/1594)<sup>6</sup>. En 1745, el papa Benedicto XIV en *Sollicitudini Nostrae* advierte sobre la incorrección de pintar al Espíritu Santo en forma humana de manera independiente de las otras dos personas, pero no desapruueba este modo de representar la Trinidad en su conjunto<sup>7</sup>.

Una interpretación de la pervivencia de esta iconografía en territorios americanos se vincula a la evangelización y a la catequesis local: se eliminaba la representación del Espíritu Santo como una paloma para evitar asociaciones paganas con cultos prehispánicos<sup>8</sup>. Ramón Mujica Pinilla relaciona la sobrevivencia de esta imagen con el temor de un brote arriano en suelos virreinales por parte de la monarquía española desde mediados del siglo XVII. Los sermones antiarrianistas del sacerdote peruano Juan de Espinosa Medrano, predicados en el Cusco entre 1656 y 1685 y publicados en 1695, serían el soporte escrito de estas imágenes. Por otra parte, se trataría también de un refuerzo visual de las teorías de los juristas españoles en defensa del Real Patronato como un privilegio otorgado por el papado a la monarquía española<sup>9</sup>. Esta pintura expresa este mismo contenido en defensa del poder eclesial por sobre el poder temporal, y, al mismo tiempo, subraya la importancia de la Eucaristía como vínculo con Cristo y cuya adoración se refuerza tras el Concilio de Trento en reacción a las críticas reformistas.



<sup>4</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Antiguo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 42-46.

<sup>5</sup> Ver Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en Ramón Mujica Pinilla (et al.), *El barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito del Perú, tomo I, 2002.

<sup>6</sup> Jean Vermeulen, Molanus, *Traité des saintes images*, París: Éditions du Cerf, 1996.

<sup>7</sup> Ver María del Consuelo Maquivar, “La Trinidad trifacial en la Nueva España: Una Trinidad herética”, en Alberto Dallal (ed.), *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

<sup>8</sup> Ver José de Mesa Figueroa, Teresa Gisbert de Mesa, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima: Fundación A.N. Miese, vol. 1, 1982; Francisco Stastny, *Síntomas medievales en el barroco americano*, Documento de Trabajo, n° 36, Serie Historia del Arte, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

<sup>9</sup> Ver Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en Ramón Mujica Pinilla (et al.), *op. cit.*

## 36. Santa Teresa ante el Cristo Llagado

Anónimo cusqueño

Mediados del siglo XVIII

Óleo sobre tela, brocateado de oro

(Inv. PS\_003)

<sup>1</sup> Ver Alexandrine de la Taille, "El Carmelo Descalzo y su legado en Chile", en Magdalena Krebs (ed.), *Serie de Santa Teresa: Visiones develadas*, Santiago: Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile/BBVA, 2009, 127-159.

<sup>2</sup> Los frontales de espejo eran habituales en la época. Ver, por ejemplo, Hugo Rodolfo Ramírez Rivera, "Contribución al estudio de la historia cultural de Chile: El manuscrito inédito Libro Yventario General de Todas las Oficinas del Convento Grande Franciscano de Nuestra Señora del Socorro de Santiago (1ª parte)", *Anuario de la Historia de la Iglesia en Chile* (Santiago de Chile), nº 18 (2000), 200.

<sup>3</sup> Ver Ann Diels, Marjolein Leesberg y Arnout Balis, *The Collaert Dynasty*, Amsterdam: Oudekerk aan den IJssel, Sound & Vision Publishers / Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 2006.

<sup>4</sup> Ver Luis Mebold, *Catálogo de pintura colonial en Chile: Obras en monasterios de religiosas de antigua fundación*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987; e Isabel Cruz de A., "Entre el alma y los ojos: Ensayo sobre las visiones y visualidad en Santa Teresa de Jesús, su presencia en la pintura cusqueña", Magdalena Krebs (ed.), *op. cit.*, 162-191.

<sup>5</sup> Marta Fajardo de Rueda, M. Cecilia Álvarez White, Marina González de Cala y Julio César Barón Fernández (eds.), *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005, 172-213.

Los orígenes de la orden carmelita se remontan, según la tradición, al siglo XII, cuando un grupo de monjes de vida retirada se reúne en el Monte Carmelo, en la península de Sinaí, para hacer oración y vida en común. Su regla fue aprobada por el papa Inocencio IV en 1247. Desde fines del siglo XIV, se organiza la rama femenina de la orden, desde la que surge la reforma del Carmelo impulsada doscientos años más tarde por Santa Teresa de Jesús o de Ávila (1515-1582). Junto a San Juan de la Cruz y a otros consagrados, ella funda los Carmelitas Descalzos o Teresianos, caracterizados por la austeridad y la estricta observancia de la regla conventual.

En 1585, los carmelitas llegan a América, y en 1690 se funda en Santiago el primer monasterio de Carmelitas Descalzas, el de San José o Carmen Alto, en la vereda sur de la antigua Cañada, actual Alameda, en la esquina de la calle hoy llamada Carmen. En 1770 se fundó el segundo monasterio de la orden en Chile, el Carmen de San Rafael, en la ribera norte del río Mapocho, en el barrio La Chimba<sup>1</sup>.

Esta pintura representa a la reformadora del Carmelo de rodillas, con las manos cruzadas sobre su pecho. La santa viste hábito y manto marrón, propios de la orden, estampados con motivos vegetales dorados, imitación del brocado, característica de la tradición pictórica cusqueña. La santa observa el crucifijo posado sobre un altar cubierto con un mantel blanco y cuyo frontal de espejo reproduce los motivos dorados de su vestimenta<sup>2</sup>. Un libro abierto y dos candelabros con velas encendidas acompañan al crucifijo; sobre el suelo, yace un libro cerrado. En la esquina inferior izquierda, está escrito "S Theresa de Jesus" en letras doradas.

La fuente figurativa más directa de este lienzo podría ser uno de los veinticuatro grabados hagiográficos de Santa Teresa de Ávila ilustrados por Adriaen Collaert (c.1560-1618) y Theodore Galle (1571-1633). La serie de estampas *Vita B. Virginis Teresiae a Jesu Ordinis Carmelitarum excalceatorum piae restauratricis* fue encargada por otra teresiana, la venerable Ana de Jesús. Publicada por primera vez en Amberes, en 1613, tuvo múltiples ediciones entre 1622 y 1677<sup>3</sup>. Estos grabados sirvieron de base a las pinturas biográficas de la santa ejecutadas por José Espinoza de los Monteros para la iglesia del Convento de Santa Teresa de Cuzco en 1682; y a gran parte de las dos series cusqueñas del Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile, pintadas entre 1690 y 1694<sup>4</sup>. Otra importante serie de pinturas basada, en gran parte, en estos originales sobre papel, fue encargada durante el siglo XVII al pintor santafereño Jerónimo López para el Monasterio de Carmelitas Descalzas de Bogotá<sup>5</sup>.





*Izquierda*  
*La Segunda Conversión de Santa Teresa (Serie "chica" de la Vida de Santa Teresa), anónimo, c.1694. Óleo sobre tela. Convento del Carmen de San José, Santiago de Chile. Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, colonialart.org).*

*Derecha*  
*La Segunda Conversión de Santa Teresa (Serie de la Vida de Santa Teresa). Adriaen Collaert y Theodore Galle, 1613. Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, colonialart.org).*

<sup>6</sup> La iconografía del *Ecce Homo* surge durante el siglo XV. Se trata de una imagen de Cristo de medio cuerpo, coronado de espinas, con el pecho desnudo y flagelado, y los brazos atados. Representa a Jesús exhibido a la multitud por Pilato, quien dice: "Ahí tenéis el hombre" (*Ecce Homo*), ante lo cual el público grita: "Crucifícale, crucifícale" (Juan, 19:4). Ver Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996; Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, París: Gérard Monfort Éditeur, 1998.

<sup>7</sup> *Cabe él*: "a su lado"; "junto a él".

<sup>8</sup> Santa Teresa de Jesús, *El libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Madrid: Ediciones Cátedra, 2011 (=1979), Capítulo IX, 1, 177.

<sup>9</sup> Luis Mebold llama a esta pintura *Segunda Conversión de Santa Teresa*. Según la nomenclatura iconográfica de la santa, se trata de una *Santa Teresa ante el Cristo llagado*. Ver Luis Mebold, *op. cit.*, 76-77.

<sup>10</sup> De acuerdo a los antecedentes recabados en el curso de esta investigación, la pintura que tanto Luis Mebold como M. Carmen García-Atance llaman *Aparición de Cristo llagado* se trataría, en realidad, de una *Aparición de Cristo llagado atado a una columna*. (Ver Luis Mebold, *op. cit.*, 71, y Carmen García-Atance de Claro, "Estudio iconográfico de la serie de Santa Teresa de Jesús", en Magdalena Krebs [ed.], *op. cit.*, 62-63). Ver Laura Gutiérrez Rueda, *Ensayo de iconografía teresiana*, número monográfico de *Revista de Espiritualidad*, Madrid: Publicación Carmelitana de Ciencia y Vida Espiritual, 90, 1964.

El grabado que, en parte, reproduciría este lienzo representa a la santa de rodillas frente a un altar sobre el que reposa un crucifijo y detrás del cual se distingue la imagen de un *Ecce Homo*<sup>6</sup>. El texto en latín que acompaña el grabado de Amberes reza:

*"Ante la imagen de Cristo lacerado con llagas, orando fervientemente por un cambio hacia una vida mejor, consigue la gracia implorada, sintiéndose toda ella bruscamente transformada; de ahí que pocos días después escucha esta voz de Dios: En adelante, conversarás con los ángeles".*

El motivo de la estampa podría estar inspirado en el *Libro de la vida*, la autobiografía de la santa:

*"Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía: y arrójeme cabe él<sup>7</sup>, suplicándole me favoreciese ya de una vez para no ofenderle"<sup>8</sup>.*

Frente a la descripción de la santa de un "Cristo llagado", algunos privilegian la imagen de un *Ecce Homo*; otros, la de un Cristo en cruz. En el caso del grabado que serviría de modelo a este lienzo, se incluyen ambas representaciones de la Pasión de Cristo. La pintura cusqueña que aquí nos incumbe selecciona el Crucifijo y lo acompaña de dos candelabros, detalle que no está presente en el grabado, pero sí en otros de esta misma serie de estampas, como aquel de *Santa Teresa vuelve a la vida a su sobrino*. Una pintura de la "Serie chica"<sup>9</sup>, conservada en el Convento del Carmen de San José de Santiago, reproduce de manera más fiel la estampa flamenca, pero elimina el Crucifijo, agregando dos candelabros, y conserva, en cambio, la pintura del *Ecce Homo*. Por otra parte, este episodio se suele confundir con la aparición del *Cristo llagado atado a una columna*, conservado en este mismo convento santiaguino, y cuya fuente textual sería el episodio narrado por uno de los biógrafos de la santa, fray Diego de Yepes<sup>10</sup>.



*Ante Christi plagis tumentis imaginem, pro vitæ in melius mutatione feruenter orans, tota protinus immutata, postulatam gratiam consequitur; paucis inde post diebus, hanc vocem a Deo percipiens; Posthac cum Angelis conuersaberis.*

Anónimo cusqueño  
Fines del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
(Inv. PN\_001)

Este lienzo reviste mucho interés histórico por el contraste entre su factura algo tosca y los refinados modelos iconográficos que reproduce, de amplia tradición en el arte virreinal americano. En efecto, sus colores son opacos y las figuras resultan muy dispares: mientras que el Niño y el rostro de la Virgen destacan por el cuidado con que han sido tratadas las facciones y carnaciones, el resto de las figuras –sobre todo la primera de la izquierda– resultan menos detalladas, algo torpes desde un punto de vista anatómico, planas y de trazos simples.

La escena se sitúa al interior del pesebre, que reproduce de manera plana, mientras que el vano de la izquierda da acceso a un paisaje campestre donde, según las convenciones iconográficas, suelen ir representados los ángeles anunciadores del Nacimiento de Jesús en el cielo y los pastores a un costado del rebaño de ovejas.

Según el relato de San Lucas (2:15-21): “Los pastores fueron con presteza y encontraron a María, José y al Niño acostado en un pesebre”. Esta sumaria información del relato del Nacimiento fue complementada por las figuras del buey y del asno, y de los pastores que ofrecen los frutos de la tierra mientras adoran al Niño Dios.

En esta escena nocturna, el recién nacido yace recostado sobre un paño, que la Virgen toma de una punta, mientras es observado por tres pastores y San José esboza con las manos una actitud de alabanza.

Esta composición combina, con absoluta simpleza de medios, algunos motivos presentes en tres grabados que dan origen a numerosos lienzos en la pintura virreinal americana. El primer motivo característico, del paño que María coge de un extremo, puede rastrearse en numerosas estampas que sirvieron de base figurativa a pinturas virreinales<sup>1</sup>. Este motivo se encuentra, en efecto, en los tres grabados que, a nuestro parecer, se vinculan más directamente con esta pintura: una estampa de Theodore Galle (realizada entre 1612 y 1614), a partir de un dibujo de Rubens; aquella de Boetius Adams Bolswert (de 1618) basada en un lienzo de Abraham Bloemart (1612); y un último grabado de Lucas Vorsterman I (1620) que copia un lienzo de Rubens de 1615<sup>2</sup>.

La figura del pastor de la derecha, con una rodilla en el suelo y la otra doblada, proviene del grabado de Galle basado, a su vez, en un dibujo de Rubens. La figura de la pastora de espaldas es un recurso pictórico que integra al espectador en la escena y proviene del grabado de Bolswert que reproduce el cuadro de Bloemart. Sin embargo, esta figura se combina con otra, aquella de Vorsterman, que copia un lienzo de Rubens, en el que esta figura es una pastora que regala huevos al Niño y está acompañada por una vasija de agua depositada sobre el suelo.

El gesto de San José es un resabio de la estampa de Bolswert, en la que el gesto de sorpresa y alabanza de San José se origina ante la Gloria que se abre en los Cielos, sobre el pesebre.

Esta pintura, de factura material y formal simple y rudimentaria, combina entonces una multiplicidad de gestos y objetos que provienen de diferentes grabados que sirvieron de base para la representación pictórica de la Adoración de los Pastores en América.



<sup>1</sup> Algunos ejemplos de lienzos de la *Adoración de los Pastores* del ámbito virreinal americano que reproducen este gesto de la Virgen: del ámbito santafereño: dos lienzos de Gregorio Vásquez de Arce, un lienzo del Taller de los Figueroa (ambos conservados en el Museo de Arte Colonial de Colombia) y de Vargas de Figueroa, de la Iglesia de San Ignacio, Bogotá. Del área quiteña: de Leonardo Flores, del Museo de la Casa de Murillo, de La Paz; de Gaspar Miguel de Berríos, Museo Charcas, Sucre, y del círculo de este pintor, *Nacimiento del Niño Dios y veinticinco cuartillas consonantes*, conservado por el Museo Histórico Nacional de Chile; y el anónimo limeño conservado por el Banco de Crédito del Perú y cusqueño de la Colección Barbosa-Stern de Lima. Ver otros ejemplos en *Archivo PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)*, [colonialart.org](http://colonialart.org)

<sup>2</sup> Tanto el dibujo como el lienzo de Rubens, así como la pintura de Abraham Bloemart, son conservados en el Museo del Louvre. Ver en el portal *Joconde (Portail des collections des musées de France)*, [www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr)

## 42. Señor de los Azotes

Anónimo quiteño, taller de Miguel de Santiago  
Mediados del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
(Inv. PC\_002)

Esta imagen de *Cristo al pie de la columna* –también llamado *Señor de los Azotes*– corresponde al momento inmediatamente posterior a la Flagelación. Desde el Cielo, Dios Padre y el Espíritu Santo observan la escena, mientras en segundo plano, dos imágenes muestran momentos paralelos o asociados al que vive Cristo: la Virgen reza acongojada y San Pedro implora arrepentido por haber negado a Cristo. Cuatro querubines recogen en el cáliz la Sangre del Salvador, lo que da a la pintura un agudo sentido eucarístico.

La composición proviene de un desconocido grabado que habría circulado en Quito desde finales del siglo XVII, como lo demuestran otras pinturas quiteñas de iconografía similar. Es el caso de *El Señor de los Azotes*, del maestro Miguel de Santiago (siglo XVII, Museo del Banco Central de Ecuador), y la *Flagelación* de Bernardo Rodríguez (siglo XVIII, Museo Nacional de Arte Colonial del Ecuador). En Chile, otra versión quiteña de este tema se encuentra en el Monasterio de las Clarisas Descalzas de la Victoria, en Santiago, y dataría de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX<sup>1</sup>.

Esta iconografía muestra siempre a Cristo flagelado, de rodillas y con las manos atadas tras su espalda a una columna baja. La Virgen, como Madre Dolorosa, ora en un espacio arquitectónico paralelo, mientras a San Pedro se lo distingue a través de una ventana, orando también y acompañado del gallo cuyo canto le recuerda su traición. Si bien la figura del apóstol no siempre está presente en la composición, sí lo están Dios Padre y el Espíritu Santo, simbolizado por una paloma, que observan a Cristo herido desde el espacio superior de las pinturas.

La sangrienta escena es complementada por numerosos querubines y cálices, así como por las herramientas de la flagelación: el látigo (*flagellum*) y el *flagrum*, instrumento de suplicio de tres correas con bolas de plomo en sus extremos, que un ángel ofrece a la Virgen como reliquia.

<sup>1</sup> Ver Luis Mebold, *Catálogo de pintura colonial en Chile: Obras en monasterios de religiosas de antigua fundación*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987, 46.

Josefina Schenke



## 44. Descendimiento de Cruz

Anónimo, ámbito virreinal andino  
Fines del siglo XVIII, comienzos del XIX  
Óleo sobre tela  
(Inv. PC\_001)

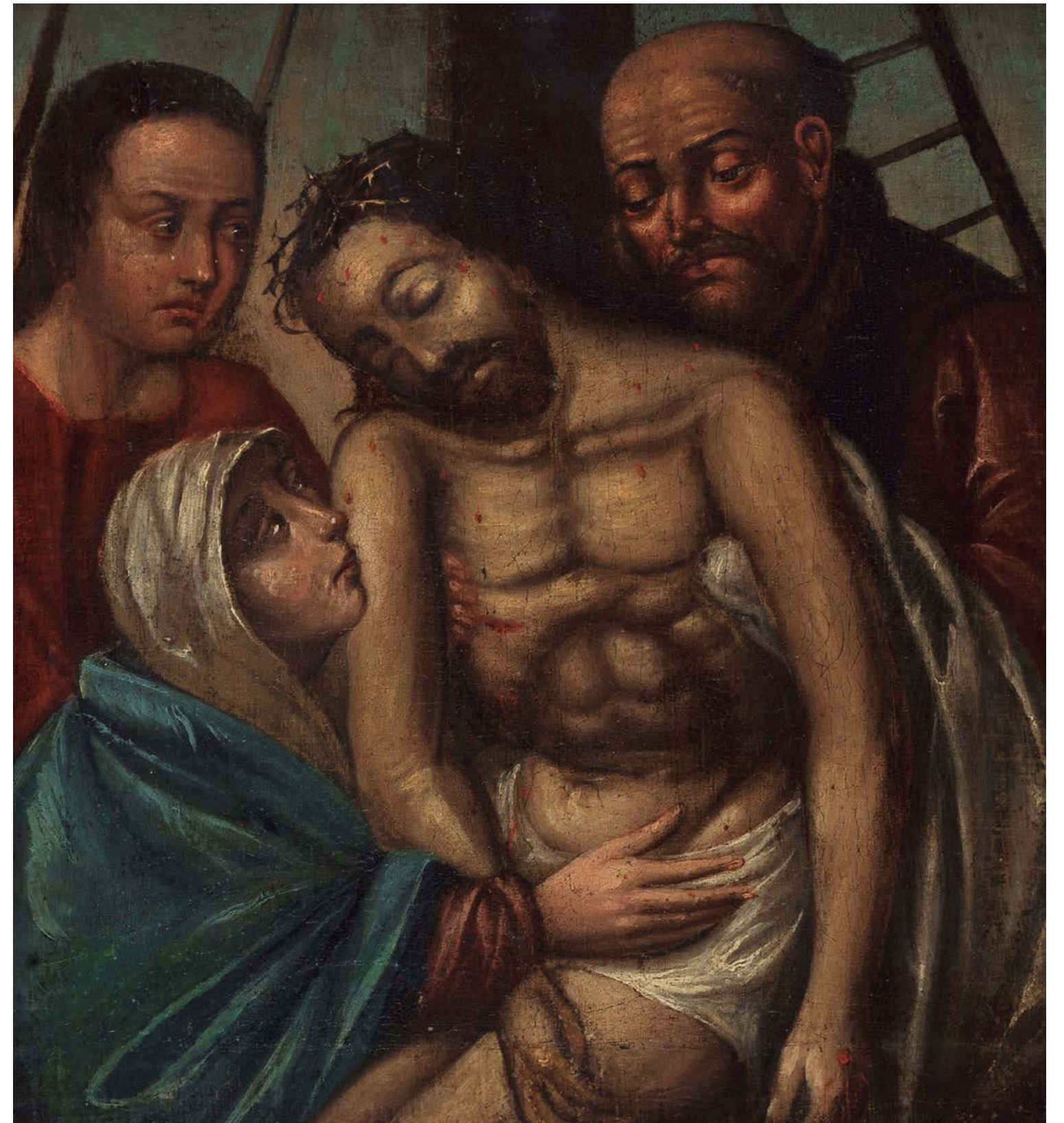
Esta representación del *Descendimiento de Cruz* resulta inmediatamente llamativa por el estrecho ángulo de la composición: si comúnmente esta escena muestra la Cruz en su totalidad y a las personas de cuerpo entero en torno al madero, aquí se ha privilegiado a los tres personajes alrededor de Cristo y en la intimidad de su dolor. José de Arimatea sostiene el cuerpo recién crucificado por detrás, mientras que la Virgen abraza a su Hijo y San Juan replica la mirada acongojada de María<sup>1</sup>.

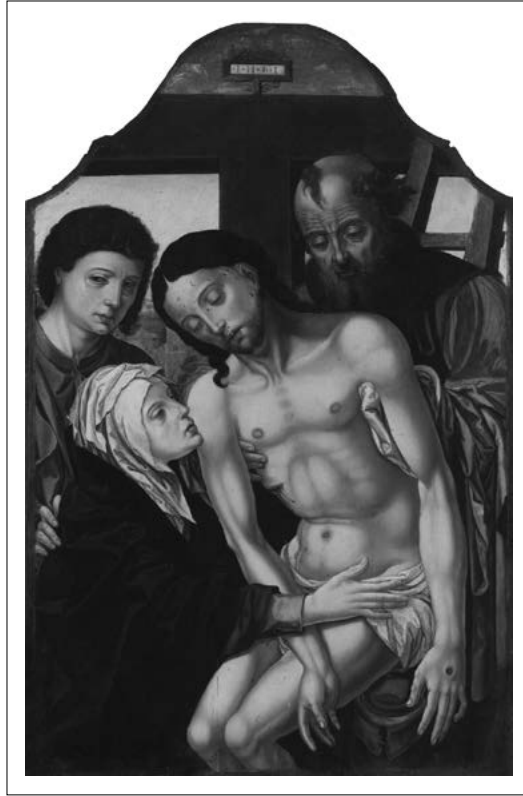
El interés del lienzo que aquí nos ocupa radica en que, según esta investigación, se trataría de una producción del contexto virreinal americano, pero que provendría de un grabado de una pintura perdida del pintor flamenco Rogier van der Weyden (Tournai 1399/1400-Bruselas 1464)<sup>2</sup>.

Numerosas copias del original extraviado de van der Weyden fueron realizadas durante los siglos XV y XVI; y se desconoce si se hicieron a partir de grabados o de la pintura misma. Estas copias, de gran calidad, se encuentran repartidas en distintos museos del mundo, además de otras que surgen a la venta en subastas de arte. En Bruselas, se conservan al menos dos (en el Sint-Jan Hospitaalmuseum de Brujas y en los Musées royaux des Beaux-Arts de Bélgica); y en Francia se exhiben también dos (en el Musée d'Art Moderne André Malraux, en Le Havre, y en el Musée des Augustins, de Toulouse). Al menos una copia se ubica en Holanda, en el Armstelkring Museum de Amsterdam, y otra en España, en el Museo de Cádiz, mientras que dos más se preservan en Estados Unidos (en la Barnard Collection del Philadelphia Museum of Art y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Como en el caso de estas dos últimas pinturas, (que reproducimos en las páginas 46 y 47), la composición formada por el cuerpo de Cristo, su Madre que lo abraza y San Juan y José de Arimatea a los costados de los personajes centrales y de espaldas a la cruz es idéntica a la proveniente de la Colección María Loreto Marín Estévez.

<sup>1</sup> Dos pintores flamencos posteriores a Van der Weyden –Hans Memling y Colyn de Coter– pintaron óleos en que la escena del *Descendimiento* se describe desde un ángulo muy estrecho, si bien difiere de la composición de Van der Weyden. Se trata del *Diptico del Descendimiento de la Cruz* y *llanto de las santas mujeres* (1480-1490), conservado en la Sacristía y Museo de la Capilla Real de Granada; y el *Descenso de Cruz* (1520), conservado en la Staatsgalerie de Stuttgart.

<sup>2</sup> Rogier van der Weyden, seguidor de Jean Van Eyck, es autor de otro *Descendimiento*, extraordinario por su factura y originalidad, conservado en el Museo del Prado.





*Izquierda*  
*Descendimiento de Cruz*, anónimo, siglo XVI (?), Flandes. Óleo sobre madera. ©The Metropolitan Museum of Art (NY), Gift of Clyde Fitch and Ferdinand Gottschalk, 1917.

*Derecha*  
*Descendimiento de Cruz*, Master of the Holy Blood, c.1520, Flandes. Óleo sobre madera. ©The Philadelphia Museum of Art, Purchased with museum funds from the George Grey Barnard Collection, 1945.



De acuerdo a la especialista Emmanuelle Riand, la práctica de copiar obras importantes fue muy común en Flandes entre 1440 y 1550. Estos paneles, de formatos y costos reducidos, eran producidos en serie en talleres especializados, resultando sus precios accesibles para una clientela amplia. Estos objetos conservaban el valor simbólico del original y servían para ornamentar oratorios privados o capillas funerarias<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ver el comentario sobre el *Descendimiento* del Musée d'Art Moderne André Malraux, en Le Havre, de su conservadora, Emmanuelle Riand, en [www.muma-lehavre.fr/fr/collections/oeuvres-a-la-une/archives/descente-de-croix](http://www.muma-lehavre.fr/fr/collections/oeuvres-a-la-une/archives/descente-de-croix)

Para el caso de esta lejana y tardía réplica americana, se desconocen otras variantes producidas en el nuevo continente con las cuales compararla, así como su lugar preciso de producción. Es de esperar que futuros hallazgos permitan hermanar esta obra con otras similares pintadas en América, y conocer cuándo y por qué vía llegó el grabado de origen que le dio lugar.

## 48. Virgen de los Siete Dolores

Anónimo quiteño  
Mediados del siglo XIX  
Óleo sobre tela  
(Inv. PV\_003)

Esta pintura de gusto neoclásico –reconocible especialmente en los colores puros y el aspecto luminoso y firme de las facciones de María– representa una composición de carácter simbólico: la *Virgen de los Siete Dolores*. La Madre de Cristo, acongojada por el dolor de la Pasión, sostiene con su mano izquierda un corazón rojo clavado por siete espadines, mientras que en su mano derecha lleva un pañuelo blanco, con el que acaba de enjugar sus lágrimas. La escena se ubica en un espacio semi-exterior, en cuyas superficies –la viga y un promontorio, acaso una columna, la de la Flagelación– se exhiben algunas de las *Armas de Cristo* o instrumentos de su Pasión: el látigo, la corona de espinas y los tres clavos de la Cruz.

El origen de esta representación es la profecía de Simeón que anuncia a la Virgen, en el día de la *Presentación de Jesús en el templo*, que “una espada de dolor atravesará su alma” (Lucas 2: 35). Esta simbología se complejiza, y las siete espadas corresponden a la representación gráfica de la devoción a los Siete Dolores, que se oponen simétricamente a los Siete Gozos de la Virgen. En 1727, Benedicto XIII inscribió esta fiesta y devoción en el calendario litúrgico con el nombre *De septem doloribus Beatae Mariae Virginis*; y en el siglo XIX, Pío VII la extendió a toda la Iglesia en memoria de su cautividad en tiempos de Napoleón. El papa Pío X la fijó definitivamente para el 15 de septiembre<sup>1</sup>.

Los Siete Dolores de la Virgen son: *La Profecía de Simeón*; *La Huida a Egipto*; *La Pérdida del Niño Jesús en el Templo*; *Cristo con la Cruz a Cuestas*; *La Crucifixión*; *El Descendimiento de la Cruz*, y *El Entierro de Cristo*<sup>2</sup>.

Josefina Schenke

<sup>1</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Santa María*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008, 207.

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 117.



## 50· Dormición de la Virgen

Anónimo altoperuano  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela y madera  
(Inv. PV\_001)

La representación de la muerte de la Virgen tiene un origen bizantino y se remonta al culto de la *Koimesis* de la Virgen –o “Sueño de la muerte”– iniciado en Constantinopla. El cristianismo oriental la muestra recostada sobre su lecho de muerte, rodeada por los apóstoles y acompañada de Cristo que lleva su alma fajada en un paño blanco<sup>1</sup>. En el arte occidental, su cama no se muestra de manera horizontal, sino oblicua o de frente, con lo cual el rostro de la Virgen se distingue con mayor claridad. Más tarde, en Occidente, el tema de la *Asunción de la Virgen* reemplazará a la *Dormición*.

Esta puesta en escena estaría inspirada en el teatro de los misterios, donde personas reales habrían actuado este episodio. En España, específicamente en Palma de Mallorca, se la encuentra también esculpida en un tamaño cercano al natural. En el contexto virreinal, Manuel Chili (Caspicara) esculpió la escena para el Convento del Carmen Alto de Quito. En ambos casos, se trata de un conjunto de imágenes que apoyaban la celebración de la fiesta de la Asunción de la Virgen o del Tránsito.

En el centro de esta composición de carácter miniaturista, figura la Virgen en el momento de su muerte. Dos ángeles la acompañan en su cabecera y los doce apóstoles rodean su lecho. Dos arcángeles asisten también a la escena: San Rafael a la derecha, reconocible por el pescado que sostiene con una mano, y presumiblemente San Gabriel a la izquierda, por la leyenda según la cual él habría anunciado a la Virgen su próxima muerte.

En lo alto, entre las nubes, la Santísima Trinidad –compuesta por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo en la forma de una paloma– observa la escena, según la representación “dogmática”<sup>2</sup>. Un complejo grupo de ángeles músicos celebra la muerte de la Virgen y su pronta incorporación a la Gloria Celestial<sup>3</sup>. A la izquierda, el querubín de espaldas toca un órgano “positivo”; se trata de un órgano pequeño, que podía ponerse sobre una mesa, como aquí, que va montado sobre patas amarillas. Como es común, se distingue que mientras un ángel toca, un ayudante mueve el fuelle para generar el sonido.

Bajo el organista, un angelote sostiene la partitura a dos querubines músicos. El primero toca una flauta transversa de madera, puesto que las flautas de metal aparecieron recién durante el siglo XIX. Su compañero interpreta una pieza mediante lo que hoy se llama “corno francés”, pero que en el Barroco se denominaba “*corno da caccia*” o trompa de caza. A diferencia de los instrumentos modernos, no posee llaves. Al lado derecho, un ángel toca una trompa, instrumento similar al actual, pero recto, no circular, y que tampoco tiene llaves.

El último grupo superior está compuesto por un angelote que canta siguiendo una partitura, y otros tres que interpretan un violín, un *cello* y un arpa, respectivamente. El arpa es proporcionalmente más pequeña que las arpas clásicas, y se trata de un arpa sin pedales y cuya caja de resonancia es también más pequeña.

Josefina Schenke



<sup>1</sup> Ver los dos íconos de la *Dormición de la Virgen* que se conservan en esta misma colección, páginas 178-181.

<sup>2</sup> Ver la discusión sobre las formas de representar la Trinidad en la pintura *La Eucaristía y el Magisterio de la Iglesia* y la *Coronación de la Virgen Inmaculada*, páginas 32 a 35 y 52 a 53 respectivamente.

<sup>3</sup> Agradezco las referencias a los instrumentos barrocos al profesor doctor Felipe Cussen, investigador del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Universidad de Santiago de Chile.

## 52. Coronación de la Virgen Inmaculada

Anónimo quiteño  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela y madera  
(Inv. PV\_006)

Esta pintura de pequeño formato (destinada, sin duda, a la devoción privada) exhibe una composición monumental, lejos de la miniatura. Al centro se yergue la imagen de la Virgen, ampliamente envuelta por su túnica blanca y su manto azul, colores que siguen las instrucciones iconográficas del pintor y teórico español Francisco Pacheco (1564-1644), quien funda la que será la imagen de la Virgen Inmaculada a partir del siglo XVII<sup>1</sup>. La Madre de Dios se eleva sobre la luna creciente aplastando la serpiente, atributos de la Inmaculada Concepción, también llamada *Tota Pulchra* en alusión a su pureza. Desde comienzos de este mismo siglo, estos atributos corresponden a aquellos de la *Mujer del Apocalipsis* que describe San Juan en Patmos (Revelación 12:1): una mandorla de rayos solares, una aureola de doce estrellas y la luna creciente con la serpiente a sus pies.

En lo alto de la imagen, la Santísima Trinidad corona a la Virgen. Se trata de la Trinidad figurada según el modelo canónico: Dios Padre como *Padre Eterno*, con los rasgos de un anciano y llevando el orbe propio del Autor de todo lo creado; su Hijo Unigénito con el torso desnudo, los estigmas, la cruz y el manto rojo del *Redentor resucitado*, y, entre ellos, la paloma del Espíritu Santo.

La Trinidad “canónica” fue profusamente representada en América desde el siglo XVI, como lo revelan la *Coronación de la Virgen* del italiano Bernardo Bitti de la Iglesia de San Pedro de Lima (c.1576) y otras muchas pinturas cusqueñas, santafesinas y mexicanas de los siglos XVII y XVIII. Una variante de esta representación, donde la Trinidad se muestra en su versión “trilliza”, es decir, como tres personas idénticas, se conserva en el Museo Histórico de Chile<sup>2</sup>.

Una de las fuentes gráficas de este tipo de representación trinitaria sería el grabado de Hieronymous Wierix (1553-1619) *Los Siete de Palermo*, que representa los siete arcángeles y la Trinidad canónica en el Cielo. Ampliamente difundido en América tras ser publicado en un tratado angélico del teólogo jesuita murciano Andrés Serrano<sup>3</sup>, se hicieron muchas copias pictóricas de este grabado en América, además de otros impresos de la Trinidad inspirados en el de Wierix y que servirían como modelo a otros lienzos.

Esta pintura, sin contar con una fuente precisa conocida<sup>4</sup>, retoma la Trinidad tantas veces representada y la figura de la Inmaculada para formar una Coronación de la Virgen Inmaculada por la Santísima Trinidad. Puede discutirse si se trata de una escena que aluda, además, a su Asunción, puesto que María fue transportada al Cielo por los ángeles, que aquí no aparecen representados. Sin embargo, la propia presencia divina de la Trinidad reemplazaría quizás, pictóricamente, la ayuda de los ángeles en la Asunción de la Virgen.

En cuanto a sus formas y, más específicamente, a las fisonomías representadas, esta obra puede vincularse al ámbito quiteño y a la influencia del pintor Manuel Samaniego y Jaramillo. Así lo revelan, por ejemplo, la similitud con la pintura *Taller de San José*, atribuida a este pintor y conservada en la Colección del Banco Central del Ecuador.

Josefina Schenke



Fernando Guzmán

Profesor Universidad Adolfo Ibáñez

### LA ACTIVIDAD DE LOS IMAGINEROS LOCALES

El terremoto de mayo de 1647 desbarató gran parte de lo construido hasta ese momento en las ciudades de la zona central, particularmente en Santiago<sup>1</sup>, generando la necesidad de reconstruir los templos parroquiales y las iglesias conventuales. El impacto sicológico y económico del sismo, al margen de otros factores, parece haber influido en el carácter modesto de lo que se levantó en las décadas posteriores. La necesidad de reponer imágenes, unida a la escasez de recursos, favoreció a los pequeños talleres de escultores de la zona central.

Al comenzar el siglo XVIII, debían existir en casi todas las ciudades de Chile algunos artesanos que realizaban imágenes religiosas: algunos conocerían bien el oficio de tallar y policromar la madera, otros serían carpinteros especialmente hábiles que incursionaban en el ámbito de la escultura. En la cuarta década del siglo XVIII, se observó un aumento sustantivo en la demanda de obras artísticas. La reconstrucción de iglesias derribadas por el terremoto de 1730, la política de fundación de ciudades que comienza algunos años después del sismo y una mayor disponibilidad de medios económicos, van a suscitar una creciente demanda por obras artísticas para los nuevos templos. Estas circunstancias produjeron una cierta bonanza para los escultores populares, al mismo tiempo que un aumento en la compra de piezas ejecutadas en los talleres más prestigiosos de Hispanoamérica, como los que funcionaban en la ciudad de Quito.

Son muchos los ejemplos de iglesias que se construyeron en los años treinta y cuarenta del siglo XVIII, ya sea para remplazar los templos destruidos o para albergar la matriz de las nuevas villas. Un buen ejemplo es la iglesia matriz de Santa Cruz de Triana de Rancagua, concluida en 1746. Luego de esa fecha, y al menos hasta 1749, se consumen doscientos cincuenta pesos en el ornato del templo. A pesar de no poseer antecedentes, se debe concluir que durante esos tres años se debieron adquirir algunas esculturas para el culto. Dos años antes de dar por terminado el edificio, se consigna el encargo de un retablo para la Virgen Santísima del Tránsito; la documentación no precisa si la imagen fue solicitada a algún artista local o adquirida fuera de

Chile. Sin embargo, el monto de dinero invertido en el arreglo interior revela que los retablos, altares y otros elementos no pudieron ser encargados a los talleres más acreditados; en consecuencia, lo más razonable es pensar que el bulto fue obra de algún escultor popular de la zona central, cuya identidad no se ha conservado.

Junto al caso anterior, en que el comitente fue una parroquia, se pueden identificar piezas realizadas para satisfacer la demanda por esculturas apropiadas para el ámbito privado. En el Museo de Artes se conservan tres esculturas de factura chilena: una Dolorosa, una Virgen María y una Virgen de la Candelaria (ver páginas 55, 80 y 81, respectivamente). Se trata de piezas que, por su reducido formato, fueron concebidas para la devoción en espacios íntimos, como muchas de las esculturas locales que se encuentran en colecciones públicas o privadas. Es interesante constatar que la rigidez e inexpresividad que las caracterizan parecen no haber sido impedimento para cumplir con su función de promotoras de la piedad. Aquellos comitentes que no disponían de los recursos para encargar esculturas a talleres de prestigio, podían recurrir a los artesanos locales, quienes tallaban imágenes sencillas pero eficaces, emulando, la mayoría de las veces, los modelos hispanoamericanos de mayor prestigio.

Esta ingente demanda por esculturas, no conocida en períodos anteriores, benefició, al menos en un comienzo, a los artistas locales. En la medida que avance el siglo XVIII, la creciente llegada de imaginería quiteña, a costos cada vez más reducidos, perjudicará los ingresos de los escultores de la zona central.

### ADQUISICIÓN DE ESCULTURAS QUITEÑAS

No obstante el relativo prestigio que pudieron alcanzar algunos imagineros, ya desde la primera mitad del siglo XVIII se impone, paulatinamente, el origen quiteño como sinónimo de calidad y refinamiento. En la relación de bienes donados por el Obispo de Concepción a la Catedral, fechada en 1745, se puede leer lo siguiente:



#### VIRGEN DOLOROSA

Anónimo chileno

Siglo XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; bastidor de listones de madera y tela; cabello natural (Inv. EV\_006)

*“Una imagen de nuestra Señora de la Purísima de bulto de vara y cuarto de alto sobre su peana y luna, rostro y manos hechura de Quito, con su diadema de plata de doce estrellas, su vestuario nuevo, túnica y mangas de glasé de plata y manto de persiana celeste con franjas finas de oro”<sup>2</sup>.*

Todo el texto está redactado con el objeto de destacar el valor de la donación realizada por el obispo Asúa. Expresiones como *“pintura romana”*<sup>3</sup>, para referirse a unos lienzos, u *“obra prima que se sacó de una estampa de la fábrica de El Escorial”*, para describir unos hacheros, están en consonancia con la frase *“rostro y manos hechura de Quito”*<sup>4</sup>, que, junto a todas las referencias relativas a la calidad y riqueza de los materiales, buscan destacar la magnanimidad del Prelado.

La abundancia de tallas quiteñas que aún se conservan en museos, iglesias y colecciones particulares es un testimonio consistente de la magnitud del comercio artístico entre la zona central de Chile y la ciudad neogranadina. La ausencia de piezas bien documentadas impide conocer, en la mayoría de los casos, su cronología; no obstante, la relación de bienes de monseñor Asúa, como muchos otros documentos, permite reconocer que el prestigio de la imaginería quiteña estaba consolidado en Chile hacia la mitad del siglo XVIII.

No parecen haber llegado en gran cantidad, desde Quito, piezas de bulto en tamaño natural; la mayoría son esculturas de candelero para el culto público o imágenes de pequeño formato, apropiadas para la devoción privada. Incluso entre estas últimas se encuentran bastantes de candelero o

<sup>1</sup> Fray Gaspar de Villarroel, “Informe relativo al sismo de 1647”, en *Fray Gaspar de Villarroel*, Puebla: Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Editorial J.M. Cajica, 1960.

<sup>2</sup> Archivo General de Indias (AGI), Chile 151, *Relación de bienes entregados por el Obispo de Concepción don Pedro Asúa*, Concepción, 27 de diciembre de 1745.

<sup>3</sup> AGI, Chile 151, *Relación de bienes entregados por el Obispo de Concepción don Pedro Asúa*, Concepción, 27 de diciembre de 1745.

<sup>4</sup> AGI, Chile 151, *Relación de bienes entregados por el Obispo de Concepción don Pedro Asúa*, Concepción, 27 de diciembre de 1745.

con aplicación de telas encoladas. Esta tendencia se explica, como ya lo observó Alexandra Kennedy, por la necesidad de facilitar el transporte terrestre y marítimo, al mismo tiempo que revelan el perfil del consumidor local: conocedor del rango artístico de las piezas quiteñas y, si no escaso de recursos, al menos acostumbrado a pagar un precio muy inferior por las esculturas religiosas<sup>5</sup>.

La Colección María Loreto Marín Estévez del Museo de Artes posee un conjunto de piezas quiteñas de especial relevancia, destacando entre ellas el *San Juan Bautista* y el *San Miguel venciendo al demonio* (ver páginas 62 y 70). Se trata de piezas de bulto completo que hacen alarde de un oficio depurado; la elegancia de los gestos, la delicadeza de los rostros, así como la calidad de las policromías, son algunos de los factores que permiten entender el éxito de los talleres quiteños. Por su formato, bien pudieron haber formado parte del ornamento de una pequeña capilla conventual o de algún oratorio privado.

Las referencias al origen quiteño comienzan a multiplicarse en la documentación en la medida que avanza el siglo. El aumento de la demanda de esculturas suscitada por la mayor prosperidad económica, la erección de nuevas iglesias matrices y conventos en las villas de reciente fundación y la necesidad de reparar los destrozos ocasionados por el terremoto de 1730 y el de 1751, intensificaron la adquisición de piezas españolas, limeñas y sobre todo quiteñas. El trabajo de los carpinteros locales y de unos pocos religiosos con formación escultórica, activos en Santiago y otras ciudades, no era suficiente para satisfacer las crecientes necesidades y la demanda por obras cada vez más sofisticadas.

#### LAS ESCULTURAS DEL BARROCO CHILENO GERMANO

Probablemente en 1718 llegó a Chile el jesuita Juan Bitterich. “Había nacido en Landeck, Tirol, el año 1676, y había entrado como hermano coadjutor en 1701 a la provincia de Renania Superior de la Compañía, donde destacó como escultor de talento”<sup>6</sup>. Su presencia en Santiago marca el comienzo de una profunda transformación en la producción artística local. En los años que permaneció en Chile —muere en Santiago en 1720— debió trabajar una cantidad significa-

tiva de piezas<sup>7</sup>, como se desprende de su propio testimonio<sup>8</sup>. Poco después, el año 1724, llegó a Chile el hermano Adam Engelhardt<sup>9</sup>, quien se encuentra activo hasta 1735; dos años después se halla en Mendoza, ciudad donde muere el 9 de septiembre de 1738. De su labor en Chile no se han encontrado, hasta el momento, rastros consistentes. Sin embargo, todo parece indicar que su trabajo fue abundante. Los rasgos más característicos de estos escultores germanos serían la definida expresividad, el despliegue de las figuras en el espacio y la trémula oscilación de ciertos aspectos de la obra. Estas características se pueden encontrar en muchas obras barrocas, no sólo en las de origen germano; aspecto que pone de relieve la inclinación italianizante de la escultura germana de comienzos del siglo XVIII. Sin embargo, la forma como proyectan las masas en el espacio y el movimiento que logran imprimirle a sus obras estarían gobernados por la vitalidad y sentido teatral propios del barroco alemán.

Entre los años 1748 y 1754 llegan a Chile treinta coadjutores, la mayoría de origen germano y hábiles en diversos oficios artísticos, entre ellos los escultores Jacobo Kelner y Jorge Lanz. La actividad de estos religiosos produjo un profundo cambio, particularmente en la ciudad de Santiago<sup>10</sup>; fueron portadores del barroco tardío y, en cierta medida, del rococó. Los escultores bávaros más relevantes de este período fueron Egid Quirin Asam<sup>11</sup> y Johann Baptist Straub<sup>12</sup>; la importancia de las obras que realizaron permite afirmar que su trabajo no pudo pasar inadvertido para Kelner y Lanz, más aún, debió influir decisivamente en su trabajo creativo. Los coadjutores llegados a Chile entre 1748 y 1754 fueron portadores de esta particular fusión de formas y sensibilidades. La fuerza teatral, la gracia danzante y el sentido del humor de las esculturas de Egid Quirin Asam, al mismo tiempo que la suavidad cortesana, el dinamismo y la expresividad de las obras de Straub, formaron parte de la experiencia visual de los escultores jesuitas que viajaron a Chile. En este contexto jesuita americano se debe situar el San José con el Niño proveniente de la Hacienda La Punta que se custodia en el Museo de Artes (ver página 66-67). La caracterización del rostro, la riqueza y dinamismo de los pliegues de las telas, la ausencia de estereotipos y gestos innecesarios, así como el delicado *contrapposto* de toda la figura, manifiestan la factura de un escultor con una fuerte influencia de los modos de proceder característicos de los talleres centroeuropeos.



#### SAN ANTONIO DE PADUA (izquierda)

Anónimo quiteño

Siglo XVIII, c.1780

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; vidrio (Inv. ES\_013)

#### SAN ANTONIO DE PADUA (derecha)

Anónimo peruano

Siglo XVIII

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada (Inv. ES\_011)

La labor de los religiosos jesuitas no pasó inadvertida: los cerca de sesenta años de presencia de artistas germanos en Chile fueron dejando una impronta en la escultura local. Desde la llegada de Bitterich hasta la muerte de Lanz, penetran en el ambiente artístico chileno las formas y soluciones de la escultura de Baviera, Suavia o Franconia. La enseñanza directa o la imitación de los nuevos modelos fueron consolidando una nueva forma de concebir la escultura que convivió, al menos durante los últimos decenios del siglo XVIII, con la tradición artística hispanoamericana. La escultura de San Francisco Javier (ver página 68) —exhibida en el Museo— es una pieza de excepcional valor histórico en este sentido, pues manifiesta el influjo germano en una talla de factura popular, específicamente en el fluido dinamismo de la parte inferior del hábito. El dinamismo de las composiciones, la fuerza expresiva y el sentido teatral presente en las obras de Asam o Straub, pasaron a formar parte, en alguna medida, del patrimonio artístico local.

<sup>5</sup> Alexandra Kennedy, “Circuitos artísticos interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”, *Historia* (Santiago de Chile), n° 31, (1998), 87-111. Además, Alexandra Kennedy, “Arte y artistas quiteños de exportación”, en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito*, siglos XVII-XIX, Madrid: Nerea, 2002, 185-186.

<sup>6</sup> Mauro Matthei, O.S.B., “Los primeros jesuitas germanos en Chile”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago de Chile), n°77, 187.

<sup>7</sup> Acerca de las obras atribuidas a Bitterich, se puede consultar Gauvin Bailey y Fernando Guzmán, “The St Sebastian of Los Andes: A Chilean Cultural Treasure Re-examined”, *The Burlington Magazine* (Londres), n°1304, noviembre (2011).

<sup>8</sup> Carta del hermano Juan Bitterich al padre Nicolás Pottu, ex Provincial de Renania, Santiago 15 de abril de 1720, en Mauro Matthei, O.S.B., “Los primeros jesuitas germanos en Chile”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago de Chile), n°77, 188.

<sup>9</sup> Adan Engelhardt nació en Hirstein, Maguncia, el año 1685. Se incorporó a la Compañía de Jesús en 1705 como hermano coadjutor.

<sup>10</sup> Eugenio Pereira Salas, *Historia del arte en el Reino de Chile*, Santiago: Ediciones Universitarias, 1965, p. 90.

<sup>11</sup> Egid Quirin Asam (1692-1750) recibió su formación inicial de su padre, Hans Georg Asam. Viajó por Italia entre los años 1712 y 1714, siendo sus trabajos más conocidos el *San Jorge* de la iglesia del Convento Benedictino de Weltenburg, la *Asunción de Nuestra Señora* en la iglesia del Convento de los Canónigos Agustinos de Rohr y las que se encuentran en la iglesia de San Juan Nepomuceno en Múnich.

<sup>12</sup> Johann Baptist Straub (1705-1784) fue discípulo de Gabriel Luidl y trabajó en Múnich como escultor de la corte, recibiendo, sin embargo, numerosos encargos eclesiásticos.

## 58 San Francisco de Asís

Anónimo chileno (*izquierda*)

Siglo XVIII

Madera tallada y articulada con base de preparación, restos de policromía y dorado; vidrio (Inv. ES\_009)

Anónimo quiteño (*derecha*)

Siglos XVIII-XIX

Madera y tela policromadas y encarnadas; vidrio (Inv. ES\_008)

Desde los orígenes del cristianismo, las imágenes de santos constituyeron un apoyo al culto y un soporte de la devoción. En América, la ilustración de episodios del Evangelio o de ejemplos de vidas santas sirvió como vía para la evangelización y complementó el esplendor del culto. Una vez que el cristianismo estuvo bien arraigado, las imágenes siguieron formando parte de la devoción tanto en iglesias como en conventos y casas.

En un comienzo, la Corona española autorizó sólo a las órdenes religiosas activas (no contemplativas) a venir a América, para que pudieran expandir la fe entre los indígenas. De este modo, se instalaron en el nuevo continente Mercedarios, Franciscanos, Dominicos y la Compañía de Jesús. Más tarde lo harían órdenes femeninas como las Clarisas y las Carmelitas.

Cada una de estas órdenes tenía sus santos patrones, cuyas fiestas y devociones se organizaban desde la iglesia conventual respectiva. La orden franciscana, aprobada por el papa Inocencio III en 1210, llegó a América (a las Antillas) en 1500 y a Chile en 1553. En el arte virreinal, los santos franciscanos más representados fueron su fundador, San Francisco de Asís, y San Antonio de Padua, canonizados en 1228 y 1232, respectivamente.

La primera de las esculturas del “poverello de Asís” (ES\_008) muestra al santo de pie, con las manos cruzadas sobre el pecho, recibiendo los estigmas. Sus rasgos obedecen a la iconografía franciscana postridentina, que representó a Francisco con los rasgos de un asceta, delgado y con expresión de dolor. Otra figura conservada en la Colección María Loreto Marín Estévez (ES\_009) puede ser identificada con San Francisco por los estigmas que se distinguen en los dorsos de sus manos. Sin embargo, parece haber llevado algo en sus manos —¿un Niño en la izquierda y un lirio en su derecha?—, por lo que su identificación resulta dudosa y podría tratarse también de un San Antonio de Padua. Su peculiaridad radica, sin embargo, en que su cuello y codos son articulados, lo que habría permitido su animación durante las fiestas.

*Josefina Schenke*



## 60· Santo Domingo de Guzmán

Anónimo peruano (*izquierda*)  
Siglo XVIII  
Magüey y tela encolada policromados,  
encarnados y vestidos; vidrio  
(Inv. ES\_007)

## Santo Tomás de Aquino

Anónimo quiteño (*derecha*)  
Siglo XVIII, c.1760  
Madera tallada, policromada, encarnada,  
estofada y dorada; vidrio  
(Inv. ES\_005)

Los dominicos, orden fundada por el español Domingo de Guzmán en 1216, se establecen en América en 1510 y en Chile en 1557. Sus santos más populares en el Nuevo Mundo, y a quienes el arte virreinal suele representar frecuentemente, son Santo Domingo, el fundador, Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer.

Esta imagen de Santo Domingo de Guzmán (ES\_007) es identificable por el hábito bicolor de su orden –túnica blanca y manto negro– y por la estrella que brilla sobre su frente. La materialidad de esta escultura de pequeño formato es peculiar: fue modelada en una fibra natural proveniente del magüey (agave), una planta suculenta americana, propia de zonas áridas. La técnica, utilizada en áreas andinas semidesérticas, consiste en formar un haz de tallos de magüey, o de pasta de la fibra, y cubrirla con yeso y tela encolada para moldearla. Una vez seca, se la encarna y policroma.

Otra escultura de un santo dominico de esta colección representa a Santo Tomás de Aquino (ES\_005). El Doctor Angélico y Luz de la Iglesia (*Doctor angelicus et Lumen Ecclesiae*) va representado según algunos atributos que lo identifican. El pequeño sol que lleva al pecho alude a la visión de un monje de Brescia que vio a Santo Tomás con el pecho adornado con un gran rubí que iluminaba a la Iglesia, en alusión a la luz que irradia su obra teológica. En la mano izquierda lleva una maqueta de una iglesia, que significa que se encuentra situado entre los grandes doctores de la Iglesia<sup>1</sup>. En la derecha, la escultura tiene que haber llevado una pluma, hoy perdida, atributo característico de los teólogos y también del autor de la Suma Teológica, muerto en 1274 y canonizado en 1323.

<sup>1</sup>Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol. 5, 281-282.



## 62· San Juan Bautista

Anónimo quiteño

Siglo XVIII, c.1790

Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; vidrio

(Inv. ES\_006)

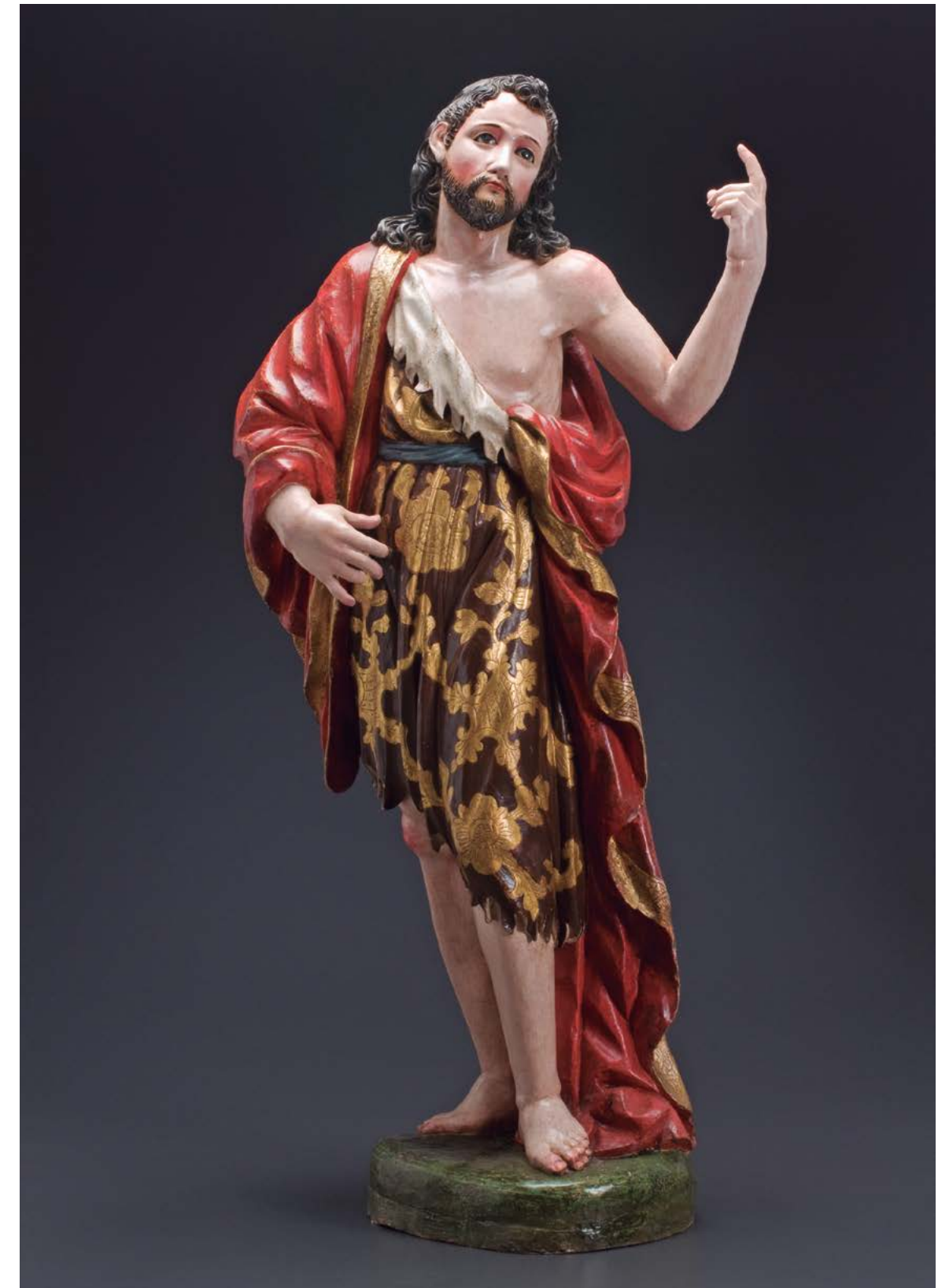
San Juan Bautista es una figura excepcional dentro del repertorio de los santos: se trata del último profeta y el primer mártir; pertenece, simultáneamente, a la nueva y a la antigua Alianza, circunstancia que lo sitúa en un lugar de privilegio. La letanía de los santos lo invoca justo después de los arcángeles y antes de San José y San Pedro, destacando así su peculiar participación en la economía de la Salvación. La devoción al Precursor ha sido, a lo largo de los siglos, una de las más populares. Patrón de los monjes, los sastres, los peleteros, los prisioneros, los condenados a muerte y –en la región andina– de los pastores<sup>1</sup>, ha sido invocado principalmente para sanar enfermedades relacionadas con la cabeza, como las jaquecas, la epilepsia y los ahogos<sup>2</sup>. Una clara manifestación de la extensión de su culto es el hecho de que su nombre, tanto para hombres como para mujeres, sea uno de los más frecuentes en diversas regiones y épocas.

Las referencias de los Evangelios al Bautista hacen alusión a seis contextos distintos: su concepción milagrosa; su reacción en el vientre de Isabel ante la proximidad del Mesías; su vida de eremita en el desierto; su actividad como profeta en las orillas del Jordán; el bautismo de Cristo, y su ejecución por orden de Herodes Antipas, circunstancias que han dado origen a una amplia y variada iconografía. Una de las más extendidas es, sin duda, la que lo representa con su atuendo de predicador y asceta: “Y tenía Juan su vestido de pelos de camellos, y una cinta de cuero alrededor de sus lomos”<sup>3</sup>, tal como se lo puede ver en la escultura quiteña que conserva el Museo de Artes.

La piedad medieval y del primer Renacimiento enfatizaron ciertos aspectos expresivos que resaltaban la rudeza de la vida que el santo llevó en el desierto. El rostro macilento y huesudo, el pelo desgredado y el desarreglo de sus vestiduras fueron rasgos habituales en las pinturas y esculturas que lo representaban. A partir del siglo XVII, particularmente en España, se impuso un modelo iconográfico que desterraba estos acentos pintorescos, indicando su ascetismo por otros medios; recordando, en cierto modo, algunas de las antiguas representaciones bizantinas que lo muestran como un pastor<sup>4</sup>. Las representaciones hispanoamericanas siguen este patrón: San Juan Bautista es un hombre joven que viste una túnica corta de piel y un manto rojo, lleva en su mano derecha un cayado terminado en una cruz y con la izquierda indica hacia lo alto, con el gesto que muestra a Cristo como el Mesías. La pieza del Museo de Artes coincide casi exactamente con este patrón iconográfico, salvo por la ausencia del cayado –elemento que bien pudo ser parte de la escultura originalmente– y porque lo habitual es que levante su mano derecha y no la izquierda. La piel indica la vida penitente del santo, el manto rojo es señal de su martirio, el cayado apunta a su misión de pastor de las ovejas del pueblo de Israel y, finalmente, su dedo señalando al cielo hace referencia a su carácter de anunciador o precursor del Mesías.

Sus características formales dejan en evidencia que la pieza fue realizada durante la segunda mitad del siglo XVIII en alguno de los prestigiosos talleres de escultura que funcionaron en Quito: la terminación como porcelana de las carnaciones, la perfección de la policromía, así como su riqueza volumétrica, son rasgos inconfundibles<sup>5</sup>. En cierto sentido, la finura del trabajo quiteño, especialmente la delicadeza de los estofados, pareciera ir en desmedro de la aspereza que debiera caracterizar al Bautista. No obstante, de los talleres neogranadinos también salieron muchos bultos representando al Precursor con rasgos similares a los aquí descritos, demostrando el éxito devocional de sus soluciones representativas.

*Fernando Guzmán*



<sup>1</sup>Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, tomo II, 501.

<sup>2</sup>Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Antiguo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 494.

<sup>3</sup>Mateo, 3:4.

<sup>4</sup>Héctor Schenone, *op. cit.*, 501. Louis Réau, *op. cit.*, 496-497.

<sup>5</sup>Alexandra Kennedy, “Arte y artistas quiteños de exportación”, en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Madrid: Nerea, 2002, 185-204.

## 64 San Antonio de Padua

Anónimo quiteño (*izquierda*)

Siglos XVIII-XIX, c.1800

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; vidrio

(Inv. ES\_012)

Anónimo quiteño (*derecha*)

Siglos XVIII-XIX, c.1810

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada;

plata y estaño; vidrio

(Inv. ES\_014)

La profusión del culto a San Antonio de Padua explica la gran cantidad de imágenes de este santo durante la América colonial. En el Reino de Chile, participaba, por ejemplo, en fiestas masivas y votivas contra las catástrofes<sup>1</sup>.

La devoción al santo franciscano Antonio de Padua es relativamente reciente en comparación con otros santos medievales, ya que su hagiografía se formó y difundió en el siglo XV, si bien fue canonizado sólo un año después de su muerte, en 1232. Nacido en Lisboa en 1195, ingresó muy joven a la Orden de los Hermanos Menores. Se dedicó a la predicación y fue además el primer profesor de teología de la orden. Hoy se lo invoca para las cosas perdidas, y a mediados del siglo XX, el papa Pío XII lo confirmó como Doctor de la Iglesia<sup>2</sup>.

La tradición literaria sobre San Antonio lo describe como un hombre corpulento, asunto que sin embargo el arte no ha tenido en cuenta, sino que lo muestra delgado e incluso demacrado. Si bien no tiene atributos propios, ya que éstos se han tomado de los de San Francisco (como el hábito religioso, con el cingulo ceñido a la cintura y tonsurado), se lo representa con rostro juvenil y, en algunos casos, con un libro en la mano izquierda. Además, tal como aparece en estas esculturas, se lo muestra cargando al Niño Jesús en brazos o sobre un libro, el esquema compositivo más reiterado de su iconografía a partir del siglo XVI. Esta escena forma parte de su hagiografía y alude a la aparición del Niño que San Antonio de Padua experimentó mientras meditaba con sus libros<sup>3</sup>.

En la imagen con el Niño desnudo que aquí se ofrece, al santo va coronado con un resplandor de metal labrado. Exhibe su brazo derecho alzado, con el que probablemente sostenía un lirio hoy ausente, símbolo de pureza y otro de sus atributos usuales.

Las esculturas —apoyadas sobre bases policromadas— exhiben un tallado que marca los pliegues de las túnicas del santo y permite apreciar la flexión de una de sus rodillas y la suave torsión del cuerpo. Asimismo, las miradas de Jesús y de San Antonio se cruzan mediante la leve inclinación de sus cabezas.

La textura de las telas de las túnicas fue trabajada con una policromía lustrosa y el dorado se utilizó para los cordones o una capucha. Además, se agregó una aplicación de brocado, es decir, diseños del mismo pigmento fijados con pincel, con el fin de obtener un resultado semejante a un textil bordado. El encarnado es brillante para los rostros, las manos y el cuerpo del Niño, una técnica que consiste en colocar sucesivas veladuras de color para lograr los diferentes tonos de la piel. Para conseguir el brillo, habitual de la escultura quiteña del siglo XVIII<sup>4</sup>, el proceso final exigía pulir la superficie. Finalmente, sobre el encarnado levemente aún húmedo, se delinearon los ojos, las pestañas y el carmín de los labios.

Marisol Richter

<sup>1</sup> Jaime Valenzuela, *Las liturgias del poder: Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Lom Editores, 2001, 223.

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol. 3, 123-131.

<sup>3</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, 202.

<sup>4</sup> Isabel Cruz de A., *La muerte: Transfiguración de la vida*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998, 63.



## 66· San José con el Niño

Autor jesuita (en estudio)

c.1750

Caoba americana tallada, encarnada, policromada y sobredorada; plata repujada y recortada; vidrio

(Inv. ES\_004)

Se trata de una escultura de bulto redondo de clara intención naturalista, rasgo que se manifiesta en la actitud relajada que le imprime el *contrapposto*, en el uso de ojos de cristal y en la cuidadosa factura de las carnaciones, así como en el embolado y estofado que se utiliza para imitar las telas de las vestimentas. El santo porta al Niño con su brazo izquierdo, mientras que con la mano derecha sostiene un lirio, atributo que indica su pureza y recuerda el milagro de la vara florida que lo señaló como el elegido para desposarse con María. Viste túnica verde, un amplio manto amarillo y las sandalias de caminante. El Niño, por su parte, lleva en su mano izquierda el orbe, evidenciando así su condición de Salvador del mundo.

El arte europeo, hasta la Edad Media, presentó a San José con rasgos de anciano y como una figura secundaria en los episodios de la infancia de Cristo. A partir del siglo XVI, especialmente tras el Concilio de Trento, su culto cobra un renovado dinamismo. San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Ávila y San Francisco de Sales, entre otros, reconocerán en su vida un modelo de virtudes que podían ser imitadas por monjes, frailes y padres de familia<sup>1</sup>. Surge entonces una representación plástica renovada: el anciano de barbas blancas deja su lugar a un varón adulto en plena posesión de sus fuerzas físicas e intelectuales, un hombre que ejerce en plenitud la paternidad sobre su hijo. En este contexto, toma forma la iconografía de San José con el Niño sin la presencia de la Virgen María, configuración desconocida en épocas anteriores. Se entiende que, junto a sus deberes de protector y proveedor, San José ejerce el privilegio de conducir la formación de Jesús, enseñándole el oficio de carpintero, educándolo en la oración y en el conocimiento de la vida. La renovación iconográfica josefina cobró especial dinamismo en España y América, prueba de lo cual es la abundancia de sus representaciones, lo que se puede constatar en diversas colecciones públicas y privadas<sup>2</sup>.

La escultura de *San José con el Niño* del Museo de Artes es un claro ejemplo de los cambios introducidos en la representación del padre putativo de Cristo, desde el siglo XVI en adelante. Los primeros antecedentes revisados para esta obra señalan que perteneció a la Compañía de Jesús y que se encontraba en la capilla de la Hacienda La Punta, en las inmediaciones de la ciudad de Santiago, atribuyéndose, por tanto, su confección a manos jesuitas. La alta calidad técnica y expresiva parece refrendar esta atribución. Los jesuitas en Chile contaron, durante el siglo XVIII, con tres escultores de origen germano y uno nacido en Flandes: Johannes Bitterich, Adam Engelhardt, Jacobo Kellner y Jorge Lanz; todos ellos destacados en los oficios que cultivaban.

Sin embargo, los estudios de procedencia han ido señalando otro camino, dificultando su filiación artística original. La historiografía chilena ofrece algunos antecedentes relativos a esta escultura<sup>3</sup>, a partir de los cuales no se puede desprender en forma fehaciente que la pieza hubiese sido tallada por uno de los escultores jesuitas activos en Chile durante el siglo XVIII. En este sentido, la revisión de los inventarios realizados en 1767 –con motivo del extrañamiento de los miembros de la Compañía– permitió establecer que la imagen no se encontraba en la Hacienda La Punta en dicho momento<sup>4</sup>. Sin embargo, sí es cierto que, en fecha posterior, la escultura se hallaba en la capilla de la hacienda. También se puede afirmar con toda seguridad que la escultura no presenta los rasgos característicos de las obras hispanoamericanas del siglo XVIII; es indudable que el autor de la pieza está bajo el influjo de las soluciones formales e iconográficas centroeuropeas. Estos antecedentes obligan a pensar en el trabajo de uno de los cuatro escultores jesuitas ya mencionados, o bien, en la posibilidad de que sea el fruto del trabajo de algunos de los discípulos de dichos artífices o, finalmente, que se trate de una talla de origen brasilero, cuyos talleres evidencian, durante el siglo XVIII, un claro influjo del arte alemán. Es probable que las investigaciones en curso<sup>5</sup> acerca de esta escultura arrojen nuevas luces en un futuro próximo.

*Marisol Richter y Fernando Guzmán*



## 68· San Francisco Javier

Anónimo chileno, influencia de los escultores jesuitas germanos

Siglo XVIII, 1750

Madera tallada policromada y encarnada; vidrio

(Inv. ES\_017)

Desde el punto de vista iconográfico, resulta difícil establecer un análisis preciso para la escultura de San Francisco Javier que se conserva en el Museo de Artes. La ausencia de atributos específicos impide un trabajo más acucioso<sup>1</sup>. Se trata de un hombre joven de cabellera abundante y barba que viste el hábito jesuita, rasgos que permiten afirmar con cierta certeza que se trataría de San Francisco Javier. El santo fue una de las primeras vocaciones de la Compañía de Jesús y se destacó por su empuje en la labor misionera que desarrolló en la India y Japón, bautizó a miles de personas, atendió a los enfermos y protegió a los nativos de los abusos de los colonos portugueses. La promoción de su figura como modelo de los misioneros explica la abundancia de su representación en Hispanoamérica.

La escultura de San Francisco Javier que se conserva en el Museo es un auténtico eslabón perdido entre la sofisticada producción escultórica de los jesuitas germanos que trabajaron durante el siglo XVIII en Chile y los imagineros populares. Se trata, sin duda, de una pieza de factura sencilla que deja en evidencia la participación de una mano más preocupada del efecto general de la talla que de los detalles anatómicos; sin embargo, en la parte inferior del hábito se pueden observar unos pliegues que traducen con gran eficacia la sensación de movimiento. La solución recuerda a muchas esculturas jesuitas que tienen el mismo recurso plástico, como el San Francisco Javier que se conserva en el Museo de Maipú o la Inmaculada que se venera en la Iglesia de Calera de Tango.

Las fuentes arrojan datos aislados acerca de los discípulos de los escultores jesuitas germanos, que sólo permiten afirmar que ellos dieron continuidad a la labor comenzada y proyectaron el trabajo de los jesuitas hasta los albores del siglo XIX. Gómez de Vidaurre se refiere a un *San Juan Francisco Regis subiendo al Cielo* del mulato Baldovinos<sup>2</sup>, escultura que se encontraba en la iglesia de la Compañía en Santiago. Al no conservarse la pieza señalada ni conocerse algún antecedente biográfico de Julián Baldovinos, resulta imposible precisar en qué medida la impronta de los artífices jesuitas germanos caló en su trabajo; sin embargo, es muy probable que fuese discípulo de alguno de ellos.

También ha sido considerado discípulo de los jesuitas el escultor de origen peruano José Santos Niño y Figueroa<sup>3</sup>, quien habría trabajado en Petorca en el último cuarto del siglo XVIII; Alfredo Benavides afirma que el relieve de la puerta del sagrario y el púlpito de la parroquia de Petorca delatan la influencia germana<sup>4</sup>. Lo mismo puede decirse de Ambrosio Santelices, cuyo dibujo del retablo de Nuestra Señora del Carmen evidencia la influencia del rococó bávaro, tanto por el uso de rocallas como por la gracia aérea de los bultos de querubines<sup>5</sup>.

Lo cierto es que la persona que talló el San Francisco Javier conoció soluciones formales que no son patrimonio común de los imagineros populares en Hispanoamérica. Sus visitas a la desaparecida iglesia de la Compañía o quizá su observación del púlpito de la Merced, obra de Jorge Lanz, debieron instalar en él un repertorio de formas y soluciones que luego, espontáneamente, brotaban cuando debía tallar un Cristo, una imagen de la Virgen o un santo.

*Fernando Guzmán*

<sup>1</sup>Para la iconografía del santo, ver Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, tomo I, 401-437. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, tomo 2, vol. 3, 569-572.

<sup>2</sup>Felipe Gómez de Vidaurre, *Historia geográfica, natural y civil del Reyno de Chile*, Santiago: Colección de Historiadores, 1889, vol. 40, XV, 301.

<sup>3</sup>José Santos Niño y Figueroa fue un escultor nacido en Piura del cual se poseen escasos antecedentes biográficos. En 1791 talló unas andas para la parroquia de Petorca. Cfr. Eugenio Pereira Salas, *Historia del arte en el Reino de Chile*, Santiago: Ediciones Universitarias, 1965, 318-319. No parece tener suficiente asidero la hipótesis del contacto de Benavides con los artistas jesuitas germanos.

<sup>4</sup>La conclusión de Benavides es un poco apresurada: el púlpito y las puertas de plata repujada del sagrario pueden ser obra de otro artista. De modo que la formación jesuita de Santos Niño debe ponerse en duda. Alfredo Benavides, *Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1988, 243 y 244.

<sup>5</sup>Eugenio Pereira Salas, *op. cit.*, 311.



## 70· San Miguel venciendo al Demonio

Anónimo quiteño

Siglo XVIII, c.1770

Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; vidrio

(Inv. ES\_001)

Dentro de las jerarquías celestiales<sup>1</sup>, la de los arcángeles ha suscitado —desde los primeros siglos de la cristiandad— una amplia producción artística. La explicación de este fenómeno se debe vincular al hecho de que se trata de las únicas criaturas celestiales que poseen una identidad y atributos bien definidos, lo que facilita su representación, así como la promoción de la devoción en torno a ellos<sup>2</sup>. De los siete arcángeles que mencionan los antiguos repertorios, sólo tres de ellos aparecen mencionados explícitamente en las Sagradas Escrituras: Rafael, Gabriel y Miguel, circunstancia que permite entender por qué su culto se ha consolidado en desmedro de Uriel, Barachiel, Jehudiel y Sealtie<sup>3</sup>.

El arcángel San Miguel es el general de los ejércitos celestiales, razón por la cual se le representa habitualmente con vestimenta militar y portando una espada o una lanza. Su personalidad y función aparecen muy bien perfiladas, lo que permite entender la popularidad de que ha gozado desde la Edad Media. En el libro de Josué se menciona que cerca de Jericó apareció un hombre con una espada en la mano que, al ser interrogado por su identidad, contestó: “*Soy el jefe del ejército de Yahveh*”<sup>4</sup>. Posteriormente, el nombre de Miguel le es revelado al profeta Daniel; Dios le promete que este príncipe celestial enfrentará a Nabucodonosor<sup>5</sup>.

La iconografía de San Miguel es muy variada: con clámide púrpura en el arte bizantino, con la pesa en la mano para mensurar los méritos de las almas o vistiendo armadura y casco; sin embargo, la representación más popular es la que lo muestra, como es el caso de la pieza del Museo, venciendo al demonio. La escena está tomada del libro del Apocalipsis: “*Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón*”<sup>6</sup>; las huestes infernales son vencidas y arrojadas fuera, lo que se plasma en la imagen del arcángel de pie sobre el cuerpo de Satanás y con su arma a punto de asestarle el golpe definitivo.

El culto a San Miguel recibió un fuerte impulso durante el siglo XVII. El ambiente de la Contrarreforma provocó una renovación en la devoción a los santos y a los ángeles que favoreció las demostraciones de piedad a los tres arcángeles canónicos, así como su representación en pinturas y esculturas. San Miguel, en su calidad de protector de la Iglesia, fue vinculado a la lucha contra la herejía protestante. La escultura del Museo debió ser tallada en Quito durante la segunda mitad del siglo XVIII, en un contexto en que la misión del arcángel como *custos Ecclesiae romanae* podía cobrar diversos sentidos: San Miguel venciendo la herejía, o bien, derrotando la idolatría aún vigente entre los indios o, simplemente, recordando a los fieles la lucha de cada cual ante las asechanzas del demonio. Es interesante observar la caracterización del demonio como un animal cuyo rostro presenta una identidad bastante definida, característica que deberá ser estudiada a la luz de nuevos antecedentes.

La escultura presenta los rasgos propios de los trabajos ejecutados en los talleres quiteños de la segunda mitad del siglo XVIII: encarnados brillantes, delicados estofados, rostros estereotipados y gran dinamismo en la composición<sup>7</sup>. De especial relevancia para el efecto final de la escultura resulta la elegante postura del Arcángel, que parece estar ejecutando un paso de baile. Es bien probable que el escultor esté reproduciendo una composición rococó contenida en algún grabado de origen francés o alemán<sup>8</sup>; lo cierto es que esta solución formal pareciera reforzar la supremacía del guerrero celestial sobre las huestes infernales, pues, luego del fragor de la batalla, no ha perdido la gracia ni la elegancia.

*Fernando Guzmán*



**SAN GABRIEL** (*izquierda*)

Anónimo quiteño

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada, estofada, dorada y vestida; vidrio  
(Inv. ES\_003)**SAN RAFAEL** (*derecha*)

Anónimo quiteño

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; filigrana de plata; hojalata; plumería; vidrio  
(Inv. ES\_002)

<sup>1</sup> Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2007, 178.

<sup>2</sup> Ver José Pascual Buxó, Dalia Hernández y Dalmacio Rodríguez, *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001; Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima: FCE, 1996; Pedro Querejazu, "Pintura colonial en el virreinato del Perú", en Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Editorial Manual Arte Cátedra, 1995; y José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima: Fundación Augusto Wiese, 1982, 307.

<sup>3</sup> Isabel Cruz de A., *Arte. Historia de la pintura y escultura en Chile. Desde la Colonia al siglo XX*, Santiago: Editorial Antártica, s/a, 81. Ver también Alexandra Kennedy, "La escultura quiteña", en Ramón Gutiérrez (dir.), *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona: Lunberg, 2000, 108-117.

<sup>4</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Antiguo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 65-66.

<sup>5</sup> En el Museo Colonial de San Francisco de Santiago de Chile se conserva una imagen de un arcángel también con el torso vestido. Ver la imagen en Isabel Cruz de A., *Museo Colonial de San Francisco*, Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978 (N. de la E.).

<sup>6</sup> Louis Réau, *op. cit.*, 77-78.

La iconografía de arcángeles, que aparece en el siglo VI por primera vez<sup>1</sup>, sirvió de modelo en la América virreinal, tanto para pinturas como para esculturas, desde la segunda mitad del siglo XVI. Algunas configuraciones, como las pinturas con representaciones de "ángeles arcabuceros", contaron con rasgos propios en el ámbito andino de los siglos XVII y XVIII, donde se los caracteriza, con algunas variaciones, armados, con determinadas posturas corporales y vistiendo trajes cortos que dejan ver las piernas calzadas de coturnos romanos<sup>2</sup>.

La escultura virreinal quiteña los representó abundantemente. Parte de sus particularidades serán los rostros jóvenes y lozanos; los atuendos que mezclan prendas romanas y medievales; y, como en las imágenes de este museo, los ojos de cristal<sup>3</sup>.

La escultura de San Gabriel (ES\_003) representa al arcángel en el momento de anunciar el nacimiento de Jesús a la Virgen, que debió hacerle frente de rodillas o sentada, como se puede concluir por la dirección de la mirada del ángel. Su atributo tradicional es una vara de narciso, símbolo de la pureza de la Virgen, que en esta figura se encuentra ausente<sup>4</sup>. El tallado de los pliegues del faldón dorado y la posición de los brazos flexionados, con las palmas de las manos hacia el frente, consiguen que la composición presente dinamismo. En tanto las piernas descubiertas hasta la mitad de los muslos, apoyadas sobre una base, se mantienen inmóviles. Calza botas de caña alta que dejan los pies al descubierto, similares a las de los otros dos ángeles. El torso está toscamente pintado porque se trataba de una figura para ser vestida con una chaquetilla, como otros ejemplares virreinales contemporáneos<sup>5</sup>.

Las dos esculturas de San Rafael que aquí se muestran representan al arcángel con uno de sus atributos característicos: el pescado. Éste se relaciona con la descripción bíblica, que relata un viaje junto a Tobías, a quien enseña a pescar, recorrido que termina curando la ceguera del padre del joven, al emplear las vísceras del pez<sup>6</sup>.



**SAN RAFAEL** (imagen proveniente de un fanal)

Anónimo quiteño

Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; plata repujada y burilada; vidrio  
(Inv. EF\_001)

La primera escultura del arcángel San Rafael (ES\_002) sostiene el pescado metálico que cuelga de una cadena. La figura presenta un suave movimiento dado sobre todo por la parte inferior de la túnica, policromada de color contrastante en su interior y que se agita en torno a las piernas al descubierto y a sus borceguíes de caminante<sup>7</sup>.

Además del pez, el otro San Rafael (EF\_001) porta en la mano derecha un báculo. Éste se ha transformado en un árbol con insectos y pájaros, todo trabajado en filigrana de plata y perlas. La figura perteneció a un fanal, lo que puede explicar el preciosismo de este atributo, así como el interés que ofrece la escultura tanto desde un punto de vista frontal como desde un punto de vista posterior, permitiendo a las alas sobresalir del traje de mangas y volantes de encajes. Su atuendo se completa con un sombrero ataviado de pequeñas láminas de plata sobrepuestas, pequeñas flores y plumas de avestruz, acorde también a la estética propia del fanal.

Las tres figuras muestran el uso de policromías de colores intensos para las vestimentas y el tratamiento del encarnado brillante, el que proporciona “la piel” que se logra al pulir y eliminar cualquier trazo de pincel, una técnica propia de la escultura quiteña de fines del siglo XVIII y heredada, a su vez, de la escultura española<sup>8</sup>.

*Marisol Richter*

<sup>7</sup> En 1987, esta pieza fue exhibida en la Corporación Cultural de Las Condes. Ver *Arte y fe en Chile virreinal*, Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes, 1987, 36.

<sup>8</sup> Enriqueta González, *Patrimonio y restauración: Tecnología tradicional y tecnología actual*, Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2006, 116.

## 76· El Sueño de San José

Anónimo quiteño

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y barniz chinesco

(Inv. ES\_020)

La imagen de bulto yacente es de pequeñas dimensiones debido a que la producción escultórica en la Audiencia de Quito, a partir del siglo XVIII, incorporará figuras en miniatura como influencia del “rococó”.

Esta pieza presenta un trabajo de encarnado brillante para la cabeza, manos y pies. En tanto, la policromía de la túnica del santo ofrece un tratamiento conocido en América como “barniz chinesco” o “achinado”<sup>2</sup>. La técnica consiste en aplicar una base de bol negro a la madera previamente tallada, la que se metaliza con una lámina de oro, plata u otro metal. A continuación se bruñe para obtener mayor brillo y se recubre con delgadas capas de color, principalmente rojos y verdes, casi transparentes. Finalmente se esgrafía o se aplican decoraciones con pincel. Se consigue de este modo un contraste de colores claros y oscuros, cálidos y fríos, con un efecto metálico. Esto es lo que se aprecia en la vestidura del santo, la que fue además adornada con pinceladas rojas y enriquecida con elementos dorados. Por otra parte, la talla de los pliegues de su manto aporta movimiento a la figura.

Esta técnica –que también fue empleada para decorar mobiliario– proviene del Extremo Oriente y llega a Quito con el arribo de misioneros franciscanos procedentes, principalmente, de Japón<sup>3</sup>.

El tema iconográfico está tomado del primero de los tres sueños de San José. El Evangelio de San Mateo (1: 18-25) narra este primer sueño sobre los reproches que formula José a María al descubrir que se encontraba encinta. Sin embargo, un ángel del Señor se le aparece en sueños para comunicarle la milagrosa concepción de acuerdo al designio divino y manifestarle que no dudase en recibirla como esposa.

El culto a San José se propaga fuertemente desde el siglo XVI en España y luego se traspa a América, gracias a la difusión de su piedad por diversas órdenes monásticas y los jesuitas. Se lo personificará visualmente dentro de la Sagrada Familia, donde adquiere un rol secundario, pero también en forma individual, como figura central<sup>4</sup>.

Esta iconografía sigue el espíritu postridentino y se la encuentra de manera más habitual en imágenes pictóricas, al complementar la escena con la figura del ángel. Por la presencia angélica, también se conoce este tema iconográfico como *Anuncio del ángel a San José*. Fue una representación más frecuente en América que en España y los talleres americanos consiguieron este patrón visual a partir de grabados europeos<sup>5</sup>.

La escultura que aquí se presenta ofrece un modelo proveniente del artista quiteño Manuel Chili (segunda mitad siglo XVIII), cuya numerosa producción escultórica se caracteriza por la proporcionalidad de las formas anatómicas y la maestría de ejecución, entre otros atributos. Se muestra al santo dormido, recostado y apoyando la cabeza sobre el brazo derecho, mientras que el izquierdo permanece extendido.

<sup>1</sup> Carlos Villasis, *La gracia barroca*, Quito: Banco Central del Ecuador, 2000, 34.

<sup>2</sup> En España se conoce esta técnica como corladura o corla. Ver Enriqueta González-Alonso, *Tratado del dorado, plateado y su policromía: Tecnología, conservación y restauración*, Valencia: Editorial Universidad Politécnica, 1997.

<sup>3</sup> Ver Gauvin Bailey, “Asia en las artes de la América Latina colonial”, en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492-1820*, México D.F.: FCE, 2007, 57-70.

<sup>4</sup> Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Editorial Encuentro, 2001.

<sup>5</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1991.



Marisol Richter

**VIRGEN MARÍA Y SAN JOSÉ**

Anónimo chileno

Siglo XIX, c.1830

Madera desbastada, tallada, policromada y encarnada; tela encolada, tela almohadillada; vidrio  
(Inv. ECO\_003A / ECO\_003B)

Este grupo de imágenes escultóricas confeccionadas en Chile por autores anónimos, denominadas “imágenes de vestir”, ofrece características en común respecto a su procedimiento técnico, material y devocional. Son esculturas a las que se les tallaron con esmero la cabeza, conformando así cuello y rostro, además de las manos. A su vez, los cuerpos están contruidos empleando distintas técnicas: la de “candelero” o “bastidor”, es decir, un armazón cónico interno constituido por listones verticales de madera, al cual se le asientan los brazos y se aseguran manos y cabeza. Las extremidades de la Virgen de la Candelaria (EV\_007) corresponden a brazos fijos, a diferencia de la escultura de la Virgen María (EV\_001), que articula sus codos. Esta técnica también puede estar aplicada en manos u hombros, para que giren sobre sus ejes, por medio de la incrustación de tarugos, como en esta Virgen, con goznes o por simples ganchos metálicos. Estas articulaciones son un recurso práctico para facilitar el vestir o cambiar los ropajes, pero asimismo un medio estético, ya que permiten efectuar determinados movimientos y gestos rituales.

Otras variables constructivas para la confección de un tronco esquemático son desbastar toscamente una pieza de madera (como se aprecia en la Virgen EV\_001), o emplear la técnica constructiva conocida como “tela encolada”. En este último caso, se adicionan al cuerpo paños enyesados y encolados (EV\_003A y EV\_003B), lográndose modelar volúmenes y detalles anatómicos, dándoles así forma y flexión a las extremidades superiores. Además, de este modo se hacen visibles los pliegues en las vestimentas, a los que se les puede aplicar policromía, dorado o estofado.

La hechura de estas esculturas se completa con postizos para realzar su apariencia, por ejemplo, con cabello natural (EV\_007) y ojos de vidrio (EV\_007, ECO\_003A, ECO\_003B). Finalmente, se las recubre con una sencilla túnica antes de recibir ropajes exteriores, de ahí su nombre, “imágenes de vestir”<sup>2</sup>.

Las figuras para ser vestidas fueron frecuentes a partir del siglo XVIII en nuestro continente y seguirán confeccionándose hasta el siglo siguiente. Las piezas de la colección del Museo de Artes son de pequeñas dimensiones, se encuentran posadas sobre bases de madera policromada para darles estabilidad y están destinadas al culto privado e individual<sup>3</sup>. Los ropajes, algunos con ajuares lujosos, ricos tejidos, pedrería, bordados y adornos en forma de joyas y potencias (EV\_007), transforman las imágenes de la Virgen en reina. A su vez, las vestimentas –sobrias o engalanadas, acorde a la advocación y a santas y santos, y muchas veces reutilizadas para otras esculturas de candelero– contribuyen a reconocer sus atributos específicos de representación.

Marisol Richter



<sup>1</sup> También reciben las denominaciones “vestideras” o “de devanadera”, entre otras. Ver Raquel Sigüenza, *Arte y devoción popular: Una imagen vestidera en el Museo Cerralbo*, Madrid: Museo Cerralbo, 2009.

<sup>2</sup> Celia Terán y Beatriz Cazzaniga, *Técnicas de la imaginería en el arte hispanoamericano*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán / Ediciones del Gabinete, 1993. Isidoro Vásquez de Acuña, *Santería de Chiloé*, Ensayo y Catastro, Santiago: Editorial Antártica, 1994.

<sup>3</sup> Ver Gloria Cortés (et al.), *Chile mestizo: Tesoros coloniales*, Santiago: Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda, 2009. Isabel Cruz de A., “El barroco en el Reino de Chile (1650-1780)”, en Ramón Gutiérrez (ed.), *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelona: Lunewerg, 1997.

80.

**VIRGEN MARÍA**

Anónimo chileno  
Siglo XIX  
Madera desbastada y tallada,  
policromada y encarnada  
(Inv. EV\_001)



**VIRGEN DE LA CANDELARIA**

Anónimo chileno  
Siglo XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada  
y vestida; cabello natural; plata; vidrio  
(Inv. EV\_007)



## 82. Arcángel con “máscara” desprendida

Anónimo peruano  
Siglo XVIII  
Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; ojos de vidrio  
(Inv. ES\_019)



Antes de la restauración

Esta escultura policromada de tamaño reducido —y, por esto, destinada muy probablemente al culto privado— llegó al Taller de Restauración de la Universidad de los Andes con una serie de daños. El rostro y el ojo derecho del arcángel se encontraban mal adheridos al resto de la cabeza y los brazos estaban perdidos. Además, había múltiples faltantes en la policromía y en la base de preparación. Por otra parte, presentaba repolicromías<sup>1</sup> tanto en las carnaciones como en la vestimenta.

Frente a una obra en este estado, existen dos opciones posibles. Por una parte, volver a darle a la pieza un aspecto relativamente cercano al original, considerando el criterio de la mínima intervención. Y por otra, dejar en evidencia su trayectoria histórica, sacando provecho didáctico de su apariencia actual para ilustrar la conformación técnica de este tipo de piezas. Lo que implica, sin embargo, aplicar tratamientos de conservación para detener el deterioro<sup>2</sup>. Se optó entonces por la segunda de estas posibilidades.

El ojo derecho, que se hallaba fuera de su cavidad, se extrajo de la cera que lo sustentaba, se limpió y se dejó aparte para su exhibición. Se volvieron a fijar los estratos pictóricos que se encontraban en proceso de desprendimiento, y se hicieron pruebas para recuperar la policromía original bajo las capas de repolicromado (rescate que se realizó sólo en las carnaciones de manera mecánica, es decir, con bisturí y solventes adecuados). Finalmente, se aplicaron resanes y reintegraciones de color en zonas de faltantes, y se protegió la pieza con un barniz.

La obra fue destinada a una vitrina didáctica del Museo, donde se explica la variedad de técnicas propias de la escultura policromada virreinal, técnicas heredadas de los procedimientos españoles. Se trata de un espacio pedagógico que busca explicar al público las condiciones materiales e históricas de la realización de las piezas. De este modo, este arcángel pone en evidencia la técnica de la “máscara”, desarrollada para incorporar los ojos de vidrio de un modo más eficiente. En efecto, una vez tallada la escultura, se seccionaba longitudinalmente la cabeza. A continuación, se perforaban las cuencas ópticas, fijando por dentro los ojos con la ayuda de cera. Luego se pegaba la máscara y se aplicaba la policromía<sup>3</sup>.

Ana María Lucchini y María Teresa Paúl



<sup>1</sup> “Repolicromía” es una pintura aplicada con posterioridad a la original.

<sup>2</sup> Los tratamientos de *conservación* son aquellos enfocados en detener el deterioro activo de la pieza, es decir, los daños que puedan poner en riesgo la integridad de la obra y su proyección a futuro. Los tratamientos de *restauración* son aquellos tendientes a recuperar la unidad visual de la obra, permitiendo una apreciación y lectura estéticas adecuadas por parte del espectador.

<sup>3</sup> Se recomienda el video de la Fundación Getty que explica la realización de una escultura en madera policromada: “*Making a Spanish Polychrome Sculpture*”, Getty Museum: [www.youtube.com/watch?v=9Wb-TIF033Q](https://www.youtube.com/watch?v=9Wb-TIF033Q)

Rafael Ramos Sosa

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla

Desde el punto de vista de la fe, las representaciones del Niño Dios hunden sus raíces en las transformaciones de la espiritualidad y formas de la religiosidad a partir del siglo XII, con la nueva sensibilidad impulsada por San Bernardo de Claraval: auge del culto a la Virgen, aumento de los modos de devoción privada confesando los afectos íntimos en la contemplación de la vida y muerte de Jesucristo. El acento pasa de la devoción a Cristo como Dios a Jesús como hombre. Al mismo tiempo, en la cultura de la época surge una nueva conciencia de la infancia en la que se afirma el valor del individuo, de la persona en particular. En definitiva, con San Bernardo se abre a una novedosa y ferviente consideración de la humanidad de Cristo en la que se inscribe la etapa infantil.

Ya en el siglo XIII, será el franciscanismo el que impulse el desarrollo de esta devoción al proponer el diálogo íntimo con Cristo. El Niño Jesús fue mimado además de adorado. Era la época de la *devotio moderna*, originada en los Países Bajos con una espiritualidad al alcance de todos, sencilla, basada en la meditación del Evangelio y la imitación de Cristo. Por eso el Cristo Majestad cedió el puesto al recién nacido de Belén y al Cristo doloroso en la cruz, suscitando emoción y empatía en el alma con el fin de conformarla a Jesucristo. La orden carmelita, con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, encabeza el impulso devocional otorgado en el siglo XVI a las imágenes, y particularmente a las del Niño.

Una fuente de difusión piadosa y con diferentes iconografías sobre el Divino Infante fueron los consabidos grabados y estampas de origen alemán y flamenco que circularon por España y América, siempre a tener en cuenta a la hora de definir la cristalización de los modelos. Durante el gótico, la figura del Niño se desgaja de escenas narrativas y los conjuntos de la Virgen con el pequeño Infante, cuajando en la figura aislada.

Para el centro artístico hispalense, y en general español, creo que esta tipología escultórica de la representación del Niño Jesús exento y desnudo, en pie, sonriente, bendiciendo con una mano y la esfera del mundo en la otra como rey del universo, tiene su origen en los Países Bajos. Desde ahí llegaron fácilmente, por su pequeño tamaño, las esculturas demandadas

por las exigencias de la nueva religiosidad moderna, al menos desde el siglo XV y principios del XVI; además, por la vía de los mismos artistas emigrados desde Flandes a España, y en concreto a Sevilla<sup>2</sup>. Esta corriente artística del influjo flamenco es la normalmente constatada en las artes plásticas de la época, sobre todo en la primera mitad del siglo XVI, por tanto, es lógico que así ocurriera en otras manifestaciones.

Desde los núcleos artísticos denominados “nórdicos”, llegaron a Sevilla Mercadante de Breñaña, Pierre Dancart, Miguel Perrin, Jorge Fernández Alemán y Roque de Balduque, los más conocidos y estudiados por el momento. De estas esculturas existen ejemplos muy significativos que delatan su origen y difusión en fechas precisas. Tal es el caso del celeberrimo Santo Niño de Cebú, llevado por Magallanes en su expedición. Aquel Niño del intrépido aventurero fue encontrado en 1565 por Legazpi y consta textualmente: “Solamente se halló una cosa de admiración que fue un Niño Jesús de los de Flandes”. Resulta palmaria la inmediata identificación del origen artístico y tipológico de la escultura por los navegantes, indicando la popularidad y frecuencia en la época de las exportaciones desde los talleres de Malinas o Bruselas (ver figura 2 en página 89). No es el único, pero son escasos los identificados. Precisamente en el ámbito sevillano se encuentra el Niño de la Virgen de Gracia de Carmona (que mide 28 cm). A estos mismos orígenes creo que corresponde la imagen llamada *El Fundador*, dejada por Santa Teresa de Jesús a las carmelitas que comenzaron con ella el monasterio de Villanueva de la Jara, o el Niño que se encuentra en San José del Carmen de Sevilla, o bien el Niño de la reina Isabel la Católica en la catedral de Granada.

No obstante, junto a este influjo en general, existen otros ejemplos de las formas italianas, preludio de la siguiente fase en la segunda mitad del quinientos. En la década de los años veinte, trabajó en Sevilla el escultor Pietro Torrigiano y una de sus obras más conocidas es la *Virgen con el Niño*, para el monasterio jerónimo de Buenavista, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La extrema y secular belleza de la Virgen sedente, como una matrona romana, se ve acompañada de una figura del Niño desnudo pleno de formas humanizadas. Bien pudo ser el florentino introductor y difusor de estos modelos pueriles.



#### SAN JUAN BAUTISTA NIÑO O SAN JUANITO

Anónimo quiteño

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; estaño; vidrio (Inv. ES\_015)

Colección María Loreto Marín Estévez, Museo de Artes Universidad de los Andes

Por otra parte, la recuperación artística de estas esculturas exentas de Niños desde los ejemplos de la Antigüedad es clara. Un caso es el Niño Jesús entre una gloria de ángeles del retablo de la *Visitación* en la catedral de Sevilla, por el pintor Pedro de Villegas Marmolejo (1566), que tenía en su poder esculturas antiguas marmóreas, entre ellas un Niño que donó a su amigo, el humanista Arias Montano.

#### ICONOGRAFÍA, DEVOCIONES Y VIDA COTIDIANA

En el ámbito religioso hispalense del Siglo de Oro, fraguó la costumbre de que toda cofradía del Santísimo Sacramento tuviera en su ajuar una imagen del Párvulo bendiciendo<sup>3</sup>. Ello suscita el interés por esa vinculación entre Eucaristía y Jesús Niño, también plasmada con frecuencia en las portezuelas de los sagrarios de la época.

El tipo general es, sin duda, el Niño bendiciendo con una mano y una cruz en la otra. La documentación sevillana cita con frecuencia: el “Niño Jesús vestido a lo nazareno” (1612), o bien: “con sus cabellos a manera de Nazareno” (1602). En el inventario de bienes a la muerte de Andrés de Ocampo en

<sup>1</sup> El año 2006 se celebró un coloquio internacional con motivo del IV centenario de la realización del Niño Jesús del Sagrario de la catedral de Sevilla, a cargo de Juan Martínez Montañés. Las ponencias de distintos especialistas constan en Rafael Ramos Sosa (ed.), *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV-XVII*, Sevilla: Archicofradía Sacramental del Sagrario, 2010. Este texto es una versión reducida del allí publicado.

<sup>2</sup> Robert Didier, “A propósito de la escultura en los antiguos Países Bajos al final de la Edad Media”, en *Lumen Canariense, el Cristo de La Laguna y su tiempo* (estudio y catálogo de la exposición celebrada en el Instituto de Canarias “Cabrera Pinto”, Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna, Ermita de San Miguel Arcángel, Salas de Arte de Caja Canarias del 4 de noviembre de 2003 al 15 de enero de 2004), Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 2003, 91-92 y catálogo nº 77, 178. Ver también Abe Florendo y Ben Farrales, *Santo Niño, the Holy Child devotion in The Philippines*, Manila: Congregación del Santísimo Nombre de Jesús, 2001. Luc Serk, “Notas sobre el Niño Jesús en los antiguos Países Bajos meridionales”, en Rafael Ramos Sosa (ed.), *op. cit.*, 129-150.

<sup>3</sup> José Roda Peña, *Hermandades sacramentales de Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1996, 129-130.

1623, contabilizaron en su obrador cuatro Niños, uno de ellos “Nazareno”<sup>4</sup>. Podría tratarse del Niño con túnica y cabellos de largos rizos que vemos en el San Cristóbal de Montañés, con la esfera del mundo en vez de la cruz.

Una representación intelectual del Niño Dios es el que aparecía sentado como maestro en el colegio de San Pablo, abierto en Londres por John Colet en 1510 por iniciativa y bajo la protección del mismo. Esta imagen sirvió a Erasmo de Rotterdam para un discurso en el que expuso la grandeza de un Dios niño, definiendo el cristianismo como la infancia renacida, colocándole unos versos bajo la imagen, indicando el programa educativo: primero imitar a Cristo y después aprender los conocimientos. Tal vez en esta línea podría interpretarse la obra que se encuentra en las Descalzas Reales de Madrid, o de otras en colecciones particulares<sup>5</sup>.

La imagen del Niño intelectual y versado en las Escrituras puede enlazar con la que aluden las fuentes hispalenses. En el caso sevillano hay testimonios que constatan la antigua denominación del “Niño perdido”. Así en el encargo de 1608, entre Francisco de Ocampo y el regidor de Tenerife como mediador, Francisco Molina Quesada, de una imagen “del Niño Jesús para representación del Niño perdido, desnudo, con su peana y cruz, que tenga el dicho Niño sin la peana de una vara de alto”. Además tendría que ser a contento del citado regidor y de fray Juan de la Purificación, carmelita descalzo y vicerrector del colegio del Santo Ángel de la Guarda en Sevilla. Así constatamos el protagonismo de los carmelitas en la difusión de esta iconografía.

Puede establecerse relación con la iconografía o simbolismo del pasaje de la infancia de Cristo conocido como el *Niño perdido y hallado en el templo de Jerusalén*<sup>6</sup>. Es decir, predicando ante los doctores de la Ley y, por tanto, representando la primera vez que hubo un destello público de sabiduría divina en el joven Jesús (ver *Niño Dios Doctorcito* a la derecha). También las cofradías del Dulce Nombre de Jesús protagonizaron un fuerte impulso para la formación y difusión de esta tipología, frecuentemente asociada a los conventos de la Orden de Santo Domingo. El más señero y conocido caso es el del antiguo convento hispalense de San Pablo que encargó el singular Niño a Gerónimo Hernández.

En estos epígrafes de iconografía y simbolismo tan sutil, hay que constatar la asociación directa y frecuente entre el Niño Jesús y la Eucaristía. Debe señalarse, en la espiritualidad que sustenta y alienta estas esculturas, la relación con episodios —ya del siglo XII—, como por ejemplo, San Waldef (+1160), amigo de San Aelredo de Rievaulx, que experimentó la transformación de la Hostia Santa en Jesús Niño. También la beata Ángela de Foligno (1249-1309) fue favorecida con experiencias místicas en las que, durante la Misa, en el momento de la elevación de la Hostia, veía a Cristo como niño de doce años. Hechos parecidos constan en la vida de Santa Teresa de Jesús o, en el siglo XX, Santa Faustina Kowalska<sup>7</sup>. La identificación plástica y simbólica entre Eucaristía y Jesús niño parece clara y palmaria.

Por último, la fervorosa acogida en las hermandades sacramentales sevillanas de una imagen del infante divino vuelve a subrayar esta profunda iconología. De momento, y a la espera de nuevas investigaciones, la primera sacramental en encargar una imagen de este tipo pudo ser la del Sagrario catedralicio de Sevilla. Se ha publicado el acuerdo capitular del 29 de mayo de 1606 en el que se decidió encargar la escultura a Juan Martínez Montañés, y expresamente consta que “se haga un Niño Jesús para las fiestas que la dicha cofradía tiene y tuviere y las misas del mes sacarla delante del Santísimo Sacramento...”<sup>8</sup>.

La vinculación íntima entre Eucaristía y la infancia de Jesús se acrisoló socialmente, y en toda la cultura de la época, a través de la celebración del *Corpus*

<sup>4</sup> Miguel de Bago y Quintanilla, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, vol. II, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1928, 43-49 y 165.

<sup>5</sup> Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2010. Erasmo de Rotterdam publicó un discurso sobre la infancia y se editó la traducción como *Tratado del Niño Jesús y en loor del estado de la niñez* (Sevilla, 1516), en la que se incluye una xilografía con el Niño sentado sobre un cojín y una cruz (ver la edición de Eugenio Asensio, Madrid: Editorial Castalia, 1969).

<sup>6</sup> Esta representación del Niño Dios es llamada en América *Niño Dios Doctorcito*, por su carácter de sabio (N. de la E.).

<sup>7</sup> Michele Dolz, *El Niño Jesús: Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*, Jaén: Editorial Almuzara, 2010, 54, 66-67, 103-105 y 165.

<sup>8</sup> Magdalena Illán, Enrique Valdivieso, *Noticias artísticas sevillanas del archivo Farfán Ramos*, Sevilla: Guadalquivir, 2005, 116.



#### NIÑO DIOS DOCTORCITO O NIÑO PERDIDO EN EL TEMPLO

Anónimo quiteño,  
seguidor de Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; tela; pasamanería; vidrio  
(Inv. EN\_006)  
Colección María Loreto Marín Estévez,  
Museo de Artes Universidad de los Andes

**NIÑO DIOS RECOSTADO***(izquierda centro)*

Anónimo quiteño

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; vidrio  
(Inv. EN\_007)

Colección María Loreto Marín Estévez, Museo de Artes Universidad de los Andes



*Christi*, la fiesta por excelencia del Siglo de Oro hispano. La lectura atenta de los autos sacramentales seguramente aportaría luces al respecto. Por otra parte, la documentación publicada hasta ahora demuestra que fue en la última década del quinientos cuando comenzaron a proliferar sensiblemente los encargos de este tipo de esculturas en Sevilla y su reino. No puede dejarse pasar un vívido testimonio de la pujante devoción al Niño Jesús en todos los sectores sociales, además de la amplitud iconográfica del asunto en la Sevilla de 1594, ejemplo que podría extrapolarse al resto de España y América.

Las pinturas y esculturas de la infancia sagrada formaban parte de la vida doméstica y cotidiana con gran naturalidad. Un testimonio elocuente es el que recoge Freedberg, perteneciente al discurrir familiar italiano, donde se anima a tener en las estancias de la vivienda numerosas representaciones de Jesús niño, el pequeño Bautista, santos y santas jóvenes, como ejemplos a seguir para educar a los hijos en las virtudes cristianas desde que nacen (ver *San Juanito* en página 85). Sobre todo las esculturas fueron –y continúan siendo– objeto de mimos en las casas y clausuras femeninas: cambiarles de ropa, lavarlas, vestir las según los tiempos litúrgicos u oficios de los propietarios, todo un despliegue de afectos que otorgaban vida a las imágenes<sup>9</sup> (ver *Niño Dios recostado* en esta página). En los cenobios perviven estas costumbres. Santa Teresa fue una gran propagadora de esta devoción, tanto para el comienzo de sus fundaciones como para la vida personal de cada monja o sus propias experiencias místicas.

**EL NIÑO JESÚS DEL SAGRARIO DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS**

Sin duda alguna, uno de los tipos escultóricos más definidos de la plástica hispana del Siglo de Oro es el modelo de Jesús niño acuñado y sublimado por Juan Martínez Montañés en 1606. Consistió en la efigie del Niño Jesús exento, erguido, frontal y desnudo, bendiciendo y con la cruz<sup>10</sup>. En la policromía y encarnaduras, desaparecen el dorado y el brillo. Desde las peque-

ñas medidas de los Niños flamencos, se llegan a decantar unas dimensiones más próximas al natural, una vara (83 cm) y, sobre todo, tres cuartos de vara (62,25 cm). El simulacro solía plantarse sobre un cojín, y éste en una peana. No está claro que antes se realizaran estas estatuas con el cojín como escabel; por ejemplo, Blas Hernández Bello realizó en 1590 uno para Tenerife, que fue de la medida habitual y medio palmo de peana; Amaro Vázquez, en 1602, también confeccionó otro sólo con peana para la misma isla. Es significativo que Francisco de Ocampo, discípulo de Martínez Montañés, al año siguiente (1607) ejecutara el Niño conservado en San Isidoro del Campo, y no luce cojín, tan sólo la habitual peana que remite a modelos herrerianos de platería. Este elemento fue frecuente en pequeñas estampas de origen alemán, bien sueltas o impresas en libros. Sea o no idea de Montañés, el cojín se convirtió con él en un elemento característico de estas esculturas. Hay un ilustre precedente en el *San Marcos* de Donatello (c.1411), y muchos años después en su *Judit* de la Piazza della Signoria. Se acude a este elemento sobre el que apoyar la imagen sagrada porque otorgaba desde hacía siglos una apariencia de mayor realidad (el pie sobre la textura del mullido cojín confiere naturalidad y verismo); además, por razón del decoro en una imagen sagrada como atributo de realeza.

En este último caso, resulta paradigmático Juan Martínez Montañés, en quien la categoría estética de una serena espiritualidad otorgada a las imágenes religiosas llega a un punto culminante en el *Niño Jesús del Sagrario*, donde la extrema belleza y el desnudo heroico clásico dejan entrever un misterioso e inefable destello divino en su rostro (ver figura 3 en página 89). Los artistas de estos siglos se esforzaron por alcanzar ese ideal del decoro trentino en las representaciones de Jesús niño; combinar con suprema habilidad la gracia y ternura del Párvulo con un aura celestial. Pocos lo alcanzaron y, una vez que cede la tensión religiosa con los años, las interpretaciones irán decantándose hacia una progresiva humanización. Si Montañés supo como ninguno evocar la augusta gravedad del pequeño Jesús en sus diversas modalidades, será Alonso Cano el que mejor interprete la gracia como categoría estética en varios modelos infantiles y femeninos<sup>11</sup>.



Fig. 1

Fig. 3

Fig. 2

**Fig. 1: NIÑO DIOS DE PIE (izquierda)**

Anónimo quiteño. Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; vidrio.

(Inv. EN\_011)

Colección María Loreto Marín Estévez, Museo de Artes Universidad de los Andes

**Fig. 2: NIÑO JESÚS (centro)**

Malinas. Primera mitad del siglo XVI

Madera tallada y policromada

40 cm de alto

Iglesia de San Sulpicio y San Dionisio, en Diest, Bélgica

(© IRPA-KIK, Bruxelles)

Figura 1

**Fig. 3: NIÑO JESÚS DEL SAGRARIO (derecha)**

Juan Martínez Montañés, 1606

Madera tallada, estucada y policromada

Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla

(Fotografía Salazar-Bajuelo, 2006)

Figura 2

El prototipo de Montañés y su escuela se difundieron por toda España y América gracias a la producción de imágenes fundidas en plomo, de las que hubo amplia demanda<sup>12</sup>. Este modelo también llegaría a Chile en los años virreinales, bien directamente de España o bien desde otros centros artísticos americanos (Lima, Quito o Charcas) (ver figura 1). He llegado a ver un ejemplo chileno de colección particular en plomo, en mal estado, pero la cabeza claramente apuntaba a lo sevillano. Por otra parte, es conocido un caso de gran calidad como es el Niño Jesús de la iglesia de la Divina Providencia, Santiago de Chile<sup>13</sup>, que, llegado a fines del siglo XIX, manifiesta la vigencia del gusto por el modelo montañésino y las vinculaciones profundas –algo más que políticas, administrativas o económicas– a lo largo de centurias entre las orillas del Atlántico y el Pacífico.

<sup>9</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la representación*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, 22-23.

<sup>10</sup> Emilio Gómez Piñol, "El Niño Jesús de la sacramental del Sagrario hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana", en *El Niño Jesús y la infancia en las artes...*, 15-104. Tras una reforma en la imagen dos décadas después, el Niño dejó de portar una cruz para llevar un cáliz, tal vez para acentuar el simbolismo eucarístico.

<sup>11</sup> Emilio Gómez Piñol, "Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII", en Antonio Urquizar Herrera y Alberto Millar Movellán (eds.), *Juan de Mesa (1627-2002): Visiones y revisiones (Actas de las III Jornadas de Historia del Arte)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2003, 91 y ss. Sobre la gracia en otros maestros, cfr. Marc Bormand, "Desiderio: Un style pour la grâce", en Marc Bormand, Béatrice Paolozzi Strozzi y Nicholas Penny (eds.), *Desiderio da Settignano, sculpeur de la Renaissance florentine*, París-Milán-Washington: Musée du Louvre, Museo Nazionale del Bargello, National Gallery of Art, 2006, 49-59.

<sup>12</sup> Álvaro Recio Mir, "La difusión de los modelos montañésinos del Niño Jesús: Causas de una producción seriada"; Rafael Ramos Sosa, "De Malinas a Lima: Un largo viaje para un Niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino a propósito de nuevas obras en el Perú", en Rafael Ramos Sosa (ed.), *op. cit.*, 261-288, 315-361, respectivamente.

<sup>13</sup> Isabel Cruz de A., *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986, 229.

**NIÑO DIOS MELANCÓLICO**

Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada; vidrio  
(Inv. EN\_002)

Como presagio de su martirio, la iconografía del Niño de la Pasión denota el sufrimiento de Cristo en la cruz durante su infancia, consumando así su misión redentora. El Niño muestra, juega, abraza, se hiere o bendice los atributos de la Pasión como si estuviera ya sufriendo sus tormentos.

El artista en América representa Niños llorosos y compungidos, pero con elegantes actitudes y emotivos gestos. Melancólico y alejado de las alegrías propias de la edad pueril, Él acepta su destino trágico en el inicio mismo de su vida.

Prácticamente todo el ciclo de la Pasión tuvo su versión infantil. El juego de contrastes tan propio de la época barroca aparece en estas representaciones escultóricas en las que la suavidad del tratamiento plástico se opone a un profundo sentido dramático.

La iconografía del Niño de la Pasión también pertenece al ámbito de la devoción popular del área sur andina. La gama de expresiones faciales y actitudes que despliegan los escultores de la escuela quiteña de Caspicara es rica y veraz. Compungido, pero nunca vencido por las anticipaciones de su dolor, Jesús Niño conserva siempre en su corporalidad, actitudes y atuendos, el encanto y la gracia infantiles capaces de emocionar y conmover al devoto.

Este Niño (EN\_002) es una variación infantil del *Señor de la Paciencia*, que sobrelleva apaciblemente la flagelación, visible en las marcas de sangre en su cuerpo herido. Se le llama también *Cristo Pobre*, el Cristo que medita sosteniendo su mejilla con la mano, aquí en versión infantil. La expresión acongojada y el contrapunto entre la imagen de la infancia cuya alegría arquetípica se extiende también al Divino Niño, y su sufriente expresión, tan bien lograda, en actitud, modelado y policromía, son características propias de la sensibilidad barroca americana.



**NIÑO DIOS DE LA ESPINA**

Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; tela recamada y bordada; pasamanería; plata repujada y calada; vidrio  
(Inv. EN\_001)

Esta figura (EN\_001) representa un episodio no canónico de la infancia de Cristo, cuya fuente proviene de los llamados “evangelios apócrifos”, textos que relatan historias fantásticas sobre la vida de Jesús. Luciendo ricos vestidos con hilos de oro, calzas-polainas recamadas al modo medieval y una corona de plata, el Niño teje su futura corona de espinas; una gota de sangre brota de uno de sus dedos, anticipando los regueros que inundarán su rostro y cuerpo durante la Pasión. Los escultores quiteños muestran así al público virreinal que el sufrimiento de un niño es aún más conmovedor que el de un adulto, por suscitar entonces la ternura y la conmiseración. Esta figura infantil sacra, integrada probablemente en la época a una escena escultórica del ciclo de la Pasión recordado especialmente en Semana Santa, era fruto de la inspiración de los artistas virreinales, quienes supieron descubrir dentro del gran proceso de revalorización de la infancia efectuado en Europa e Iberoamérica durante el siglo XVIII, nuevas formas naturalistas y matices anímicos que focalizaban y potenciaban la atención de los devotos del Niño Jesús hacia esta iconografía tan particular de la escultura virreinal del Sur andino.

*Isabel Cruz de Amenábar*



## 94. EL FANAL DEL NIÑO DIOS: SÍMBOLO Y REGENERACIÓN

Isabel Cruz de Amenábar

Profesora Instituto de Historia, Universidad de los Andes



FANAL DEL NACIMIENTO (arriba)

Anónimo quiteño, seguidor de

Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada,

encarnada; estofada y dorada; plata

repujada, calada y recortada; vidrio

soplado

(Inv. EF\_003)

En el arte virreinal surandino, el fanal del Niño Dios es un micromundo cíclico y simbólico; una cápsula del tiempo que preserva y renueva la vida encarnada en la figura de Jesús recién nacido. Lo rodea y acuna una fantástica fronda vegetal sembrada de minúsculos objetos artesanales; es el cuidado, la cultura de la devoción, donde brota la fe.

Bajo su cúpula de vidrio, que lo protege y aísla, el Niño comparte estrechamente su existencia con la de donantes y protegidos, en un intercambio espiritual y estético que enriquece esta iconografía. Son imágenes vivas, constantemente intervenidas, adornadas y remozadas, que se traspasan familiarmente de generación en generación, como un objeto muy querido, en donación al inicio de cada nuevo ciclo piadoso y generacional.

Transformaciones en la policromía y encarnado de la madera de la talla, incorporación de adornos, ropas, muebles en miniatura, hacen del fanal del Niño Dios, en ese periodo, una obra “abierta”, apta a la introducción de implementos y a modificaciones periódicas o generacionales; una obra en diálogo con sus contempladores piadosos que, al devenir posteriormente en arte o en patrimonio, se “cierra” y musealiza, perdiendo esa frescura y espontaneidad siempre vivas. La misma génesis del fanal del Niño Dios, como convergencia de elementos artísticos y artesanales de distintos orígenes y procedencias reunidos, constituye un singular proceso constructivo que encierra en su época una especial significación simbólica y social.

La contextualización de las imágenes escultóricas, siguiendo el ejemplo de las prácticas piadosas del área meridional de España durante el Barroco, da origen a puestas en escena y composiciones saturadas de color y ornamentación, en las que se integran, para animarlas y realzarlas, implementos realistas, piezas decorativas y una simbología destinada a persuadir y conmovir. Los Niños andaluces ataviados y agasajados durante los siglos XVII y XVIII y los belenes napolitanos de la misma época, que marcan la inflexión hacia la piedad privada e individual del siglo XVIII, reciben incentivos del gusto dieciochesco por lo menudo, fino y grácil.

La figura infantil de Jesús en un fanal, si bien tiene ascendencia en las obras de esta iconografía realizadas por los escultores hispánicos del Barroco desde finales del siglo XVI<sup>1</sup>, constituye una versión peculiar, mestiza e inserta en una época y ámbito posteriores.

Juan Martínez Montañés ejecuta el *Niño de pie bendiciendo* en madera policromada entre 1606 y 1607 para la Cofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Esta representación artística procede de la tradición franciscana del siglo XII y de prácticas devocionales de religiosas alemanas de los siglos XIII y XIV que buscaron, en la interiorización de la piedad, tempranas resonancias emotivas. De este modo, esta iconografía se independiza, en el mundo hispánico, de las del *Nacimiento* o de las *dos Adoraciones*, de los *Reyes* y de los *Pastores*. Cristo Niño comparece solo y precozmente protagonista. Se crean así modelos que marcan época en el desarrollo, autonomía y difusión de esta modalidad iconográfica. A la faceta dura, ascética de la Reforma católica en España y en su reino italiano de Nápoles, ha sucedido un catolicismo atractivo, que busca encantar y seducir con las intimidades cristianas y, dentro de ellas, con la figura dulce y amable del Niño Jesús, en plena consonancia a la sensibilidad del Rococó preludiada en pintura por Bartolomé Esteban Murillo y explícita en las esculturas del murciano Francisco Salzillo.

<sup>1</sup> Como, por ejemplo, el castellano Gregorio Hernández, el andaluz Juan Martínez Montañés y sus discípulos, entre los que se cuentan Juan de Mesa, Alonso Cano o Pedro de Mena.

FANAL DEL NACIMIENTO

BAJO UN ÁRBOL (derecha)

Anónimo quiteño, seguidor de

Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada,

encarnada y estofada; plata

repujada y recortada; tela; pedrería;

cerámica; vidrio soplado

(Inv. EF\_002)





#### NIÑO DIOS RECOSTADO

Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; plata repujada y recortada; vidrio  
(Inv. ECO\_006C)

#### FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON PÁJAROS Y FRUTOS DE PIMIENTO

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; marquetería; tela; pasamanería; naturaleza muerta; vidrio soplado  
(Inv. EF\_005)

Desde la metrópoli, la iconografía de Jesús Niño pasa a América desde finales del siglo XVI en los barcos de los mercantes andaluces que coayudan en la evangelización, entreviendo el potencial empático y cohesionador de estas figuras menudas. Éstas son fácilmente transportables y posibles de reproducir a amplia escala en las manufacturas virreinales mediante la especialización y la seriación de los procedimientos, que incluyen moldes de plomo, usados en España y que se replican en el Nuevo Mundo, agilizando y abaratando así la producción.

En Quito –principal foco de la escultura virreinal durante el siglo XVIII–, los modelos de los escultores hispánicos que realzan artísticamente la imagen de la infancia de Jesús y contribuyen decisivamente a su difusión, son reinterpretados en los talleres mestizos e indígenas del siglo XVIII. La habilidad de los artistas y artesanos quiteños para la talla y policromía, destacada por los cronistas locales y los viajeros europeos, confluye en una amplia disponibilidad de excelentes maderas tropicales blandas –de rápida talla– y livianas –de fácil transporte–, como la de balsa, que se utiliza en buena parte de la imaginería. A ello se suma la infraestructura y dotación instrumental de los talleres y el soporte de la organización gremial que regula la división del trabajo escultórico según especialidades: talladores y escultores, pintores, encarnadores, doradores y embaladores. Estos últimos acondicionan las obras en su transporte por las vías de exportación marítimas o terrestres que surten un amplio mercado devoto.

Sobresale en la definición iconográfica de Jesús Niño elaborada por la escultura quiteña, el obrar del nativo Manuel Chili (1723-1796), apodado popularmente Caspicara (rostro de madera), debido al éxito de su producción imaginera, que, bajo su inspiración y luego la de sus colaboradores y discípulos, traspasa ampliamente los límites de la Audiencia de Quito y se exporta hacia España y a los virreinos de Nueva Granada, Perú, el Río de la Plata y el Reino de Chile. El proceso de aculturación y mestizaje artístico entre los elementos hispánicos y nativos en el arte virreinal surandino durante los siglos XVII y XVIII manifiesta la adaptación de la figura del Niño que realiza el artista indígena y su adopción de rasgos, vestimentas y elementos locales. El realismo maestro de Martínez Montañés y su escuela son subvertidos por Caspicara y sus seguidores, buscando, más que la individualidad, el arquetipo; menos la pericia en la ejecución, que el atractivo. Se busca también la emocionalidad directa y la eficacia comunicativa en función de un público escasamente ilustrado, aunque sensible a las seducciones de la gracia o el sufrimiento, la picardía o la melancolía y, casi siempre, a la saturación decorativa del conjunto.

Desde el siglo XVIII, cuando se revaloriza la infancia en Europa y posteriormente en Hispanoamérica, a partir de los nuevos planteamientos de médicos y educadores que no la consideran ya un periodo de irracionalidad e indefensión inevitable para el acceso a la juventud y adultez, sino una etapa singular de la vida, con sus propias características que alejan al niño del adulto en pequeño, estas imágenes adquieren una ternura y vivacidad que atraen a sus devotas, especialmente religiosas en monasterios y conventos, así como a mujeres laicas en sus casas. Como práctica de maternidad simbólica, ellas hacen de él un foco de cuidado, fantasía y dedicación.

El resguardo de la imagen, su integridad y transmisión familiar o conventual, como conjunto de elementos enriquecidos y transformados en el tiempo, se optimiza ya a comienzos del siglo XIX mediante el fanal de vidrio.





**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON POTENCIA RADIADA**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; tela; pasamanería; pedrería; naturaleza muerta; plata repujada; metal; cerámica; vidrio soplado (Inv. EF\_015)



**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON RELICARIO**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada, dorada y vestida; tela; pedrería; plumería; naturaleza muerta; filigrana de plata; vidrio soplado (Inv. EF\_013)



Esta vitrina-caja, donde las recién casadas guardaban en Francia los recuerdos del matrimonio en el siglo XIX – conocida como “*globe de mariée*” (globo de casada)–, se complementa en Sudamérica con un contenido singular. En madera taraceada o teñida, tiene base ovalada y globo de vidrio soplado elipsoidal –acorde no sólo a los esquemas compositivos del naciente estilo neoclásico, sino más genuinamente al ovoide primordial en que se inscribe la figura del Niño durante la gestación– y procede, probablemente, de la fábrica de Saint-Gobin, la más prestigiada de la época, que trabaja para la exportación a Sudamérica. Aquí se cobija al Niño de origen quiteño. Lo acuna y realza esa exuberancia decorativa característica y proporcional al cariño y devoción de su dueña, que mezcla las artes y artesanías más variadas, a modo de pequeña síntesis, de minúscula totalidad, organizada en torno al elemento fundamental del arco-guinalda, que entretreje flores y hojas, frutos, semillas, pájaros y plumas, hilos metálicos o cintas. Símbolo cósmico, vital y de triunfo desde la antigüedad, se liga a la trayectoria del arco del sol en el cielo, al ciclo de la vida desde el inicio a su declinación, a los homenajes en honor de la autoridad y del poder, religioso o civil, encarnado en la divinidad, en los reyes, héroes y vencedores. Los artistas y los devotos parangonan así naturaleza y espiritualidad, reforzando el significado de regeneración, abundancia y don que la devoción popular asocia a la figura de Cristo Niño (ver páginas 104 a 113).

Diferentes materiales, orgánicos e inorgánicos, contribuyen a realzar la apariencia de estas imágenes y potenciar los efectos de su recepción en los contempladores:

#### NIÑO DIOS RECOSTADO

Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; vidrio  
(Inv. ECO\_002C)

- Textiles: brocato, seda, encaje, terciopelo, paño en trajes y mantos bordados con puntas y galones, cintas y filacterias (cintas escritas), flores y hojas.
- Platería: plata repujada, sobredorada u oro, en aureolas, potencias, báculos, coronas y minúsculos relicarios; guinaldas de filigrana, galones y borlas de trajes.
- Pedrería fina o de imitación: ojos, lágrimas y fanales de vidrio; perlas, nácar y joyas.
- Cerámica, porcelana y cera: pequeñas figuras de animales, vegetales o de menaje.
- Elementos de naturaleza muerta: flores, frutos y hojas secas, pájaros disecados, plumas.
- Elementos de origen humano: pelucas de cabello natural, dientes, uñas.
- Talabartería y ebanistería: implementos de cuero y cáñamo como cinturones, tirantes, sogas y cingulos; muebles de estilo en miniatura.

#### FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON CANASTILLO DE PORCELANA

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; marquetería; tela; plumería; naturaleza muerta; porcelana; vidrio soplado  
(Inv. EF\_016)

Así se potencia el carácter valioso y único de esta figura y se crea en torno a ella un espacio de contemplación cerrado que va acogiendo con el tiempo y a través de sucesivas generaciones, la ofrenda de pequeños objetos, preciosos o muy queridos, que se depositan a los pies del Niño. Estos signos de amor y agradecimiento van hilando la historia de una familia o de una comunidad religiosa, en torno a este centro de piedad privada o íntima.

Formal e iconográficamente, se distinguen en estas representaciones de la infancia de Jesús tres modalidades principales que lo muestran recostado, como encarnación de la más tierna infancia; sentado, asumiendo la sabiduría que debe transmitir; y de pie, en anticipo a su gloriosa resurrección.





### NIÑO DIOS DORMIDO

Anónimo quiteño  
Siglo XVIII  
Madera tallada, policromada y encarnada; vidrio  
(Inv. EN\_012)

#### BIBLIOGRAFÍA

VV.AA., Actas del Coloquio Internacional *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV-XVII*, Sevilla: Archicofradía Sacramental del Sagrario, 2010.

Pablo Francisco Amador Marrero, José Carlos Pérez Morales, "Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la Colección Uvence de Chiapas, México", *Encrucijada. Revista digital del Seminario de Escultura, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM* (D.F. México), n.º 2, (2010), 6-19.

Antonio Bonet Correa (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid: Cátedra, 1987.

José Camón Aznar, *La Pasión de Cristo en el arte español*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.

Isabel Cruz de A., *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*, Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986.

Écomusée des Vieux Métiers de Lizio (Bretaña, Francia), "La coutume des globes de mariage", ([www.ecomuseelizio.com/collection\\_04.php](http://www.ecomuseelizio.com/collection_04.php)), consultado en junio de 2010.

Ana García Sáiz, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2010.

Ramón Gutiérrez, (ed.), *Pintura, escultura, arquitectura y artes útiles en Iberoamérica, 1550-1825*, Madrid: Cátedra, 1995.

Ramón Gutiérrez, (ed.), *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas*, Barcelona: Lunberg, 1997.

Alexandra Kennedy, "Circuitos artísticos interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia* (Santiago de Chile), n.º 31, (1998), 87-111.

Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

Juan José Martín González, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1983.

Caroline Mathieu, Maurice Hamon, (dirs.), *Saint-Gobain (1665-1937). Entreprise devant l'histoire (Catalogo de la Exposición del Musée d'Orsay, Paris)*, Paris: Fayard, 2006.

Miguel Morán, Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid: Cátedra, 1985.

Ángel Peña Martín, "El gusto por el Belén napolitano en la Corte española", en *Actas del Simposio "Reflexiones sobre el gusto"*, Zaragoza: IFC, 2010, 257-275.

Santiago Sebastián, *El Barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid: Editorial Católica, 1948.

José María Vargas, Hernán Crespo Toral, *Historia del arte ecuatoriano, siglos XVIII-XIX*, Quito: Salvat Editores, 1977.

#### DEVOCIÓN A JESÚS RECIÉN NACIDO: EL NIÑO RECOSTADO

Tanto en la escultura española como quiteña, en un comienzo, este modelo de Niño recostado formaba parte del pesebre. Paulatinamente, comienza a independizarse del contexto figurativo del Nacimiento, y en Quito —con los seguidores de Caspicara— se transforma en una figurita independiente. Se lo representa desnudo, con piel rosada y translúcida y graciosas actitudes. Desde su más tierna infancia, cuando aún mantiene la posición de recién nacido, esta figurita despliega en la escultura quiteña un variado repertorio de actitudes y gestos: dormido, con los ojos cerrados, en confiado abandono, acomodado de espaldas, de costado con los brazos abiertos, con un atributo en su mano o una señal que indica al espectador, busca siempre atraer su atención. Es una imagen de gran atractivo visual que recibe un culto particular, expresado en los ajuares, guirnaldas y figuritas ofrendadas por sucesivas generaciones.

Un interesante ejemplo de adaptación de un símbolo cristiano del Norte de Europa al ámbito del Sur andino es el Niño Jesús con el fruto rojo (EF\_008, ver página 107). Éste —que correspondía inicialmente al acebo, una conífera de propiedades purificantes y preservantes, cuyas hojas de borde dentado rematan en pequeñas espinas— se consideró desde la Edad Media emblema de vida eterna, de abundancia y, a la vez, premonición de la sangre de la Pasión. Al recrear las imágenes del Niño Jesús, los escultores quiteños transforman su simbología, trocando el fruto del acebo por los abundantes frutos rojos tropicales —en este caso, el buriti, morete o aguaje, considerado como "árbol de la vida" por los antiguos pueblos de la Amazonia peruana y ecuatoriana, por su madera y sus hojas y especialmente por su fruto de notables propiedades nutritivas y regeneradoras.

#### EL DOCTORCITO: EL NIÑO PERDIDO Y ENCONTRADO

En busca de la fantasía iconográfica, la escultura quiteña no se atiene a la secuencia cronológica de los relatos evangélicos sobre la infancia de Cristo. Reinterpreta así, a su modo, retrayendo a sus primeros meses de vida, el episodio descrito en el evangelio de San Lucas, en el que María y José lo encuentran, después de tres días de búsqueda, en el templo, sentado en medio de los maestros, escuchándoles y preguntándoles. Así se populariza como figura independiente, el Niño entre los Doctores de la Ley o Niño Jesús sabio, conocido como el Doctorcito. Sentado sobre una silla en miniatura, ataviado con delicadas prendas infantiles, gesticula y mueve las manos en actitud declamatoria, como queriendo involucrar al contemplador en su discurso (ver EF\_011 y EF\_012, en páginas 108 y 109).

#### EL NIÑO JESÚS DE PIE BENDICE, PREVIENDO SU VIDA PÚBLICA Y SU GLORIOSA RESURRECCIÓN

Esta iconografía es cronológicamente la primera que independiza la imagen del Niño Jesús de su contexto. Aparece en Italia muy temprano, ya hacia el siglo XIV, y en Flandes en el siglo siguiente, desde donde pasa a España. Allí la realza y difunde Juan Martínez Montañés, mostrando al Niño desnudo, estudiado en sus peculiaridades anatómicas y en su expresión (ver páginas 84 a 89). A partir de la creación de esta nueva imagen devocional, los escultores quiteños dan vida a una riquísima producción que acentúa la gracia e ingenuidad de la figura, así como su solemne gesto, que prevé la vida pública de su madurez y su gloriosa Resurrección.

#### FANAL DEL NIÑO DIOS DORMIDO CON ALMOHADA Y COJÍN DE ENCAJE

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Fanal: Madera tallada, policromada y encarnada; tela; cerámica; plata repujada; vidrio soplado  
(Inv. EF\_004)



**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON PAPAGAYO**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; marquetería; tela bordada; pasamanería; pedrería; naturaleza muerta; filigrana de plata; vidrio soplado (Inv. EF\_009)

<sup>1</sup> Ver Francisco Manuel **Valiñas**, "El belén en la Real Audiencia de Quito. Introducción a su estudio", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), nº 36, (2005), 90-92. Jesús Andrés **García**, "Los niños de nacimiento", en Carlos **Villasis** (ed), *La gracia barroca*, Quito: Banco Central del Ecuador, 2000, 20-21. La iconografía del "Doctorcito" también está presente en los pesebres. Ver, por ejemplo, Santiago **Alcolea i Gil**, Carmelo y Emilio **García**, *El belén. Expresión de arte colectivo*, Barcelona: Lunberg, 2001, 13.

<sup>2</sup> Ver fray Agustín **Moreno**, *Caspicara*, Quito: Imprenta Mariscal, 1976.

<sup>3</sup> Sobre la devoción del Niño en representaciones en pesebres y fanales, ver Olaya **Sanfuentes**, "Agricultura y cultura en el convento de monjas. Una especial devoción al Niño Jesús en el siglo XIX", *Revista de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago* (Santiago de Chile), nº16, (2011), 161-180; y Vanina **Scocchera**, "Protege a mi Niño. Los reposos del Divino Infante en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII", *Revista Sans Soleil: Estudios de la Imagen* (Buenos Aires), vol. 5, nº2, (2013), 150-163.

<sup>4</sup> Los Evangelios canónicos no especifican si el lugar del Nacimiento fue un establo o una gruta; estas figuraciones provienen de tradiciones iconográficas específicas. Ver Louis **Réau**, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 246. Héctor **Schenone**, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, 37-42.

<sup>5</sup> Concepción **García**, "Una colección de arte colonial quiteño en el Museo de América de Madrid", *Anales del Museo de América* (Madrid), nº3, (1995), 83-85.

<sup>6</sup> Ver Francisco José **Gómez**, *Breve historia de la Navidad*, Madrid: Ediciones Nowtilus S.L., 2013.

<sup>7</sup> Ramón **Gutiérrez**, *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelona: Lunberg, 1997, 295.

Las composiciones del interior de estos fanales ofrecen una serie de adornos que rodean la figura del Niño Dios. Él se encuentra sentado en un sillón, representando, en algunos casos, la iconografía del "Doctorcito" (como en las piezas EF\_011 y EF\_012), mientras que otros están relacionados con su Nacimiento, al estar situado junto a la Sagrada Familia y, con mayor frecuencia, como figura única, desnudo y en reposo. En estos fanales, Jesús reposa de espaldas o de costado, apoyado sobre su brazo derecho. Son tallas realizadas en Quito y que incorporan tipos usados en pesebres españoles, los que fueron muy difundidos en América desde el siglo XVII<sup>1</sup>.

Las esculturas de tamaño más reducido se instalan dentro de fanales desde fines del XVIII, ubicando al Niño sobre un pequeño colchón y añadiendo decoraciones a su alrededor<sup>2</sup>. Los fanales se pueden entender, al igual que los pesebres, como objetos de devoción del Niño Jesús y también como figuraciones cercanas a la iconografía del belén navideño<sup>3</sup>. El nombre *belén* deriva de la ciudad *Bet-Lehem*, así como el de *pesebre* proviene del recipiente de forraje para animales que sirvió de cuna para el Niño<sup>4</sup>. La disposición escenográfica de las figuras tridimensionales y móviles, que acoge el misterio de la Navidad, acomoda a Jesús en la parte central, junto a la Virgen y San José, además del burro y del buey. También pueden configurar la escena los pastores, los Reyes Magos y los ángeles, ajustándose a los espacios y medios de que se disponga<sup>5</sup>.

La tradición considera a San Francisco de Asís como el precursor de la representación belenística, al haber celebrado y escenificado el suceso en un portal viviente durante la noche de Navidad del año 1223, en Greccio, Italia. Este acontecimiento habría permitido propagar la costumbre por Europa<sup>6</sup>. La representación visual del acontecimiento del Nacimiento de Jesús, que se conoce como "belenismo" o "pesebrismo" (la construcción de pesebres), se desarrolla especialmente durante el barroco europeo, estimulado por la Contrarreforma del siglo XVI. En España se consolida la instalación del belén como tradición navideña durante la época borbónica, momento en el que alcanzará también su mayor apogeo. Tras llegar estas ambientaciones a América, con el tiempo se les irán agregando algunos elementos propios, como los ornatos con frutas<sup>7</sup>.



### FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON FRUTO ROJO EN LA MANO

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; tela; cera; cerámica; plumería; naturaleza muerta; vidrio soplado (Inv. EF\_008)

En el período en que se incorporan el fanal y sus elementos como objetos de piedad, la devoción hacia el Jesús Niño se inserta dentro del contexto del paso de una sociedad tradicional y de piedad barroca a un nuevo tipo de sentir piadoso, más individual y familiar, y menos colectivo<sup>1</sup>. Las expresiones religiosas colectivas y públicas del período de la Colonia se irán transformando hasta alcanzar una nueva forma de entender la fe durante el siglo XIX, coincidiendo con el momento en el cual se demarcan los límites y significados entre el ámbito del mundo público y el privado<sup>2</sup>. En consecuencia, los fanales serán una manifestación de los cambios de sensibilidad y de las nuevas prácticas rituales en el interior de las casas o conventos.

De la infinidad de elementos que engalanan el contenido de un fanal, es frecuente que el Niño se encuentre flanqueado por un arco que está inscrito en la curvatura interior de este contenedor, como los que se pueden observar aquí, y que corresponde, para el caso de un pesebre, al elemento constructivo que demarca el portal. Estos arcos, como configuraciones a la manera de arcos de triunfo sacros o religiosos, reproducen los arcos triunfales de tradición romana, aquellos monumentos construidos para conmemorar una victoria militar o para homenajear a gobernantes<sup>3</sup>. Construcciones efímeras o permanentes, están compuestas por una estructura autónoma, de forma curvada, que sostiene un espacio vacío entre dos pilares o muros, proporcionando así una puerta monumental.

Los arcos de triunfo sacros, asimismo, se erigían para celebraciones como canonizaciones o el Corpus Christi. Desde la baja Edad Media, se los fabricaba frecuentemente con ramas entrelazadas, las que cubrían parte del recorrido de carácter votivo, formando túneles verdes que desaparecían luego de finalizar las actividades<sup>4</sup>.

Dentro del mundo en miniatura del fanal, la arquitectura de los arcos confeccionados con elementos naturales y artificiales se eleva en torno al Niño cargando el conjunto de sentido simbólico. Además de la riqueza ornamental y disposición de cada uno de sus elementos para ser admirados, se puede interpretar que estos arcos desempeñaban una función similar a la de los arcos sacros, soportes simbólicos confeccionados para ser usados en fiestas de carácter religioso y colectivo desarrolladas en el espacio público.

En los fanales se elabora y engalana un espacio en honor al Niño. Cada uno de los elementos queda integrado al conjunto; se organizan o superponen y producen admiración al contemplarlos. En el espíritu de la nueva ritualidad navideña, que se inicia a fines del siglo XVIII, en la intimidad de la familia y durante el Adviento y la novena inmediatamente anterior al 25 de diciembre, se abre el fanal y se ofrecen a Jesús nuevos ornatos o se acomodan los que ya contiene. La naturaleza efímera de los arcos permite que se acondicionen o engalanan para destacar al Niño, para festejar así el triunfo de su llegada.

<sup>1</sup> Ver Olaya Sanfuentes, "Tensiones navideñas: Cambios y permanencias en la celebración de la Navidad en Santiago durante el siglo XIX", *Atenea* (Concepción), n°507, (2013), 149-163.

<sup>2</sup> Ver Isabel Cruz de A., "Una instancia de sociabilidad pública: El legado de la fiesta religiosa barroca en Chile a principios del siglo XIX", en Maurice Agulhon (et al.), *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940*, Santiago: Editorial Vivaria, 1992, 73-95; y Sol Serrano, "La privatización del culto y la piedad católicas", en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (eds.), *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno. De 1840-1925*, Santiago: Editorial Taurus, 2008, 139-140.

<sup>3</sup> Antonio Bonet, "La arquitectura efímera del barroco en España", *Norba-Arte* (Extremadura, España), n°13, (1993), 31.

<sup>4</sup> Antonio Bonet, *op. cit.*, 31-32.





**FANAL DEL NIÑO DIOS DOCTORCITO CON GALLINAS Y CANASTO**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; tela; pasamanería; filigrana de plata; plumería; papel *mâché*; vidrio soplado (Inv. EF\_011)



**FANAL DEL NIÑO DIOS DOCTORCITO CON CINTAS DE NOVIOS**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; marquetería; tela bordada e impresa; paja; cera; pasamanería; pedrería; filigrana y lama de plata; vidrio soplado (Inv. EF\_012)



**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON POTENCIAS DE PLATA**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; tela; pasamanería; plumería; cerámica; plata repujada; vidrio soplado  
(Inv. EF\_007)



**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON ZAPATITOS CON PERLAS**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; tela; pasamanería; pedrería; plata repujada; vidrio soplado  
(Inv. EF\_014)



**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO CON FLOREROS DE PORCELANA**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; tela; plumería; porcelana; hojalata; vidrio soplado  
(Inv. EF\_006)



**FANAL DEL NIÑO DIOS RECOSTADO BAJO ARCO DE FILIGRANA**

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; tela; pasamanería; plata repujada y en filigrana; pedrería; vidrio soplado  
(Inv. EF\_017)

## 114. Árbol de la Vida en filigrana y nácar

Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili (Caspicara)

Siglos XVIII-XIX

Madera tallada, policromada y encarnada; barniz chinesco; tela; plata repujada; metal; pedrería; vidrio soplado

(Inv. EF\_010)

Este fanal, con una base de madera ovalada, ofrece en su interior una composición que aúna una representación de Jesús como “Doctorcito” y un “Árbol de la vida”. Ambos elementos se encuentran protegidos de agentes externos por medio de una urna de cristal, reutilizada de algún otro fanal en desuso, según las prácticas y hábitos votivos que este tipo de objetos procuraban<sup>1</sup>. De manera que dentro del culto privado, en la cotidianidad de casas y conventos, el interior de estos fanales era reconfigurado, especialmente para época de Navidad. Se engalanaba y adaptaba el contenido de acuerdo a las necesidades devocionales: se adquirían así nuevos adornos y se confeccionaba ropa para el Niño<sup>2</sup>.

Esta imagen de Jesús Niño, tallada y policromada, tiene cabello dorado y va coronada con potencias de plata, un ornamento consistente en grupos de rayos que son símbolo del resplandor divino. A su vestimenta, asimismo esculpida, se le aplicó barniz chinesco para imitar los efectos metálicos del tejido del brocado. En su mano derecha lleva un ramillete de espigas, pequeñas flores y filigrana metálica. El Niño se halla sentado, según su advocación de “Doctorcito”, que relata el episodio con que concluye el ciclo de la Infancia de Jesús, cuando José y María pierden de vista a su Hijo en Jerusalén y lo encuentran enseñando a los maestros en el Templo<sup>3</sup>.

Acompaña la escultura un “Árbol de la vida”, cuyo tronco está confeccionado con filamentos de bronce y plata, y sus ramas llevan pequeñas hojas de nácar. Desde los orígenes del cristianismo, el árbol, como tema y símbolo, ha ofrecido distintas explicaciones místicas, ya sea asimilado al Árbol de Jesé, que describe la ascendencia de Jesucristo, o al árbol de la Cruz, símbolo de la redención, entre otros. El Árbol de la vida se encontraba en el centro del Paraíso, y es aquél del cual Dios permitió que Adán y Eva se alimentaran, a diferencia del árbol que conduciría a la perdición de la pareja y de su descendencia, la humanidad entera.

En este fanal se ha reunido una iconografía que establece una interesante relación entre el Niño y el Árbol de la vida: el árbol representa a Dios y, en él, Jesús toma cuerpo. Las raíces confeccionadas con finos hilos torcidos de filigrana de plata, en tanto, vinculan el cielo y la tierra, todos elementos que se complementan y deben entenderse como símbolo de la vida y la Salvación que el Niño encarna.

<sup>1</sup>Ver Josefina Schenke, “Objetos devocionales en una ciudad virreinal periférica (Santiago de Chile, 1598-1610; 1692-1710)”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, USACH (Santiago de Chile), nº14, vol. 1, (2010), 137-172. Olaya Sanfuentes, “Una tierna devoción: El Niño Jesús entre mujeres, niños y campesinos en Chile”, en Gloria Cortés (et al.), *Chile mestizo: Tesoros coloniales*, Santiago: Centro Cultural Palacio La Moneda 2009, 52-57.

<sup>2</sup>Ver Olaya Sanfuentes, “Agricultura y cultura en el convento de monjas. Una especial devoción al Niño Jesús en el siglo XIX”, *Estudios Avanzados*, USACH (Santiago de Chile), nº16, (2011), 162. Vanina Scocchera, “Protege a mi Niño. Los reposos del Divino Infante en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, (Buenos Aires), vol. 5, nº2, (2013), 176-186.

<sup>3</sup>Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, 121.



## 116 CUATRO VARIANTES DE LA REPRESENTACIÓN DEL CALVARIO

Josefina Schenke

Profesora Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado

El ciclo de la *Pasión* de Cristo es fundamental para la Historia de la Salvación. Su representación es muy abundante y abarca desde la *Oración en el Huerto*, cuando Cristo hace vigilia antes de la Pasión, presintiendo el sufrimiento que le espera, hasta la *Deposición del cuerpo de Cristo*.

La Colección María Loreto Marín Estévez conserva variadas e interesantes piezas relacionadas con la *Pasión*. Numerosos Cristos crucificados de madera policromada o marfil complementan las pinturas referentes al tema –el *Señor de los Azotes* y el *Descendimiento*– y las esculturas y retablos relativos al *Calvario* y a la *Piedad*.

Contrariamente al crucifijo –o Cristo aislado sobre la cruz de su suplicio–, el *Calvario* consiste en la escena en que se muestra a Cristo agonizante o muerto con la presencia de otros testigos de la escena. Lo acompañan su Madre, la Virgen María; su discípulo más cercano, San Juan Evangelista; Santa María Magdalena, y otras dos santas mujeres, María Cleofás y María Salomé. Cristo está flanqueado por dos crucificados más, el buen y el mal ladrón (Dimas y Gestas), y rodeado también por sus verdugos: el “portaesponja” que lo hace beber vinagre; los soldados que se sortean sus vestiduras, y el lancero o Longinos, el centurión que habría reconocido en Cristo al Mesías.

### UNA CRUZ DE HONDO CONTENIDO ICONOGRÁFICO Y DEVOTO

Cuatro particulares visiones del *Calvario* están representadas en la Colección María Loreto Marín Estévez. Una pieza de gran interés es esta cruz-relicario (EC\_010), tanto por la escasez de este tipo de objetos en Chile, como por la finura y el detallismo de la pequeña talla. Sin embargo, su origen virreinal americano no es seguro; podría tratarse también de una pieza europea de tradición tardomedieval, como lo demuestra su iconografía, pero datada del siglo XVIII o comienzos del XIX, por la naturaleza de las reliquias que contiene y la tipografía de sus cartelas.

Se trata de un objeto doblemente sagrado y de hondo contenido devocional, puesto que, como veremos, por una parte, su compleja iconografía alude a los sufrimientos de la Pasión y al valor redentor del sacrificio de Cristo, y por

otra, la cruz contiene en su interior reliquias de santos mártires que revivieron en la tierra la muerte de Cristo. La imagen potencia el carácter sagrado de la reliquia, y ésta, a su vez, materializa la simbólica redentora de las imágenes.

En el anverso de la cruz se distingue a Dios Padre y el Espíritu Santo que observan a Cristo crucificado. A los pies del cuerpo torturado de Jesús, la Virgen Dolorosa abraza sobre su pecho la espada de su sufrimiento, según la profecía del anciano Simeón, pronunciada a la Virgen el día de la Presentación del Niño en el templo: “*una espada de dolor te atravesará*” (Lucas, 2:35). Las cabezas del Padre, del Hijo y de María se inclinan hacia la derecha, en un gesto compartido de dolor que da al conjunto resumido de un Calvario una interesante cadencia.

En el reverso de la cruz, figuran las *Armas de Cristo*, es decir, los instrumentos de su Pasión: sobre el madero vertical se representan el gallo de la traición de San Pedro; la columna de los azotes; la lanza con la que se abre el costado de Cristo; la vara con la esponja empapada en vinagre y los tres clavos; el cetro; la escala y la cruz; los dados con los que los soldados se echan a suerte la túnica inconsútil de Cristo, y la túnica misma. Sobre el travesaño, se distinguen el látigo (*flagellum*), el martillo, la corona de espinas, el cáliz de la agonía, las tenazas y el *flagrum*, instrumento de suplicio de tres correas con bolas de plomo en sus extremos. Durante la Edad Media, las *Armas de Cristo* fueron objetos de devoción y su representación se hizo más compleja a partir del siglo XV.

Esta cruz contiene pequeñas reliquias de diferentes santos identificadas con cartelas. Según el texto latino, se trataría de las reliquias “de S(an) Incognito; de S(anta) Fausta M(ártir); de San Nep(omuceno) M(ártir); de San Nicomedio M(ártir); de S(anta) Dorothea M(ártir); de S(anta) Constanza M(ártir); y de S(anta) Eutropia M(ártir)”<sup>1</sup>. Por sus nombres, puede pensarse con certeza que se trata de reliquias extraídas de las catacumbas romanas, que fueron

<sup>1</sup>Se traduce en el texto lo que en las cartelas en latín se lee, literalmente: *S. Incogniti / Faustae M. / S. Nep. M. / S. Nicomedis M. / S. Dorotheae M. / S. Constantiae M. / Reliq. Sanctor. / S. Eutropiae M.*

### CRUZ-RELICARIO

Anónimo (¿virreinal americano?)

1770-1850

Madera tallada, policromada y dorada; tela (Inv. EC\_010)



abiertas en 1578 y cuyo contenido fue repartido por todo el mundo católico hasta 1850<sup>2</sup>. Este antecedente, junto a la tipografía de los pequeños impresos y el uso del alambre que la rodea, hace pensar que esta cruz-relicario dataría de entre 1780 y 1850.

#### ESULTURAS DERIVADAS DE MODELOS DE CASPICARA

Una destacable composición inspirada en obras de Caspicara<sup>3</sup> son las dos cabezas policromadas de la Virgen Dolorosa y de San Juan Evangelista (ECO\_004A / ECO\_004B). Originalmente, estas piezas se complementaban con una simple estructura de palos vestida y con dos manos policromadas que, en este caso y de acuerdo al tamaño de las cabezas, se trataría de figuras de proporciones cercanas al natural, de 150 cm, aproximadamente, mientras que la cruz con Cristo crucificado al centro debió medir, al menos, 280 cm. Este tipo de figuras fueron muy comunes a partir de la primera veintena el siglo XVIII en Chile. Las cabezas y las manos policromadas se importaban desde Quito y llegaban a Chile para ser vendidas y armadas en capillas particulares<sup>4</sup>. En el caso de estas figuras, y según los datos entregados en 2008 por el anticuario chileno Víctor Figueroa, la proveniencia de estas piezas sería la capilla de una hacienda de Aculeo, en la zona central de Chile.

El perno en lo alto de la cabeza de la Virgen (aquél del San Juan fue cortado) servía para sostener la aureola, probablemente de plata, que llevaban estas esculturas. Las piezas fueron radiografiadas para conocer la antigüedad de esta pieza de hierro. De acuerdo a estas imágenes (ver fotos), la madera no parece astillada, pero este rasgo no puede hacernos suponer, necesariamente, que el tarugo fuera introducido cuando la pieza fue hecha. Se trataría, sin embargo, de un elemento instalado tempranamente. Un testimonio de esta práctica para evitar el robo de las aureolas de plata se encuentra en un inventario franciscano de 1827: "Se puso en la cabeza de la Señora un perno de hierro con su taladro y un buen candado"<sup>5</sup>.

Una radiografía de la cabeza de la *Dolorosa* se realizó -por iniciativa del Taller de Restauración- con el fin de detectar la antigüedad del perno en la cabeza. Se apreció que la perforación no presentaba astillas en la

#### CABEZA DE DOLOROSA Y CABEZA DE SAN JUAN EVANGELISTA

Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)  
Siglo XVIII, c.1790  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
vidrio  
(Inv. ECO\_004A / ECO\_004B)

madera, por lo que puede pensarse que la pieza metálica fue introducida en un momento cercano al de la producción de la escultura (agradecemos la colaboración de Laboratorio Blanco).

En el caso de la Virgen Dolorosa, su cabeza está diseñada para ser cubierta por un manto, por lo que la porción de cabello de la parte posterior de la cabeza no está esculpida detalladamente, como sí lo está en cambio la nuca de San Juan Evangelista.

Destaca en estas cabezas la belleza del modelado; el brillo de la policromía, y el naturalismo del dolor expresado por los gestos acongojados, el color rojizo en torno a los ojos y las lágrimas dibujadas. Las figuras miraban al Crucificado, lamentándose, invitando así a la compasión del espectador.



<sup>2</sup> Ver Dominique Julia, "Reliques", en *Dictionnaire des faits religieux*, Régine Azria y Danièle Hervieu-Léger (dir.), París: PUF, 2010.

<sup>3</sup> Los conjuntos que sirvieron de modelo a estas cabezas se conservan en la iglesia de San Francisco de Quito y en el Museo del Banco Central del Ecuador.

<sup>4</sup> Así lo atestiguan algunas descripciones de mercaderías de barcos provenientes del Callao. Por ejemplo, para 1785: "un cajoncito que contiene un rostro y manos de Nuestra Señora del Carmen, (...) consignado a don Martín Lecuña y Jáuregui, para el servicio y devoción de su casa". *Archivo Nacional de Chile*, Archivo de la Contaduría Mayor, primera serie, Colección Aduana, Aduana de Valparaíso, vol. 2337.

<sup>5</sup> En Roberto Iturriaga C. (ed.), "Inventario de la Sacristía del Convento Máximo de Nuestra Señora del Socorro de Santiago de Chile (1817-1850)", *Publicaciones del Archivo Franciscano de Chile* (Santiago de Chile), n°90, (2006), 24.





**DOLOROSA AL PIE DEL CALVARIO Y  
SANTA MARÍA MAGDALENA AL PIE DEL CALVARIO  
ANÓNIMOS QUITENOS (izquierda)**

Siglo XVIII

Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; barniz chinesco; vidrio  
(Inv. ECO\_001A / ECO\_001B)

Dos pequeñas figuras (ECO\_001A y ECO\_001B) de la Virgen Dolorosa y Santa María Magdalena —que originalmente pertenecían a una composición del *Calvario* hoy incompleta— pueden ser identificadas por sus atuendos y posiciones corporales. La Virgen viste túnica y manto largo y su mirada hacia Cristo se dirige hacia su izquierda, mientras que María Magdalena lleva el pelo suelto y está arrodillada con sus ojos mirando hacia su derecha. En efecto, las inclinaciones de los rostros de las figuras se deben a que la Virgen María se encuentra siempre a la derecha de la cruz, mientras que María Magdalena ocupa en la mayoría de los casos el lado central o izquierdo del madero. Este conjunto debió complementarse con las figuras de Cristo en su cruz y de San Juan Evangelista, según la composición que le habría servido de modelo, el *Calvario* del escultor quiteño Manuel Chili, Caspicara (c.1720-c.1796), conservado en el Museo del Banco Central del Ecuador.

<sup>6</sup> En VV.AA., *Objetos de fe, oratorios brasileños*, Colección Angela Gutierrez, Santiago: Museo de Artes Decorativas, Casas de Lo Matta, 1994, 51.

<sup>7</sup> Ver el informe del Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), en VV.AA., *op. cit.*, 71.

<sup>8</sup> De acuerdo a la investigación de Cristina Avila y Silvana Cançado Trindade, "La geografía de lo sagrado en la Minas colonial", en VV.AA., *op. cit.*, 51-66.

**UN PEQUEÑO ORATORIO DE ICONOGRAFÍA PARTICULAR**

Por último, un oratorio de origen brasilero (R\_002), específicamente de la zona de Minas Gerais, muestra una original configuración del *Calvario* que resulta, más bien, un conjunto de devociones agrupadas en torno a Cristo crucificado. A comienzos del siglo XVIII comenzaron a producirse estas hornacinas portátiles que eran transportadas por los buscadores de oro y sus familias para su uso doméstico<sup>6</sup>. Las pequeñas esculturas eran fabricadas en talco (silicato de magnesio hidratado), cuyas reservas en Minas Gerais se encuentran en la región de Río Piranga y en el cuadrilátero ferrífero<sup>7</sup>.

Cristo en la cruz no va aquí acompañado por la Virgen María y San Juan Evangelista, según la iconografía tradicional del *Calvario*, sino por San Francisco de Asís, San Sebastián, San Juan Bautista, San José con el Niño y San Antonio de Padua. Esta selección responde, probablemente, a las devociones específicas de su propietario. Según las investigaciones sobre el culto cristiano en Minas Gerais en la época, estos santos, salvo San Francisco, eran algunos de los diez más venerados y difundidos en ese territorio minero durante el siglo XVIII. Si San Antonio y San Juan se asociaban a la fertilidad masculina y San Sebastián era evocado contra las pestes, San José de las Botas, común en Minas, era identificado con el "hombre de bien", el patriarca y el señor de los esclavos<sup>8</sup>.

**ORATORIO CON CALVARIO Y FIGURAS DE SANTOS:**

San Francisco de Asís,  
San Sebastián, San Juan Bautista,  
San José con el Niño y  
San Antonio de Padua

Anónimo brasilero, Minas Gerais  
Siglos XVIII-XIX

Piedra de talco y madera talladas, policromadas y estofadas; plata y plata sobredorada  
(Inv. R\_002)



Estas figuras, que representan una iconografía de Cristo crucificado, fueron realizadas en Chile por talladores anónimos, durante los siglos XVIII a XIX. Era frecuente que estos artesanos, conocidos como “santeros”, realizaran su labor en la entrada de los templos, en frente de los fieles<sup>2</sup> y en una época en que no existía una gran producción artística en el territorio del Reino de Chile<sup>3</sup>.

Las imágenes de Cristo expirante (EC\_005 y EC\_006) lo muestran con los ojos entreabiertos<sup>4</sup>, elevando la cabeza y la mirada al Cielo; con incrustación de ojos de cristal en una de ellas. En la tercera figura (EC\_007), se lo representa ya fallecido, con sus ojos cerrados y la cabeza caída a su lado derecho –una manera de mostrar el cuerpo de Cristo que se fue consolidando a partir del siglo XI<sup>5</sup>.

Los rostros llevan cabellera larga, barba y corona de espinas sobrepuesta o policromada, a excepción de una de las esculturas. Hay similitud en el tratamiento de mostrar las heridas sangrantes en la frente, brazos, manos y pies. Especialmente manifiesta es la llaga de la lanzada, del costado de la figura EC\_006, en la que, además, bajo el faldellín, corren hilos de sangre que brotan de las rodillas.

Jesucristo está despojado de sus vestimentas, y sus caderas las cubre el paño de pureza tallado para la escultura EC\_007, anudado sobre el costado derecho. Se encuentra con restos de policromía blanca, cuya composición presenta un tratamiento de los pliegues marcados con cortes profundos en diagonal, el sobrante de la tela recogido y levemente elevado al costado derecho de la imagen, simulando movimiento. En tanto, en las otras dos esculturas, el paño se resuelve por medio de una falda que llega hasta las rodillas, confeccionado en tela, pasamanería e hilos de metal.

Las manos de los brazos extendidos de estos Crucificados enseñan los dedos con un gesto de cerrarse sobre los clavos. En contraposición, en la figura EC\_007 se aprecia un delicado trabajo de tallado con los dedos abiertos.

Respecto a los pies, el derecho se encuentra superpuesto sobre el izquierdo, ambos atravesados por un clavo fijado a la cruz. Estos clavos repiten la forma floral en dos esculturas, en metal labrado o de papel metalizado. Por su parte, en la tercera de ellas, se aplicaron alambres enroscados.

Las cruces están talladas, con los listones ensamblados y los maderos policromados. Si bien uno de los travesaños está trabajado muy simplemente, sin decoración (EC\_006), en la imagen de atribución chilota se aprecian ambas puntas con líneas de pintura dorada, que se repiten en el larguero. En los extremos de la escultura EC\_005, se observa una terminación decorativa en forma de esfera dorada, que es replicada en lo alto del larguero.

Los Cristos que conllevan los carteles con la leyenda *INRI* se diferencian entre sí, en cuanto a que uno de ellos se confeccionó en madera y las letras van pintadas en negro (EC\_007), mientras que la inscripción de EC\_005 es de metal grabado en forma de filacteria.

<sup>1</sup> Juan Manuel Martínez, “La imaginería popular”, en Gloria Cortés (et al.), *Chile mestizo: Tesoros coloniales*, Santiago: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2009, 40. Isabel Cruz de A., *Arte y fe en Chile virreinal*, Santiago: Instituto Cultural de Las Condes, 1987, 34.

<sup>2</sup> Enrique Melcherts, *Introducción a la escultura chilena*, Valparaíso: Talleres Ferrand e Hijos Ltda., 1982, 13.

<sup>3</sup> Juan Manuel Martínez, *op. cit.*, 39.

<sup>4</sup> Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, 284.

<sup>5</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 522.



CRISTO CRUCIFICADO  
Anónimo chilote  
Siglo XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada  
(Inv. EC\_007)



#### CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo chileno  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada,  
encarnada y vestida;  
tela; pasamanería y metal  
(Inv. EC\_006)

<sup>6</sup> Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez y Lina Nagel, "La imaginería religiosa popular y los desafíos de su interpretación", en Marcela Drien y Juan Manuel Martínez (eds.), *Estudios de Arte*, Santiago: Facultad de Humanidades UAI - Ediciones Altazor, 2007, 52.

<sup>7</sup> Patricio Estelle, *Imaginería colonial en Chile*, Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974, s/p.

<sup>8</sup> Juan Manuel Martínez, *op. cit.*, 40.

<sup>9</sup> Ver Juan Manuel Martínez, *op. cit.*, 38-44; Isidoro Vásquez de Acuña, *Santería de Chiloé: Ensayo y catastro*, Santiago: Editorial Antártica, 1994; e Isabel Cruz de A., *Arte: Lo mejor en la historia de la pintura y de la escultura en Chile*, Santiago: Editorial Antártica, 1984, 94.

<sup>10</sup> Fernando Guzmán, Juan Manuel Martínez y Lina Nagel, *op. cit.*, 53. Ver Alexandra Kennedy, "Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX", *Historia* (Santiago), n°31, (1998), 87-111.

Los tres ejemplares están posados sobre bases escalonadas de dos o tres tramos. Los cuerpos y rostros de estas imágenes del Museo de Artes exhiben un tallado rústico, lo que define el carácter devocional-popular de este conjunto, alejándolos de propuestas académicas<sup>6</sup>. La factura esquemática, siempre trabajada en madera, presenta el vientre hundido y las costillas marcadas, incisiones profundas en la zona del tórax para definir costillas y el esternón hundido, y escasa organicidad de brazos y piernas.

La producción de los santeros locales, hasta entrado el siglo XIX, se extendía entre las localidades de Limache, al norte de la ciudad de Santiago, y la isla de Chiloé, por el sur<sup>7</sup>. Este tipo de esculturas ha sido poco estudiado, fundamentalmente debido a la escasez de fuentes documentales<sup>8</sup>. La breve historiografía existente se refiere esencialmente a la imaginería proveniente de la isla de Chiloé, cuya producción fue impulsada por la Compañía de Jesús<sup>9</sup>. Esta situación dificulta el estudio de las tallas que aquí se muestran, principalmente en relación a la imagen atribuida a artistas chilotes. Ciertos elementos compositivos alertan sobre la necesidad de profundizar en el conocimiento de esta pieza. Si la significativa desproporción anatómica o el hieratismo formal permiten confirmar una factura chilota, otros elementos, como el tipo y resolución del paño de pureza o la técnica de la policromía, se asemejan a figuras de santería popular realizada en la zona central de Chile.

No obstante, tanto esta figura (EC\_007) como las otras dos aquí expuestas, se insertan dentro de una producción de imaginería religiosa en su versión popular, destinadas a satisfacer requerimientos religiosos locales<sup>10</sup> y, por sus pequeñas dimensiones, a la práctica religiosa privada, en casas o conventos.

Marisol Richter



#### CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo chileno  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y vestida;  
tela; pasamanería y metal  
(Inv. EC\_005)

La imagen de Cristo crucificado fue una de las escenas más representadas en el mundo colonial americano. Un tema que el cristianismo recoge tardíamente, lo que se explica, entre otros motivos, debido a la humillación que entrañaba el castigo en la cruz en el mundo romano<sup>1</sup>.

El protagonismo de Jesucristo se potencia por la representación de una figura individual, acentuando su fuerza expresiva. En este grupo de tallas de *Cristo crucificado*, que se conservan en el Museo de Artes de la Universidad de los Andes, se presenta una apuesta creativa que lo muestra aún vivo, en el momento de la *Expiración*. De este modo, pertenecen al tipo de los *crucificados expirantes*: aún no fallecidos, que miran hacia lo alto o mantienen sus ojos entrecerrados, con cansancio en la mirada y la boca abierta<sup>2</sup>.

Estas composiciones triangulares disponen el cuerpo con un leve movimiento hacia la izquierda o la derecha; los brazos alzados hacia el travesaño; las manos clavadas en la cruz; y un dedo índice apuntando al cielo. El rostro está demacrado y sobre el hombro descansa la cabeza, lo que quiebra la verticalidad de la figura. Los Cristos llevan barba bifida ondulada y el cabello rizado, sin corona de espinas; en tanto que en una de estas esculturas (EC\_003), la luz que Cristo irradia se aprecia por medio de potencias labradas en plata. Los cuerpos se representan delgados, los vientres hundidos y las costillas detalladas, en señal de los estragos físicos de la Pasión. El tercer clavo dispone el pie derecho sobre el izquierdo, lo que corresponde a la forma en que se acomodan las extremidades inferiores en las tallas americanas<sup>3</sup>.

Se aprecia en estos crucifijos una policromía y encarnación brillantes, principalmente en uno de ellos (EC\_009), característica de la imaginería quiteña de fines del siglo XVIII<sup>4</sup>. Si bien presentan una actitud compositiva frontal, en las tres figuras hay una similitud en el tratamiento de las magulladuras y las heridas sangrantes, que se detallan incluso en la espalda cubierta por la cruz, y que fueron reveladas tras el trabajo de restauración.

El cuerpo de Jesús en estas imágenes va sólo cubierto por un *perizoma* o paño de pureza. El estilo y la disposición de estos elementos permiten diferenciar la manufactura de los talleres donde fueron confeccionados. En estos tres ejemplares se propone un tallado y anudado del paño a la derecha de la cadera. Las diferencias en la disposición de los prolijos pliegues y el nudo contemplan en una de estas esculturas (EC\_003) dobleces más angulosos y evidencian un nudo de la tela sobrante vertical, que se apoya en la pierna derecha, adaptándose a la anatomía. Por su parte, en el *perizoma* de otro de estos crucificados (EC\_004) se aprecia mayor ondulación y, de este modo, éste aporta movimiento. Mientras en el tercero de ellos (EC\_009), más corto, se aplicó una talla más suave y redondeada. Es un paño del tipo “cordífero”, es decir, sujeto con una cuerda, sin nudo, que permite apreciar los costados prácticamente completos, lo que acentúa la desnudez de la figura<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>Ver Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996; Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1991; y Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2007.

<sup>2</sup>Ver Héctor Schenone, *op. cit.*; Louis Réau, *op. cit.*

<sup>3</sup>Héctor Schenone, *op. cit.*, 282.

<sup>4</sup>Isabel Cruz de A., *La muerte: Transfiguración de la vida*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998, 63.

<sup>5</sup>Ver Carmen Gómez, *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*, Memoria para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Madrid, 2007, (texto inédito).



**CRISTO CRUCIFICADO**  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
plata repujada  
(Inv. EC\_003)



#### CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada  
(Inv. EC\_004)

Este tema iconográfico del cuerpo de Cristo crucificado se completa con la cruz (si bien una de estas imágenes está despojada de este elemento en su exhibición [EC\_003], ella debió originalmente ir adosada a su cruz). En otro crucifijo de la muestra (EC\_009), destaca la doble incisión de metal en el larguero y en el travesaño, mientras que en los extremos resaltan segmentos en plata labrada con elementos vegetales y, desde el centro de la cruz, se proyectan rayos con sobredorados y aplicación de motivos de vides. En tanto otro ejemplar de la Colección María Loreto Marín Estévez (EC\_004) ofrece una solución simplificada, con el ensamble de guarniciones esféricas en los remates de los maderos.

Para dar altura a estas piezas, dos de éstas se ubican sobre una peana, ya sea a modo de una base cuadrada escalonada (EC\_004) o descansando sobre una superficie de plata labrada (EC\_009). En esta última, la base, a la manera de un promontorio, permite además destacarla. Los dos niveles, apoyados a su vez sobre pies en forma de aves, ofrecen adornos de parras, motivos vegetales, cruces redondeadas de acabado liso e intercaladas con pequeños querubines.

Es así como estos crucifijos, de rasgos humanizados y fisonomías anatómicas de gran verismo, fueron trabajados para transmitir el drama de la muerte y la doble naturaleza de Cristo, la divina y la humana, plasmando las improntas estéticas conforme a las propuestas que impone el contexto histórico desde el Concilio de Trento (1545-1563).

*Marisol Richter*



#### CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
plata repujada, cincelada y recortada  
(Inv. EC\_009)

## 130· Crucificados hispano-filipinos. Imágenes en marfil y comercio transpacífico

---

### CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo luso-portugués, Goa

Siglo XVIII

Marfil y madera tallados y burilados;

plata repujada, cincelada,

burilada y recortada

(Inv. EC\_008)

Los Crucificados hispano-filipinos en marfil del siglo XVIII y comienzos del XIX aportan a la escultura virreinal, a través del área transpacífica, los rasgos y materiales exóticos de su lugar de origen, las lejanas Indias Orientales del Imperio Español.

Estas imágenes formaban parte de un desarrollado comercio de obras de arte y productos de lujo que unía en la época las Filipinas con el Virreinato de Nueva España, al cual el Archipiélago estaba adscrito administrativamente como Capitanía General.

Las tallas que llegaron a Chile y Perú en esa época eran realizadas por artistas filipinos que trabajaban en Manila, la capital, fundada en 1570; por artesanos chinos y japoneses que vivían del comercio filipino de ultramar; o por la población “sangley” de chinos y japoneses residentes en México y, ya a finales del siglo XVIII, en otras áreas de América como el Virreinato del Río de la Plata. La maestría de estos artífices es destacada por los cronistas de Filipinas desde el siglo XVI; se los califica como capaces de realizar obras “perfectas” en marfil, plata y oro.

En el proceso de evangelización de las Filipinas, los misioneros agustinos, franciscanos, dominicos y jesuitas habían usado, como en Hispanoamérica, el poder de las imágenes sagradas para atraer, seducir y convertir. Las grandes dificultades que enfrentó la colonización del Archipiélago, el desincentivo de los civiles españoles, a excepción de militares y funcionarios, dotaron a la Iglesia y, dentro de ella, a las órdenes religiosas, de un papel protagónico en el proceso pastoral y civilizador efectuado principalmente a través de la enseñanza visual. La diseminación de los mismos modelos iconográficos del barroco europeo e hispánico entre la población y los artesanos filipinos —el grabado flamenco, los manuales de devoción ilustrados y de las imágenes escultóricas— avivó el sentido religioso y estético de los artesanos locales poseedores de una milenaria tradición. Entre las obras que salieron de sus manos que los cronistas filipinos califican de “perfectas”, el Cristo expirante en la cruz fue la predilecta: foco del ritual de la Misa y, a su vez, clave en la enseñanza y prácticas de piedad de los isleños. En sus dos modalidades, agónico o ya muerto, Jesús cohesionaba en su figura hacer y saberes europeos y nativos. Rasgos estéticos identitarios y técnicas singulares distinguen a los Crucificados filipinos; también presentan similitudes iconográficas con los Crucificados virreinales del Sur andino.



**CRISTO CRUCIFICADO**

Anónimo luso-portugués, Goa

Siglo XVIII

Marfil y madera tallados y burilados;  
plata repujada, cincelada, burilada y  
recortada  
(Inv. EC\_011)

El trabajo del marfil –material inexistente en América y Europa– procedente de la India y de la colonia portuguesa de Goa, sus calidades de resistencia, brillo y textura orgánicas, permiten un delicado y sensible juego de formas. Líneas compositivas suavemente curvas, diseños estilizados, subrayan, como se aprecia en dos de las tallas de esta iconografía en el Museo de la Universidad de los Andes, los tipos humanos locales de ojos rasgados, pómulos altos, cabellos lacios y proporciones somáticas esbeltas, con torsos elongados y extremidades breves. La destreza ancestral de estos pueblos permite a sus artesanos, casi sin la colaboración de policromía, obtener mediante el labrado a buril y punzón, detalles preciosistas como los finos reticulados en incrustación de venas y tendones en los brazos del Crucificado y una geometría torácica organizada por el sistema óseo, todo lo cual imitan posteriormente los artistas virreinales. También se consiguen pliegues abstractos en los paños de pureza, así como una delicada ondulación de sus bordes punteados y calados que complementa la torsión afiligranada de cordones ceñidores y ataduras.

Cruces, aureolas, faldelines, peanas, cantoneras y otros implementos de plata realzan estas imágenes, como correspondía a su rol protagónico en las ceremonias religiosas. Para enseñar el labrado de la plata a estos artífices, se usaron los mismos libros, estampas y diseños que en Hispanoamérica, así como técnicas y procedimientos en curso. La plata –rubro clave del comercio transpacífico, entre España, las Indias Occidentales y Orientales– llegaba al Archipiélago procedente de los ricos minerales de México y Perú en la ruta de retorno a Manila y permitía a los artesanos filipinos incorporarla a su quehacer como un complemento infaltable de la representación iconográfica del Crucificado, donde más se prodiga.



**CRISTO CRUCIFICADO**

Cristo: anónimo hispano-filipino; Cruz: anónimo, probablemente de Potosí  
Siglos XVII-XVIII  
Marfil y madera tallados; plata repujada, cincelada, burilada y recortada  
(Inv. EC\_012)

**BIBLIOGRAFÍA**

Enrique **Marco Dorta**, "Arte en América y Filipinas", *Ars Hispaniae* n°21, *Historia General del Arte Hispánico*, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1973.

Margarita **Estella**, "El arte del marfil en la época virreinal. La Escuela Hispanofilipina", en **Coll & Cortés**, Francisco **Marcos** (eds.), *Las artes del Nuevo Mundo*, Madrid: Gráficas Palermo, 2011, 110-141.

Jesús María **Merino Antolínez**, *Philippine Art in the Museum of the University of Saint Thomas*, Manila: University of Saint Thomas, 1973.

Galo **Ocampo**, *The Religious Element in Philippine Art*, Manila: University of Saint Thomas, 1966.

Eugenio **Pereira Salas**, "Jacques Antoine Moerenhout y el comercio de perlas en Valparaíso", *Revista Chilena de Historia y Geografía* (Santiago de Chile), n°118, (julio-diciembre, 1951), 5-53.

Eugenio **Pereira Salas**, "Las primeras relaciones comerciales entre Chile y el Oriente", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago de Chile), n°39, (segundo semestre, 1948), 5-19.

William Lytle **Schultz**, *El Galeón de Manila*, Madrid: Editorial Cultura Hispánica, 1992.

La comunicación cultural y comercial entre España, las Filipinas y América a través del Pacífico, inaugurada en 1565, abre este océano a la navegación regular y permite mantener los nexos artísticos de la metrópoli con sus lejanos territorios ultramarinos, disminuyendo las distancias y peligros de la ruta atlántica. Mediante la nave denominada "Galeón de Manila" o "Nao de la China" a través del Pacífico, el "gran lago español", se mantiene un activo comercio de artículos suntuarios procedentes de Filipinas, China e India. Esculturas religiosas en marfil con las figuras del Crucificado, del Jesús Niño, la Virgen o el Calvario, vienen junto a papel, porcelanas, sedas, tejidos, bordados (como los famosos mantones de Manila o chales realizados a mano con hilos de seda de colores brillantes orlados de sedosas flecaduras), cajas y muebles lacados con motivos de origen "chinesco", así como productos naturales del Oriente –té, mangos y cocos– aclimatados pronta y favorablemente en América tropical.

Desde Acapulco, estos productos se distribuían hacia los puertos del Pacífico sur en los barcos de los comerciantes limeños: Guayaquil, Callao, Valparaíso y Concepción; y luego de vuelta hacia el norte, a través de Centroamérica y de la feria de Portobello en Panamá, se embarcaban a España, donde abundan las tallas filipinas en marfil de los siglos XVII y XVIII. A través del contrabando de buques franceses, operaba también desde el siglo XVIII una conexión entre el Virreinato del Perú, Chile y Manila.

El proceso de Independencia chileno en marcha, con el decreto del comercio libre de 1811, abre los puertos de Coquimbo, Valparaíso, Talcahuano y Valdivia al comercio internacional y permite recibir directamente desde Manila sus refinados objetos, a cambio del cobre y productos agrícolas chilenos. Los primeros empresarios criollos vislumbran la complementariedad de nuestras áreas transpacificas, Chile y Oceanía, y organizan compañías comerciales. Las expediciones nacionales de retorno agregan a los marfiles y objetos suntuarios tradicionales, otros como perlas y nácares.

Una vez más, los circuitos artísticos y las rutas comerciales se entrelazaban estrechamente.

*Isabel Cruz de Amenábar*



Anónimo ayacuchano

Siglos XVIII-XIX

Piedra de huamanga tallada, policromada y dorada, y marco de madera tallada y dorada

(Inv. R\_001)

El alabastro se trabajó esculpido y policromado según una técnica desarrollada sobre todo en Nottingham entre los siglos XIV y XVI, y, a partir del siglo XV, en el área geográfica comprendida entre Flandes y el norte de la Borgoña, en las ciudades de Lille, Arras y Tournai. Una abundante producción de pequeños retablos e imágenes de bulto de este material se exportó a toda Europa<sup>1</sup>.

En América del Sur, este tipo de imágenes se produjo en Ayacucho, de donde proviene la piedra huamanga o *guamangas*, el vocablo quechua que designa este alabastro blando. Los talladores peninsulares crearon en la zona centros de producción de esculturas en pequeño formato, policromadas y doradas, como este altorrelieve. La huamanga comenzó a utilizarse durante el siglo XVII, extendiéndose su uso hasta el XX<sup>2</sup>.

La escena descrita en esta obra sucede inmediatamente al *Descendimiento*, donde todavía Nicodemo y un ayudante están montados en las escaleras y desprenden la sábana que ayudó a bajar el cuerpo de Cristo desde la cruz, mientras la Virgen, San Juan Evangelista, Santa María Magdalena y José de Arimatea lamentan su muerte. Se trata de una variación de las escenas llamadas *Deposición de la Cruz* y *Lamentación sobre Cristo muerto*: el cuerpo de Cristo figura dispuesto horizontalmente y es llorado por los testigos del Calvario, pero, en este caso, no está sobre una piedra, sino en las faldas de María, como en una *Piedad*.

Esta configuración iconográfica, relativamente poco común, podría tener un modelo hispano-flamenco, como lo atestigua una obra de Juan de Borgoña (Museo de la Santa Cruz, Toledo). En este óleo sobre tabla de 1505, la Piedad figura al pie de la cruz, de cuyo travesaño cuelga un lienzo. Un ejemplo virreinal andino de similar iconografía se encuentra en Chile: la pintura cusqueña *El Descendimiento*, de la Serie del Vía Crucis conservada en el Monasterio de las Clarisas Capuchinas de Santiago, y datada de 1732.

Dos particularidades hacen de esta pieza una obra de especial interés. En primer lugar, el modo en que la Virgen toma la sábana en la que está reposando el cuerpo de su Hijo: se reproduce aquí el gesto de María con el paño que envuelve al Niño en numerosas representaciones del *Nacimiento*<sup>3</sup>. Se trata de un detalle que vincula dos momentos clave de la vida de Jesús y de su Madre, el Nacimiento y la Pasión, llamando a reflexionar así sobre la simetría visual y simbólica de la adoración al Niño en el pesebre y la adoración del cuerpo sacrificado de Cristo<sup>4</sup>.

Otro detalle interesante es la atenta contemplación de María Magdalena de las heridas en los pies de Cristo. La actitud de la santa invita a la meditación en torno al sufrimiento de Jesús y, al mismo tiempo, recuerda cómo la pecadora arrepentida ungió los pies de Cristo en aceite y perfume en casa de Simón.

Desde un punto de vista técnico, el cuerpo de Cristo parece incorporarse sobre su brazo derecho, revelando la dificultad del artista para representar el cuerpo inerte y de costado. Sin embargo, el artífice de esta pieza se muestra hábil en dar cuenta plásticamente de la calma y honda tristeza de quienes acompañan los restos de Cristo.

Josefina Schenke

<sup>1</sup> Ver Francis Cheetham, *The Alabaster Men. Sacred Images from Medieval England*, Londres: Daniel Katz Ltd., 2001; Francisco José Galante Gómez, "Una escultura de alabastro producida en los talleres del Maestro de Rimini: La Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura)", *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXX, nº318, (2007), 141-160. Este artículo atribuye una escultura conservada en España al "Maestro de Rimini". Tal denominación no se refiere a un maestro italiano (puesto que esta técnica no se desarrolló en Italia), sino al autor anónimo del *Retablo de la Crucifixión con apóstoles* ejecutado hacia 1430 en las tierras bajas de Borgoña o en el Medio Rin para la iglesia Santa Maria della Grazie, en Covignano, cerca de Rimini, y conservado desde 1913 en Liebieghaus, Frankfurt.

<sup>2</sup> Para los usos de la piedra huamanga, ver Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden, *La piedra de Huamanga*, Lima: Museo de Arte de Lima, 1998.

<sup>3</sup> Ver el comentario sobre este gesto en el texto de la pintura *Adoración de los Pastores* de esta misma colección, ver páginas 40 a 41.

<sup>4</sup> En la sensibilidad bizantina, también se vinculan ambos momentos mediante el paño que lleva el Niño en algunos iconos de la *Virgen con el Niño* y el pañuelo con el que la Virgen se enjuga las lágrimas al pie de la cruz.



## 138· Cristo Resucitado

Autor anónimo, Escuela de Caspicara

Finales del siglo XVIII

Madera tallada, encarnada y policromada; ojos de vidrio; potencias de plata

(Inv. ECR\_001)

<sup>1</sup>El modelo gráfico de esta escultura vendría de un grabado flamenco, según el especialista Ángel Justo Estebanz ("La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados", *Laboratorio de Arte*, (Sevilla), nº 25 [2013], 456-468). Estebanz lo atribuye a Martín de Vos, pero se trataría, en realidad, de una estampa de Anton Wierix II (1555-1604). (Según el *Archivo PESSCA [Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art]*, colonialart.org, a partir de Schuckman, Christiaan & De Hoop Scheffer, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1450-1700. Volumes XLIV and following*, Rotterdam: Sound and Vision Interactive, en cooperación con el Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, 1996, cat. 674). (N. de la E.).

<sup>2</sup>Ver fray Agustín Moreno, *Caspicara*, Quito: Imprenta Mariscal, 1976; Enriqueta González, *Patrimonio y restauración: Tecnología tradicional y tecnología actual*, Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2006; y Alexandra Kennedy, "La escultura quiteña", en Ramón Gutiérrez (dir.), *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona: Editorial Lunberg, 2000, 108-117.

<sup>3</sup>Isabel Cruz de A., *Arte: Lo mejor en la historia de la pintura y de la escultura en Chile*, Santiago: Editorial Antártica, 1984, 74. Isabel Cruz de A., *Arte y fe en Chile Virreinal*, Santiago: Instituto Cultural de Las Condes, 1987, 11.

<sup>4</sup>Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.

<sup>5</sup>Ver fray Agustín Moreno, *op. cit.* Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2011. Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Richard Harries, *The Passion in Art. Ashgate Studies in Theology, Imagination and the Arts*, Burlington: Ashgate Publishing, 2004.

<sup>6</sup>Héctor Schenone, *op. cit.*, 347.

La perfección anatómica de esta figura de *Cristo o Señor Resucitado* sigue un modelo del artista quiteño Manuel Chili (Caspicara) (segunda mitad siglo XVIII)<sup>1</sup> y su círculo. Se refuerzan las cualidades de esta talla por el trabajo del encarnado brillante, consiguiendo de este modo un aspecto de porcelana para aquellas partes del cuerpo que permanecen descubiertas. Esta técnica se conoce también con el nombre "a pulimento" y es característica de los encarnadores de imaginería realizada en la Audiencia de Quito del siglo XVIII<sup>2</sup>.

En esta escultura se recoge el momento de la Resurrección, el retorno momentáneo de Jesús a la vida terrestre, también frecuente en los talleres quiteños del mismo siglo<sup>3</sup>. Cristo fue enterrado, resucita al tercer día y nada se sabe del momento del cambio del paso de la muerte a la vida. Debido a que se trata de un misterio y que los Evangelistas tratan este asunto de manera indirecta<sup>4</sup>, la iconografía cristiana occidental no suele representar visualmente ese momento. Luego de resucitar, y previo a su encuentro con María Magdalena, se lo ha caracterizado aquí con algunos gestos expresivos: *contrapposto* en la posición de las piernas, y el gesto elocuente de sus brazos y manos.

El *Cristo Resucitado* del Museo de Artes se posa sobre una base circular, y a la excelencia del tallado se suma el complemento realista del cristal en los ojos. Jesús se ha levantado triunfante del sepulcro al tercer día y ha vencido a la muerte. Para convertir en experiencia este relato, algunas imágenes lo muestran con un estandarte triunfal<sup>5</sup>. En esta figura se lo presenta con una actitud serena, un torso de costillas prominentes y vientre hundido. Esta versión triunfalista de su representación se instala en el siglo XV y es el modo en que se reproduce en América<sup>6</sup>. Han desaparecido de su cuerpo las laceraciones y llagas crispadas sufridas durante el Martirio, apreciándose sólo las marcas de heridas en manos y pies causadas por los clavos, así como, al costado derecho, la herida provocada por la lanza.

Su cabeza coronada con potencias mira hacia la derecha. Su cuerpo gira suavemente sobre sí mismo, con una posición de sus piernas que se preparan para avanzar; en tanto su brazo derecho extendido en alto, bendice. Son todos elementos compositivos con los que se consigue dar movimiento a la imagen. Se acentúa el dinamismo por la disposición del perizoma o paño de pureza, sin nudo, y apenas sujeto a las caderas por una cuerda, separado en sus extremos y con pliegues que se agitan y levantan al paso.

Marisol Richter



Anónimo chileno (*izquierda*)  
Siglos XVII-XVIII  
Plata martillada, repujada, burilada y soldada  
(Inv. OL\_003)

Anónimo chileno (*centro*)  
Siglos XVII-XVIII  
Plata y bronce martillados, repujados, recortados y soldados  
(Inv. OL\_001)

Anónimo peruano o chileno (*derecha*)  
Siglo XVIII  
Plata martillada, repujada, recortada, cincelada y soldada  
(Inv. OL\_002)

Las lámparas de aceite eran el medio de iluminación más refinado y seguro empleado en las iglesias y oratorios privados para el culto religioso. A causa de sus ricos materiales y su artística elaboración, las costeaban prósperos particulares que los ofrecían como voto o promesa a las iglesias, capillas y oratorios, lo que justifica su denominación de “lámparas votivas”.

Por tratarse de objetos preciados y especiales, se encargaba su fabricación a un platero que enriquecía la pieza con una decoración acorde a las técnicas del repujado, cincelado burilado y calado de la época: bordes en realce, remates, estrías y acanaladuras, gallones o casquetes, guirnalda incisas y cabezas de querubines, como se puede apreciar en estas piezas.

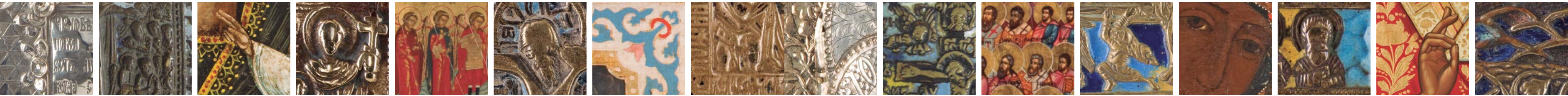
Estos objetos están constituidos por un recipiente en forma de media esfera, donde se coloca la mecha que, impregnada de aceite, arde frente al sagrario o ilumina imágenes, retablos y altares durante las ceremonias religiosas. A algunas de las lámparas aquí se les agregaron, posteriormente, candelabros para recibir velas.

*Isabel Cruz de Amenábar*



## ÍCONOS RUSOS, EN PINTURA Y EN BRONCE

CRUCES  
VÍRGENES  
EPISODIOS DEL EVANGELIO  
TEMAS ESCATOLÓGICOS  
SANTOS



**Evguenia Fediakova**

Investigadora Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Universidad de Santiago de Chile

En la decoración interna de los templos rusos no podían triunfar ni el mosaico, por su alto costo, ni los frescos, por su color más opaco y mate. En Rusia abundaba la madera; la mayoría de sus iglesias eran de ese material. Por eso, el ícono, pintado sobre tablas de pino o tilo cubiertas con capas de alabastro, por su alto valor decorativo y por la comodidad de su instalación, era el objeto más apropiado para la decoración del interior de las iglesias. No es casual que en Rusia el ícono se convirtiera en *la* forma del arte plástico, como lo había sido el relieve para el Egipto antiguo, la escultura para Grecia y el mosaico para Bizancio. La realización de íconos se transformó en Rusia en uno de los artes más respetados. A sus pintores, aparte de habilidades artísticas, se les exigía una gran calidad moral: el arte sagrado podía ser creado sólo por personas espiritualmente dignas.

#### **LAS RAÍCES BIZANTINAS DEL ÍCONO DE LA ANTIGUA RUSIA**

Al adoptar el cristianismo oriental y la liturgia bizantina en 988, a Rusia comenzaron a llegar múltiples teólogos, clérigos y artistas griegos que seguramente traían consigo muchos íconos y modelos para enseñar los cánones y principios del sistema artístico bizantino a los nuevos conversos eslavos. Sólo gracias a la gran cantidad de estas copias y modelos icónicos, se puede explicar la rápida propagación de este arte en la Rusia de la época. La mayoría de los íconos rusos de los siglos XI-XIII fueron pintados por los maestros griegos o por sus discípulos rusos que copiaban modelos de Bizancio. Con la aceptación de la religión ortodoxa y el culto griego, a Rusia llegaron muchos íconos y modelos a copiar desde Constantinopla.

Como se sabe, el ícono es una imagen religiosa, pero no toda imagen religiosa es un ícono. El proceso de creación del ícono corresponde a todo un sistema de exigencias y cánones de contenido, imágenes, líneas, poses de figuras y colores. El ícono no es “un cuadro” que refleje la realidad, por lo que sus personajes no pueden ser pintados “como si estuvieran vivos”. El objetivo del ícono es presentar algo inmutable: la idea de lo divino que, por definición, es permanente. La imagen tiene que ser de alta inspiración y espiritualidad, capaz de expresar sentimientos, estados del alma humana y sus

más fuertes sufrimientos. El ícono por sí mismo, según el sistema artístico bizantino, no puede ser objeto de devoción: él es el intermediario entre el mundo terrenal y el celestial.

La estructura de imágenes del ícono prácticamente no transmite el volumen, no presenta espacio ni perspectiva, no tiene visibilidad concreta y evita toda presencia sensual o corporal. Los cuerpos se ocultan en voluminosas y largas vestimentas que dejan al descubierto sólo caras y manos. Para lograr mayor liviandad de los cuerpos, se les otorga la figura del rombo, achicando la cabeza y los pies, y ensanchando las imágenes hacia la cintura. La perspectiva es reversa: lo más importante aparece como más grande o más claro. El tiempo también es otro: en un ícono, varias acciones pueden “ocurrir” simultáneamente.

En la pintura de manos y rostros, las transiciones desde colores oscuros a claros se hacen tan suavemente que es casi imposible distinguir los límites entre un tono y el otro. Las partes más prominentes de cuerpos, vestimentas y rostros se destacan con un toque de color blanco o dorado (los “brillos”). Los pintores bizantinos otorgaban una gran atención a la expresividad: concentrada en los ojos, siempre muy grandes y almendrados; en la línea de las cejas; en las tonalidades oscuras para coloración de los rostros; en el cabello de los personajes, cuidadosamente pintado y destacado con sofisticadas líneas doradas. Todo tenía que ser presentado tal y como lo ve el “ojo del Señor” en este mismo instante, y no tal como lo puede ver el espectador: el templo de cinco cúpulas aparece con las cinco cúpulas visibles a la vez, igual como la mesa se pinta con todas sus cuatro patas visibles simultáneamente.

Las raíces de los íconos rusos son profundamente bizantinas. En las primeras etapas, estos íconos eran prácticamente indistinguibles de sus antecesores. El objetivo fundamental de este arte en Rusia, al igual que en Bizancio, era didáctico: encarnar la Palabra cristiana, “traducir” toda esta inmensa literatura religiosa en imágenes de una manera lo más clara posible, para acercar al ser humano a la Verdad de la Palabra. Pero también era necesario modificar el sistema artístico bizantino en términos rusos, encontrar un lenguaje plástico único para poder transmitir la belleza de lo sagrado a través de la belleza estética exterior.

Como objeto religioso que se alejaba de lo concreto y lo real, el ícono no podía ser firmado. Pero la ausencia de nombres no significaba la impersonalidad de las obras: siguiendo los cánones bizantinos, los discípulos rusos imperceptiblemente introducían cambios del contenido, individualizando las tradiciones. Bajo la influencia personal en la composición de imágenes, en ritmo artístico y en la gama de colores, el ícono se convertía en una obra profundamente expresiva, dramática o festiva, trágica o solemne, tensa o alegre, creando toda un abanico de emociones: esperanza, ternura, tristeza, alivio y fe. La maestría del pintor fortalecía y aumentaba el impacto emocional que provocaba cada ícono en sus espectadores.

Del talento y la destreza de estos incógnitos pintores dependía la capacidad de hacer llegar al creyente la Palabra sagrada, la mayor emotividad y la espiritualidad del “texto” del ícono. Es por eso que, gracias a su belleza, a la armonía de sus colores, a sus sofisticadas líneas y a sus tonos vivos y alegres, los íconos en Rusia servían de consuelo en el severo trabajo cotidiano de las personas, así como eran fuente de sanación de enfermedades, patrones en campañas militares y oído para lamentos.

No es casual que los íconos rusos históricamente tuvieran un enorme respeto y admiración. Un ícono no podía ser “vendido”, pero sí entregado o transferido. Los íconos no podían ser colgados con un clavo en la pared, sino que se los colocaba cuidadosamente en repisas especiales, en el llamado “rincón rojo” (sagrado), a mano derecha de la entrada a la casa. Con la masiva propagación de los íconos en Rusia, éste se convirtió en elemento de culto y decoración indispensable en una iglesia, palacio o casa privada. Frente a los íconos se arrodillaba, se rezaba y se besaban sus placas de metales preciosos; con ellos se viajaba y se bendecía la construcción de nuevos templos.

A través de este arte, la armonía antigua y el sentido de la medida se transformaron en el patrimonio del arte religioso ruso. Pero el pueblo recientemente convertido ya tenía niveles de desarrollo plástico y artístico suficientes como para ser capaz no sólo de aceptar el legado bizantino, sino que de transformarlo creativamente. En ningún otro país del cristianismo oriental el sistema artístico de Bizancio encontró condiciones tan favorables para

su reinterpretación y tuvo resultados tan brillantes. Al recibir este legado, Rusia pudo recrearlo y convertir el arte religioso en su patrimonio nacional. Más tarde, con la consolidación de Rusia de Moscovia en el siglo XV, se descubrió que el sistema artístico bizantino podía ser utilizado de una manera ideal como un sistema de legitimación del régimen político-religioso de un nuevo estado ruso, centralizado y basado en la unión del poder de los zares y de la Iglesia Ortodoxa.

#### **LOS ÍCONOS DEL NORTE DE RUSIA: LA ESCUELA DE NOVGOROD (SIGLOS XIII AL XV)**

Las olas de invasiones tártaras que azotaron a las divididas tierras rusas en los años 30 y 40 del siglo XIII prácticamente eliminaron la próspera cultura de las ciudades del sur y nororiente, provocando un profundo declive en el desarrollo político, comercial, artesanal y cultural. Los vínculos comerciales y artísticos con Bizancio, los Balcanes y Europa Occidental fueron interrumpidos, y la Rusia feudal permaneció durante siglos en un silencio cultural, hundida en el miedo a nuevas invasiones tártaras y a las guerras intestinas. Una inmensa cantidad de ciudades fue quemada, los templos destruidos y la población huyó de nuevos ataques al norte y oeste. Sólo Novgorod y Pskov, las ciudades del norte, evitaron la invasión. Es por eso que su visión artística y sus íconos se alejaron cada vez más de los cánones bizantinos, creando escuelas únicas, profundamente nacionales. Su aislamiento político y cultural; el debilitamiento del poder principesco; y los desplazamientos de su población fueron factores que permitieron crear en estas ciudades una cultura folclórica muy *sui generis*.

En los íconos de Novgorod, desde las etapas más tempranas de su historia, se arraigó profundamente la tradición rusa popular, típica con su expresividad, espontaneidad, colores vivos y líneas atrevidas. Esta tendencia se consolidó durante los oscuros siglos XII-XIV, cuando se vieron interrumpidos los canales culturales y comerciales que vinculaban Novgorod con Constantinopla.

Como hemos mencionado, el objetivo del artista antiguo ruso no consistía en reflejar la realidad, sino en expresar la idea de la divinidad. Para los íconos de Novgorod, lo fundamental era expresar esta idea mediante un lenguaje absolutamente claro, concreto, asequible para los creyentes.

La primera mitad del siglo XIV fue la época de mayor prosperidad de Novgorod. La república feudal amplió sus dominios, luchando contra los suecos por la salida al mar Báltico, defendiendo su independencia de las pretensiones de Tver y Moscú. A mediados de la centuria, la influencia del arte bizantino, que era tan bien conocido por el clero, se convirtió en un importante factor del desarrollo artístico en los círculos más amplios, incidiendo en la creación de maestros locales. Se hicieron más frecuentes las visitas de pintores griegos y creció el número de sus discípulos rusos.

En los íconos, las imágenes fueron dando cada vez más lugar al dinamismo, a la posibilidad de transmitir el movimiento y una amplia gama de emociones. Los maestros se atrevieron a profundizar la perspectiva, a construir composiciones de múltiples figuras donde los objetivos didácticos ceden frente a los fines ilustrativos y narrativos. El componente decorativo que impregnaba la narración metódica de la historia bíblica con los elementos de la vida real, de a poco comenzó a contradecir los cánones bizantinos y, al mismo tiempo, las ideas artísticas que fueron desarrolladas en Moscú y otras escuelas de íconos. El ícono del norte tomó el rumbo de demostrar el mayor realismo y los vínculos más estrechos con la vida e historia de la ciudad.

El siglo XV fue el período de mayor esplendor del arte plástico de Novgorod, cuando la pintura se desarrolló sin las influencias externas, creando un fenómeno artístico independiente y singular.

Cabe mencionar que en varias ciudades y monasterios rusos existieron talleres de íconos: los había en Riazán, Rostov, Smolensk, Vologda. Pero solamente tres centros artísticos lograron consolidarse en escuelas: Novgorod, Pskov y, posteriormente, Moscú.

### LOS ÍCONOS DE LA RUSIA MOSCOVITA

Es muy difícil determinar el período exacto durante el cual se formó la escuela de íconos de Moscú. Seguramente, fue un fenómeno más tardío que la tradición artística de Novgorod, pues recién en 1147 Moscú es mencionada por primera vez en antiguos manuscritos rusos como un pueblo sin mucha importancia política. Como centro urbano, Moscú se desarrolló dentro del principado de Vladimir y Suzdal, y sus íconos repetían las mismas tendencias artísticas de estos territorios.

A finales del siglo XIV comenzó la época de recuperación de la conciencia nacional rusa; del inicio de la unificación de las tierras divididas bajo el liderazgo de Moscú, y del levantamiento del espíritu nacional en contra del poder de la Horda Dorada, que fue culminado con la gran victoria de los rusos sobre los tártaros en la batalla de campo Kulikovo en 1380. Los conceptos de unificación, comunidad y amor fraternal capaz de vencer las “divisiones odiadas”, se convirtieron en la idea nacional. En este período se produjo cierto regreso a las tradiciones culturales bizantinas, pues se asociaban con la recuperación de la identidad nacional, la lucha por la independencia y la dignidad del pueblo.

Moscú se convirtió entonces en el centro de unificación y de la idea de unidad. Ahora es la capital espiritual, reconocida en Novgorod, Tver, Pskov y también por Constantinopla. Se restablecieron completamente los contactos entre Rusia y Bizancio, Serbia y Bulgaria. A la nueva capital llegaron múltiples líderes religiosos, teólogos, artistas que trajeron obras de arte influenciadas por el “renacimiento de los Paleólogos” (últimos emperadores de Constantinopla) y las tendencias artísticas de los Balcanes y Europa Occidental.

En la elaboración del estilo moscovita de íconos jugó un gran rol la llegada del artista Teófanos el Griego, que se trasladó a Moscú desde Novgorod. Junto con otros pintores rusos, como Simeón Cherniy Projor de Gorodez y Andrey Rublev, fue el autor de los frescos de múltiples templos construidos en el Kremlin (entre otros, el de los Arcángeles y el de la Anunciación). Pero su aporte más importante en la evolución de los íconos rusos fue la

incorporación del iconostasio, una muralla que separa el altar de la nave e incluye varias filas de grandes íconos. El logro artístico más notable de Teófanos el Griego y sus discípulos fue crear grandes figuras en una sola silueta, con el mínimo de colores, sin que las imágenes perdieran su imponencia y espiritualidad, y permitiendo una fácil “lectura” que transmitía el “texto” del iconostasio desde gran distancia.

El arte de Andrey Rublev está fuertemente vinculado con la obra de Teófanos el Griego. Con su trabajo se hizo evidente que los artistas rusos comenzaban a distanciarse de la influencia bizantina y elaborar sus propias tendencias y tradiciones. Rublev lo hizo con mayor talento y consecuencia.

Los íconos de Rublev son armoniosos, pintados con las tonalidades sumamente suaves, luminosas y transparentes. El pintor evita bruscos contrastes, y las líneas que unen las figuras llegan a la absoluta pureza y elegancia. La obra de Andrey Rublev determinó el desarrollo de las principales tendencias de los íconos moscovitas y también de todo el arte ruso, dándole un poderoso imperativo espiritual. Las influencias y tradiciones moscovitas se expandieron en Tver, Rostov y Novgorod, llegando a los talleres de los principales monasterios del norte (Kirilov, Ferapontov, etc.). En toda Rusia aparecieron centenares de copias de los íconos de Rublev, y su influencia persiste inclusive en la obra de pintores contemporáneos.

En los siglos XVII y XVIII, la belleza única de los íconos cedió lugar a su producción masiva y rápida. Desapareció la individualidad de la obra, dando lugar a la repetición mecánica de imágenes anteriores. Declinó así la calidad, y este arte se transformó en la producción apurada de objetos artesanales. Pese a las insistencias de las autoridades religiosas para que los íconos fuesen pintados por maestros talentosos y educados, la producción de íconos rusa nunca más alcanzó los niveles del auge del siglo XV. Con las reformas de Pedro I, que trataron de insertar a Rusia en la modernidad europea, el legado antiguo ruso “no europeo” fue rechazado y el arte de los íconos quedó prácticamente en el olvido. Gracias a los “Antiguos Creyentes”, que buscaban y conservaban los íconos, y al arte popular que continuó la tradición artística, los íconos rusos no desaparecieron por completo, para ser redescubiertos a principios del siglo XX.

### LA COLECCIÓN MARÍA LORETO MARÍN ESTÉVEZ

Los íconos de la Colección María Loreto Marín Estévez son muy desiguales, por su estilística y períodos de creación. Prácticamente no sabemos nada de sus lugares de procedencia, lo que, por cierto, dificulta mucho la posibilidad de establecer fechas exactas de creación de estas pinturas. En algunos casos, se distingue que los pintores conocían antiguos íconos rusos y cánones bizantinos. En otros, los íconos son bastante diferentes de las escuelas rusa y griega, y hacen suponer la influencia balcánica (serbia, búlgara) y, tal vez, árabe. Muchas obras de la Colección corresponden a las tendencias que surgieron en la iconografía rusa en los siglos XVIII-XIX: íconos con múltiples figuras, con combinación de colores vivos e intensos, con presencia de símbolos alegóricos que mueven no solamente a admirar la pintura, sino también a descifrar atentamente su complejo contenido.

Si bien la Colección no refleja todas las tendencias y escuelas de íconos rusos, ésta constituye un valioso aporte para el conocimiento de la cultura religiosa rusa, su misticismo y espiritualidad, y permite formar nociones sobre las principales tendencias iconográficas rusas y su profunda vinculación con la cultura cristiana oriental y occidental.

#### BIBLIOGRAFÍA

Mijail Allenov, Olga Evangulova y Lev Livshitz, *El arte ruso, siglo X a principios del XX*, Moscú: Editorial Iskusstvo, 1989.

Mijail Alpatov e Irina Rodnikova, *El ícono de Novgorod*, Leningrado: Editorial Aurora, 1990.

Viktor Bychkov, *Estética medieval rusa, siglos XI-XVII*, Moscú: Editorial Mysl, 1995.

Viktor Lazarev, *Escuela iconográfica de Moscú*, Moscú: Editorial Iskusstvo, 1971.

Viktor Lazarev, *El arte ruso desde sus raíces hasta el siglo XVI*, Moscú: Editorial Iskusstvo, 2000.

Lev Liubimov, *El arte de Rusia Antigua*, Moscú: Editorial Prosvescheniye, 1981.

**ORANTE MADRE, PANAGIA PLATYTERA O BLACHERNIOTISA (izquierda)**

Anónimo ruso

Siglo XVIII

Placa colgante de bronce fundido y moldeado

(Inv. IB\_003)

**ORANTE MADRE, PANAGIA PLATYTERA O BLACHERNIOTISA (derecha)**

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido y moldeado

(Inv. IB\_020)

A partir del siglo XVII, se popularizaron en Rusia las cruces e íconos en cobre y bronce, cuyo centro de producción más importante fue el Monasterio de los “Antiguos Creyentes”, en el río Vyg, al norte de Rusia. Luego de fundir estos objetos, algunos de ellos eran rellenos con esmalte de vidrio de colores. De formas variadas –desde medallones cuadrados hasta cruces, trípticos y polípticos–, sus tamaños reducidos permitían transportarlos a viajes o guerras. Estas piezas portátiles eran tocadas mientras servían a la oración, por eso muchas de ellas muestran los signos del desgaste producto del tacto. Por otra parte, estos objetos suelen representar los mismos temas que los iconos sobre madera.

Los íconos en metal eran considerados “indignos”, puesto que su producción masiva contrastaba con la creación de íconos en madera, rodeada de un aura mística. Dos decretos de Pedro el Grande –de 1722 y 1723– prohibieron su manufactura, sin mayor éxito. En 1843 volvieron a ser prohibidos y fueron confiscados; y finalmente, en 1854, los principales talleres del Vyg y el Monasterio de los Antiguos Creyentes fueron clausurados. Sin embargo, la producción se mantuvo en talleres familiares del norte de Rusia, en fundiciones de los Antiguos Creyentes en Moscú y en la región de Kostroma<sup>1</sup>.

Dos ejemplos de la Colección María Loreto Marín Estévez en pequeño formato representan dos Vírgenes Orantes que se asemejan –por la postura de los brazos– a los orantes de las catacumbas. Se distinguen de ellos porque llevan fijados sobre el pecho un medallón o tondo, con la imagen de Cristo Emmanuel: se la llama *Orante Madre* (*Panagia Platytera*). Su modelo se guardaba en la iglesia de Blachernes, en Constantinopla –de ahí la denominación *Blacherniotisa*–, y se difundió luego en la pintura de íconos rusos, donde la *Platytera* se denominaba con el nombre de *Znamenie* (*Virgen de la Aparición*).

<sup>1</sup> Eva Hausteín-Bartsch y Norbert Wolf (eds.), *Icons (Ikonen-Museum, Recklinghausen)*, Colonia: Taschen, 2008, 92.



**TRINIDAD (izquierda arriba)**

Rusia  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido,  
moldeado y cincelado  
(Inv. IB\_007)

**TRINIDAD (izquierda abajo)**

Anónimo ruso  
Siglos XVIII-XIX  
Placa colgante de bronce fundido y  
moldeado  
(Inv. IB\_008)

**TRINIDAD (derecha arriba)**

Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido,  
moldeado y cincelado  
(Inv. IB\_014)

**TRINIDAD (derecha abajo)**

Rusia  
Siglos XVIII-XIX  
Placa colgante de bronce fundido,  
moldeado y cincelado  
(Inv. IB\_009)

Otros iconos en bronce representan la Trinidad (IB\_007, IB\_008, IB\_009, IB\_014). La Trinidad fue un tema difícil de concebir plásticamente tanto en Bizancio como en Rusia, debido a la prohibición de representar figurativamente a Dios Padre. Durante el siglo VI (546-547), un mosaico de la iglesia San Vitale de Ravena muestra a la Trinidad como tres personas sentadas en una mesa, bajo un árbol. Esta representación del misterio se hará célebre a partir de la versión sobre el tema de Andrei Rublev, pintada probablemente en 1411 para la iglesia del Monasterio de la Trinidad y San Sergio en Zagorsk. Los pintores y orfebres de iconos imitaron la representación de Rublev, que muestra a la Trinidad como tres ángeles que visitan a Abraham y se sientan a su mesa.

Este tema, también denominado *Hospitalidad de Abraham* (o *Filoxenia de Abraham*), se ha tomado del Génesis (18):

*“Aparecióse el Señor en la encina de Mambré (...) sucedió pues que, alzando los ojos, vio que estaban cerca de él tres personajes...”*

El patriarca hizo sentar a sus tres huéspedes alrededor de una mesa dispuesta bajo la encina de Mambré, mientras su esposa Sara, curiosa y escéptica, escuchaba el anuncio de uno de los ángeles que predijo al viejo Abraham el nacimiento de un hijo<sup>2</sup>.

Coronan estas representaciones de la Trinidad en bronce el *San Mandylion*, la reliquia de contacto de Cristo, una tela impresa con Su rostro, cuyo nombre proviene de la palabra árabe *mandil* o *mindil*, que significa ropa o toalla. De acuerdo a la leyenda, el propio Jesús habría apoyado su rostro sobre el lienzo de un pintor enviado por Abgar, rey de Edesa (norte de Siria). El resplandor de sus facciones se habría impreso en el lienzo milagrosamente y habría curado al soberano de una extraña enfermedad. Esta historia, análoga a la de la Verónica de Occidente, transformó a este ícono en una imagen *acheiropoieton* (en griego: “algo no hecho por la mano ‘del hombre’”, sino por obra de Dios).

<sup>2</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Antiguo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 42-43



Anónimo ruso (*izquierda arriba*)  
Cruz de bronce fundido, moldeado,  
cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_002)

Anónimo ruso (*izquierda abajo*)  
Cruz de bronce fundido, moldeado,  
cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_007)

Anónimo ruso (*derecha arriba*)  
Cruz de bronce fundido, moldeado,  
cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_017)

Anónimo ruso (*derecha abajo*)  
Cruz de bronce fundido,  
moldeado y cincelado  
(Inv. IBC\_004)

Sólo a partir del siglo VI, Cristo aparece en la cruz con forma humana. Desde esa época hasta mediados del siglo XI en Bizancio y después en Occidente, se lo muestra con los ojos abiertos. A partir de entonces se lo representa muerto, con los ojos cerrados, tal como aparece en estos íconos. Jesús con los ojos abiertos es el Cristo triunfante en la cruz. Con los ojos cerrados simboliza la humanidad del Hijo de Dios, que con el sufrimiento ha perdido la majestad real e inspira compasión.

La cruz reconoce en el cristianismo, entre sus principales versiones, la cruz ortodoxa o bizantina, la cruz latina y la cruz ortodoxa rusa. Esta última se caracteriza por sus ocho brazos, de los cuales el travesaño inferior no es horizontal, como el de la cruz de Bizancio, sino que se presenta girado o inclinado, apuntando simbólicamente hacia el Cielo en su extremo derecho y hacia el Infierno en su extremo izquierdo.

Es en los íconos en bronce donde el tema de la Crucifixión adquiere aquí mayor relieve y densidad formal, realizados frecuentemente por el esmalte. Estas cruces portátiles o “viajeras” son características de los Antiguos Creyentes o del “rito antiguo”, quienes se oponen a la reforma eclesíastica del patriarca Nikon en 1652 y a la Iglesia oficial rusa.

Al igual que otros íconos metálicos, estas cruces de pequeño formato eran usadas como íconos portátiles de protección personal, a modo de salvaguarda. Los contornos gastados de las figuras y la presencia de soportes para ser colgados revelan el uso vinculado a la oración individual y a su transporte personal, quizás suspendido al cuello o amarrado a la muñeca.

Rusia heredó de Bizancio, y éste a su vez de Persia, el arte de los esmaltes coloridos integrados a una superficie metálica con figuras. El desarrollo de la orfebrería en Rusia y la difusión de la piedad privada y personal de los Antiguos Creyentes producen durante los siglos XVII y XVIII este tipo de íconos sobre bronce y plata fundidos y moldeados, que en las piezas de mayor importancia y calidad se cincelan, burilan y esmaltan.

Algunas cruces presentan su silueta exenta, que en otras se rellena en semi-rectángulos, con calados laterales que acusan diferentes partes de sus brazos, complementándose con personajes, escenas alusivas y coronaciones de los elementos para colgar, de acentuado grafismo y valor decorativo. El desgaste ocasionado por el tiempo ha limado los contornos desdibujando los rostros, rebajado el relieve y desvaído el cobalto y blanco de los fondos esmaltados, realizando así su calidad de objetos cotidianos, intensamente vividos.

**BIBLIOGRAFÍA**

René Guénon, *Le symbolisme de la Croix*, París: Union Générale des Éditions, 1957.

M.J. Guillou, *El espíritu de la Ortodoxia griega y rusa*, Andorra: Casa i Vall, 1963.

Vladimir Lazarev, *Novgodian Icon-painting*, Moscú: Iskusstvo, 1981.

Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.

Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000.

Louis Réau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, París: Henri Laurens, 1921.





**CRUCIFIJO**  
Anónimo ruso  
Bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_009)



**CRUCIFIJO**  
Anónimo ruso  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_003)



**CRUCIFIJO**  
Anónimo ruso  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_013)



**CRUCIFIJO**  
Anónimo ruso  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
(Inv. IBC\_011)

**CALVARIO (izquierda)**

Anónimo ruso

Siglo XIX

Cruz de bronce fundido, moldeado,  
cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_019)**CALVARIO (derecha)**

Anónimo ruso

Siglo XIX

Cruz de bronce fundido, moldeado,  
cincelado y esmaltado  
(Inv. IBC\_014)

En dos de estas cruces (IBC\_014, IBC\_019) se distingue, a los costados del cuerpo de Cristo, la vara con la esponja y la lanza, dos de las “Armas de Cristo”, los instrumentos que sirven para humillarlo y herirlo durante la Pasión. Otros dos elementos dispuestos en forma simétrica, esta vez en los extremos del travesaño, aluden al instante de la muerte del Redentor: el Sol y la Luna. Su simbolismo es controvertido, pero respondería a una línea del Evangelio de San Mateo (24:27-29): “*así será cuando regrese el Hijo del hombre (...) el sol se oscurecerá, la luna dejará de dar su luz...*”, que se habría acoplado al sentido funerario que daba la Antigüedad pagana a los dos astros luminosos<sup>1</sup>.

Bajo los pies de Cristo, está representada la calavera de Adán, que simboliza el triunfo del Mesías sobre el pecado original. Según una leyenda, Adán habría sido enterrado en la colina del Gólgota, en el mismo lugar donde se erigió la cruz de Jesús. Al momento de su muerte, “*la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían resucitaron*” (Mateo, 27:52). Por eso, y según la tradición, la calavera del primer hombre, enterrada desde hace milenios, vuelve a salir a la luz cuando Cristo entrega su alma.

A la derecha de las cruces, se observa a la Virgen María y Marta sollozando. A la izquierda de Cristo, se ha representado a San Juan Evangelista y al llamado Longinos, el centurión que, convertido por la muerte de Cristo, exclama: “*Verdaderamente, éste era Hijo de Dios*” (Mateo 27:54, Marcos 15:39 y Lucas 23:47). En lo alto se distingue el *San Mandylion*, la tela que, según una antigua leyenda bizantina, habría sido impresa milagrosamente con el rostro de Cristo y que fue conservada en Constantinopla durante la Edad Media, sirviendo como icono protector de la ciudad (ver página 150). A cada lado de las manos de Cristo o sobre sus brazos, van escritas las iniciales “IC” y “XC”, las abreviaciones de “Jesús” y “Cristo”, respectivamente.

Las otras tres cruces (IBC\_001, IBC\_008, IBC\_015) complican esta primera disposición de un Calvario con escenas sobre la cruz que representan cinco fiestas del calendario de la Iglesia Ortodoxa: la *Presentación del Niño en el Templo*, la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, la *Anástasis*, la *Ascensión de Cristo* y la *Trinidad*, según la iconografía propiamente rusa de la *Hospitalidad de Abraham*. Un conjunto de querubines coronan estas composiciones.



<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 505-506.



CALVARIO Y ESCENAS DEL CALENDARIO FESTIVO  
Anónimo ruso. Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
(Inv. IBC\_001)



CALVARIO Y ESCENAS DEL CALENDARIO FESTIVO  
Anónimo ruso. Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
(Inv. IBC\_015)



CALVARIO Y ESCENAS DEL CALENDARIO FESTIVO  
Anónimo ruso. Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
(Inv. IBC\_008)

**VIRGEN GUÍA, PANAGIA HODIGITRIA**

Anónimo ruso

Siglo XIX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. Pl\_005)

La *Virgen Guía* (*Panagia Hodigitria*) es la Virgen que, con el gesto de su mano derecha, conduce, muestra el camino, y el camino es su Hijo Jesucristo niño que ella lleva sobre el brazo izquierdo. El rostro del Niño se dirige hacia el espectador y su mano derecha parece indicar a su Madre. La Virgen —representada de medio cuerpo— inclina ligeramente la cabeza hacia el Niño, mientras dirige su mirada hacia el espectador y señala con su mano derecha la figura de su Hijo. Esta iconografía se expresa tanto en íconos sobre madera como imágenes en bronce (IB\_027).

*Panagia Hodigitria* era el nombre bizantino para la imagen ceremonial de la Virgen y el Niño venerada en Bizancio que, según la leyenda, habría sido pintada por San Lucas<sup>1</sup>. Se supone que el original de este ícono fue guardado en Constantinopla, y devino el tesoro sacro máspreciado del Imperio Bizantino. Después de la caída del Imperio Bizantino, la Rusia moscovita se vio a sí misma como heredera de la cultura bizantina, y esta Virgen pasó a ser la patrona y protectora de las tierras rusas.

En el ícono de la *Virgen Hodigitria* coronada (Pl\_005), la corona es adoptada de una iconografía occidental posterior a la época bizantina, y vinculada a la *Coronación de la Virgen*, cuya aparición coincide con los orígenes de la arquitectura gótica. En efecto, la primera escena de la *Coronación de la Virgen* se encuentra en la catedral de Senlis (1170), al norte de París. Luego sería reproducida en las catedrales de Laon, Chartres, Notre-Dame de París, Longpont, Amiens, etc., y su auge representativo se debería a la pretensión de San Luis (Louis IX, rey de Francia de 1226 a 1270) de vincular la realeza temporal a la realeza celestial de la Madre de Dios.

Otra variación interesante de la *Panagia Hodigitria* es este ícono cubierto de una *riza* o lámina metálica que deja al descubierto los rostros y las extremidades de los personajes (Pl\_010). La Virgen no mira al Niño, sino al donante, que se ubica en un espacio arquitectónico aparte de las figuras santas, y parece observarlos como si se tratara de una imagen.

<sup>1</sup> Esta leyenda hizo de San Lucas el patrón de los pintores durante la Edad Media. El relato supera el anacronismo que supondría pensar a un contemporáneo de Cristo retratándolo cuando Jesús era aún un niño, atribuyéndole al evangelista una edad 20 años superior a la del Salvador.





**VIRGEN GUÍA,  
PANAGIA HODIGITRIA**  
(izquierda)

Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
(Inv. IB\_027)

**VIRGEN GUÍA,  
PANAGIA HODIGITRIA,  
CON DONANTE**  
(derecha)

Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Temple sobre madera; riza de plata y bronce repujada,  
cincelada y calada  
(Inv. PI\_010)

La figura del donante identifica a quien encomienda una representación religiosa y pide que él mismo sea figurado en oración a un costado de la imagen santa, como signo de protección, reverencia o agradecimiento. Este es el caso de esta pintura que, según el texto ruso grabado en la *riza*, fue hecha en agradecimiento a la Virgen<sup>2</sup>. La representación del donante es una práctica muy antigua. En el mundo cristiano, los emperadores bizantinos del siglo VI figuran en templos construidos por ellos y, a partir del siglo IX, se los muestra postrados a los pies de Cristo en actitud de reverencia y sumisión. Esta práctica continuó siendo muy común durante toda la Edad Media y a comienzos de la Modernidad. Es poco común encontrar la figura del donante en los iconos rusos, y eso hace de este icono una obra muy original.

Otra particularidad de este ícono es que, bajo la *riza*, sólo están pintados los rostros y manos de los personajes. A partir de fines del siglo XVIII, la *riza* (también llamada *oklad*), el revestimiento en metal, cobra mayor importancia que la pintura misma del ícono. De este modo, sólo se pintan las secciones que la *riza* deja al descubierto.

<sup>2</sup> Agradecemos la traducción del ruso de Tatiana Sytchevski.





**VIRGEN DE KAZÁN (izquierda)**  
 Bronce con restos de esmalte turquesa  
 Rusia  
 Siglo XIX  
 Placa colgante de bronce fundido, moldeado y burilado  
 (Inv. IB\_019)

**VIRGEN DE KAZÁN (derecha)**  
 Rusia  
 Siglo XIX  
 Temple, dorado y plateado sobre madera; riza de  
 bronce repujada, cincelada y calada  
 (Inv. PI\_003)

La Virgen de Kazán representa a la Virgen en busto, de tres cuartos de frente, con la cabeza inclinada hacia su Hijo, que a su vez va representado en posición frontal, casi de cuerpo entero, con la fisonomía de un adulto, y bendiciendo con la mano derecha. En general, el Niño va vestido con una túnica y lleva una faja a la cintura, y el manto de la Virgen está decorado con tres estrellas, ubicadas sobre su frente y en cada hombro.

Según la leyenda, esta representación fue traída desde Constantinopla a la ciudad de Kazán (Rusia) en el siglo XIII. Con la invasión de los tártaros, esta imagen desapareció, siendo descubierta en el siglo XVI, tras la liberación de Kazán por Iván el Terrible. La leyenda relata que a una niña llamada Matrona se le habría revelado en sueños el lugar donde permanecía oculta la imagen, y ella la habría desenterrado junto a su madre<sup>1</sup>. El obispo de Kazán trasladó esta imagen a la catedral y estableció el 8 de julio una fiesta en honor a la *Theotokos* (Madre de Dios) de Kazán.

Este ícono está íntimamente vinculado al nacionalismo ruso, habiendo sido utilizado como imagen protectora del pueblo en las sucesivas invasiones sufridas durante siglos. Estas victorias se atribuyeron a la intercesión de la Virgen de Kazán, como suele ser el caso de las imágenes marianas en Bizancio, quienes intercedían activamente en las batallas militares<sup>2</sup>.

La imagen de la Virgen de Kazán puede combinarse con otras imágenes. Es posible que vaya acompañada de otros santos o escenas, como en el ejemplar que aquí vemos (PI\_002). A la derecha de la Virgen, se representa un santo militar ataviado a la manera romana. A la izquierda del Niño, Santa Elena eleva una pequeña cruz en su mano derecha.

<sup>1</sup> Las imágenes “resurgentes” –cuya leyenda cuenta que fueron enterradas para protegerlas y encontradas años o siglos más tarde– son muy comunes en zonas cristianas que han vivido bajo el yugo de otra cultura o religión. Es el caso de Rusia bajo los tártaros, y de la España morisca, donde numerosas leyendas relatan las milagrosas apariciones de Virgenes que resurgen cuando el cristianismo vuelve a ser la religión oficial. Ver Marlène Albert-Llorca, *Les Vierges miraculeuses, Légendes et rituels*, Paris: Gallimard, 2002.

<sup>2</sup> Ver Hans Belting, *Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Ediciones Akal, 2009.





### TRÍPTICO DE LA VIRGEN DE KAZÁN

(izquierda)

Rusia

Siglo XX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. Pl\_004)

### VIRGEN DE KAZÁN

(derecha)

Rusia

Siglos XVIII-XIX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. Pl\_002)

El tercio horizontal inferior de la imagen está dividido en tres recuadros que albergan episodios de la vida de la Virgen. De izquierda a derecha, estas escenas representan la *Anunciación*, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Presentación del Niño Jesús en el Templo* (tema que también se conoce como la *Purificación de la Virgen*).

Sobre la imagen central del tríptico de la Virgen de Kazán (Pl\_004), se observa la Trinidad al interior de un círculo, la Virgen María a la derecha y San Juan Bautista a la izquierda. Otros ángeles y personajes santos acompañan la escena, entre otros, un santo obispo y una santa. Se trata de un tipo de representación de la *Deisis*, escena cuya formulación clásica muestra al Cristo Pantocrátor al centro, y a la Virgen y San Juan Bautista a sus costados, intercediendo por la humanidad en el momento de la Parusía o Juicio Final. Se trata de una composición de origen bizantino (ver páginas 192 a 197).

En lo alto de cada hoja lateral del tríptico, se ha representado la escena de la *Anunciación* dividida en dos. Esta *Anunciación* corresponde a la representación de la escena al aire libre de origen bizantino: la Virgen está de pie y se encuentra cerca del brocal de un pozo, de donde acaba de sacar agua. Sin embargo, a diferencia de otras variantes de esta imagen en Oriente, María no porta el cántaro en la mano y el arcángel Gabriel no es de tamaño reducido. Este tema específicamente bizantino se explica por la importancia del agua en las regiones desérticas de Oriente<sup>3</sup>.

En el caso de la placa de bronce (IB\_019), en lo alto de la imagen ha sido representado el *San Mandylion* (el rostro de Cristo impreso sobre un lienzo). A continuación, al interior de un medallón, se observa la Trinidad figurada como la *Hospitalidad de Abraham* (para ambos temas, ver página 150). Las iniciales de la Virgen van inscritas sobre el borde superior de la imagen.

Josefina Schenke



<sup>3</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 186-187.

**VIRGEN GUÍA, PANAGIA HODIGITRIA (izquierda)**

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
(Inv. IB\_052)**VIRGEN DE VLADIMIR, VLADIMIRSKAIA (derecha)**

Anónimo ruso

Siglo XVIII

Temple sobre madera; riza de plata y bronce repujada, burilada y recortada  
(Inv. PI\_017)

La *Virgen de la Ternura* o *de las Caricias* (*Panagia Eleousa* o *Umilenie*) (PI\_013) es aquella imagen en la que Madre e Hijo se abrazan. Se trata de la expresión de ternura del Salvador (en ruso, *Spasovo Umilenie*): en efecto, es el Niño quien apoya la mejilla contra la de su madre, le acaricia el mentón o se echa sobre su cuello. La Virgen, sumida en la tristeza porque conoce el sacrificio que asumirá su Hijo, parece indiferente a las caricias del Niño, a quien abraza pero no mira. La Virgen inclina su cabeza hacia Él, mientras Él acerca su mejilla a la de su Madre, toma su manto con la mano izquierda y sostiene una filacteria enrollada con la derecha.

Todos estos gestos cariñosos que alguna vez se atribuyeron a los pintores de la escuela de Siena, en realidad aparecen a partir del siglo XI en los iconos bizantinos<sup>1</sup>. Durante la Edad Media, esta iconografía se expandió por todo el arte europeo, y es particularmente frecuente en el arte de la Iglesia Ortodoxa rusa.

La variante más popular y más antigua de la *Virgen de la Ternura* es la *Virgen de Vladimir*, en la que el Niño abraza a su Madre por su derecha (PI\_017). Se trata de un tipo que proviene de un ícono antiguo que, como en el caso de la *Virgen Hodigitria*, la leyenda bizantina también atribuye a San Lucas. Este ícono habría llegado desde Jerusalén a Constantinopla en el siglo V. Hacia 1136, el patriarca de Constantinopla lo presentó en Kiev, donde fue conservado hasta 1155, cuando el príncipe Andrei de Bogoliubovo lo traslada a Vladimir, la capital del principado de Rostov-Suzdal. Durante los siglos XIV y XV, el ícono llega a Moscú para proteger a la ciudad de los ataques tártaros. La *Vladimirskaia* se conservaba en el iconostasio de la Catedral de la Dormición del Kremlin de Moscú y, desde 1547, todos los zares fueron coronados en su presencia. En 1918, el ícono fue transferido a la Galería Tretyakov de la capital rusa, donde todavía se encuentra.

Esta obra (PI\_017) es una copia de la *Virgen de Vladimir* que adopta la *tsata*, un detalle que cuelga de la *riza* u *oklad*, el revestimiento en metal que llevan algunos iconos. La *tsata* es la adaptación de una joya femenina llamada *grivna*. Otros ejemplares con otras iconografías también llevan este detalle, como un modo de engalanar a la Virgen y al Niño (ver, por ejemplo, la placa de bronce IB\_052).

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 79.





**VIRGEN DE LA TERNURA  
PANAGIA ELEOUSA O  
GLYKOPHILOUSA**  
(izquierda)  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
(Inv. Pl\_013)

**CUATRO ÍCONOS MARIALES**  
(derecha)  
Anónimo, probablemente palestino  
ortodoxo con influencia rusa  
Siglo XIX  
Temple y dorado sobre madera  
(Inv. Pl\_018)

En sus cuatro compartimentos, la pintura de los *Cuatro íconos mariales* (Pl\_018) muestra cuatro de las devociones mariales de mayor devoción popular en Rusia, singularizadas por sus atributos. Comenzando desde arriba, y siguiendo la dirección de las manillas de un reloj, vemos primero a la *Virgen Guía* (*Panagia Hodigitria*) coronada, que con el gesto de su mano derecha muestra el Camino –su hijo Jesucristo Niño–, a quien porta sobre el brazo izquierdo. El rostro del Niño se dirige hacia el espectador y su mano derecha indica a su Madre. A continuación, una variante de la *Virgen de Vladimir* (*Vladimirskaia*), con el Niño con la filacteria desplegada.

En el registro inferior se distingue la *Virgen de los fallecidos en combate* y, por último, la *Virgen de los Siete Dolores*. Esta última sostiene las siete espadas de los dolores de la Pasión, que corresponden a las siete caídas de Cristo en el camino del Calvario. El origen de esta representación es la profecía de Simeón (Lucas 2:35), que anuncia a la Virgen, en el día de la Presentación de Jesús en el templo, que “una espada de dolor atravesará su alma”. Las siete espadas se oponen simétricamente a los Siete Gozos de la Virgen. Esta es una iconografía de origen occidental adoptada por el arte icónico ruso. Fue instaurada en 1423 en Occidente, cuando el Sínodo de Colonia agregó a las fiestas de la Virgen, la fiesta de las Angustias de Nuestra Señora (celebrada el 15 de septiembre).



**VIRGEN DE POKROV O DEL MANTO**

Anónimo ruso

Siglo XX

Temple y dorado sobre madera

35,8 x 29 cm

(Inv. PI\_051)

Estas pinturas son copias de dos importantes íconos nacionales rusos, vinculados con el príncipe de Vladimir, Andrei de Bogoliubovo (+ 1174). En el primero, de intensos coloridos rojos y fondo dorado (PI\_051), María es representada como la Madre protectora que extiende su manto sobre los pueblos. Se trata del ícono de la Protección de María (en ruso: *Pokrov*, que significa velo, manto y, en sentido figurado, protección).

La escena se despliega en una iglesia, rodeada de santos y santas. El manto de la Virgen –en blanco y dispuesto entre sus manos– es un símbolo de la mediación materna de María a favor de sus hijos.

El original de este ícono es central en la fiesta litúrgica de Pokrov, que conmemora la aparición de la Madre de Dios en la iglesia de Blachernes, Constantinopla, a San Andrés, un cristiano de origen eslavo, y a su discípulo Epifano, en el siglo X. De acuerdo a la leyenda, luego del oficio de medianoche, ambos hombres vieron a la Virgen, en lágrimas, acercarse al altar y desplegar sobre la multitud su manto blanco<sup>1</sup>. La fiesta de Pokrov fue instituida en Rusia en el siglo XII, bajo el reino del príncipe Andrei de Bogoliubovo, cuyo patrón era San Andrés, “el loco de Bizancio”. En el registro inferior puede distinguirse al santo –vestido como anacoreta por su fama de demente– señalando la visión a su discípulo.

Otro ícono de origen ruso es el de la *Virgen de Bogoliubovo* (PI\_020 y PI\_021). Estas dos copias muestran la visión que tuvo el príncipe Andrei de Bogoliubovo: en medio de un paisaje agreste, la Virgen exhibe una filacteria desplegada a una corte de santos, mientras que, entre las nubes, Cristo despliega también un pergamino escrito en dirección a su Madre.

Cerca de Vladimir, en su lugar de residencia, el príncipe tuvo esta visión milagrosa, en la cual la Virgen le pidió que construyera una iglesia y un monasterio en ese lugar. La iglesia de la Intersección de la Virgen acogió la primera imagen de la aparición, de la cual estos íconos son copia<sup>2</sup>.

Las dos versiones de este ícono representan la multitud de santos dispuestos verticalmente, unos encima de los otros, según una perspectiva no lineal, sino de acuerdo al modo bizantino. La pintura cubierta por una *riza* de plata (PI\_021) está fechada en 1818 y en ella puede apreciarse la influencia occidental en la representación de los rostros y de los trajes de los personajes.

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, tomo 2, vol. 3, 97-98.

<sup>2</sup> Agradecemos a Tatiana Sytchevsky la historia y los detalles de esta iconografía.





**VIRGEN DE BOGOLIUBOVO  
O BOGOLUBSKAIA  
DE LA MADRE DE DIOS**

*(izquierda)*

Anónimo ruso

1818 (pintura y riza)

Temple y dorado sobre madera;

riza de plata repujada,

cincelada y calada

(Inv. Pl\_021)

**VIRGEN DE BOGOLIUBOVO  
O BOGOLUBSKAIA  
DE LA MADRE DE DIOS**

*(derecha)*

Anónimo ruso

Siglo XIX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. Pl\_020)



**MADRE DE DIOS, ALEGRÍA DE  
TODOS LOS AFLIGIDOS**

(centro arriba)

Anónimo ruso

Siglo XX

Placa de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
(Inv. IB\_054)

**MADRE DE DIOS, ALEGRÍA DE  
TODOS LOS AFLIGIDOS**

(derecha arriba)

Anónimo ruso

Siglos XIX-XX

Placa de bronce fundido y moldeado  
(Inv. IB\_056)

**MADRE DE DIOS, ALEGRÍA DE  
TODOS LOS AFLIGIDOS**

(centro abajo)

Anónimo ruso

Siglos XIX-XX

Placa de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
(Inv. IB\_055)

**MADRE DE DIOS, ALEGRÍA DE  
TODOS LOS AFLIGIDOS**

(derecha abajo)

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
(Inv. IB\_060)

**MADRE DE DIOS, ALEGRÍA DE  
TODOS LOS AFLIGIDOS**

(izquierda)

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
(Inv. IB\_059)



Esta imagen deriva del original que se conservaba desde 1643 en la iglesia de la Transfiguración, en Moscú, y que fue destruido en 1961. Se trataba de un icono milagroso curador de enfermedades, cuya fama comenzó a expandirse a partir del siglo XVIII. En 1648, Eufemia, la hermana del patriarca Joaquín, aquejada de una dolencia incurable, mientras rezaba, oyó una voz que la invitaba a encomendarse a esta imagen de la Virgen. El 24 de octubre, siguiendo las instrucciones de la voz, fue curada milagrosamente de la llaga que laceraba su estómago. El icono ganó fama inmediatamente y, más tarde, salvado de un incendio, fue cubierto con las monedas que se dejaban como limosna<sup>1</sup>.

En lo alto de la imagen, se distingue a Dios Padre entre las nubes, mientras la Virgen recibe las solicitudes de los fieles enfermos que la ruegan a su alrededor. La Virgen interviene así por los hombres frente a Dios.

<sup>1</sup>Agradecemos a Tatiana Sytchevsky la historia y los detalles de esta iconografía.

**DORMICIÓN DE LA VIRGEN, USPENIE (izquierda)**

Anónimo ruso

Rusia

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IB\_022)**DORMICIÓN DE LA VIRGEN, USPENIE (derecha)**

Anónimo ruso

Siglo XX

Temple y plateado sobre madera  
(Inv. PI\_025)

La fiesta de la *Dormición de la Virgen* es la celebración más importante de la Iglesia Ortodoxa, conmemorada desde el siglo VI, bajo el Imperio Bizantino. Se trata de una fiesta basada en un momento de la vida de la Virgen que no aparece en los Evangelios, pero que fue intensamente narrado en leyendas y sermones. En Occidente, la representación de la *Dormición* fue reemplazada más tarde por la *Asunción*, que ilustra a la Virgen siendo ascendida al Cielo en cuerpo y alma.

Para designar la Muerte de la Virgen, los bizantinos emplearon la palabra *Kóimesis*, que la Iglesia latina tradujo como *dormitio* y que significa, literalmente, el *Sueño de la Muerte*. La palabra rusa es *Uspenie*, formada por el verbo *spot* (dormir) en su traducción literal. Las iglesias rusas consagradas a la Dormición le llaman *Uspensky Sobor*. Las catedrales rusas de Vladimir y del Kremlin de Moscú están consagradas a la Dormición<sup>1</sup>.

La escena de la *Dormición de la Virgen* la representa en su lecho de muerte, al interior de su casa, con las manos unidas o cruzadas y los pies apuntando a la derecha de la imagen. Los Doce Apóstoles acompañan, acongojados, a la Madre de Dios en este tránsito, mientras Cristo, en el centro de la imagen, recibe el alma de su Madre, en forma de niñita nimbada y fajada como un recién nacido. San Pedro, en la cabecera, balancea un incensario, al tiempo que San Pablo besa los pies de la Madre de Cristo o se inclina hacia ellos.

En el primer ícono (PI\_025), dos santos obispos de la Iglesia Ortodoxa han sido representados a cada lado de la mandorla en la que se inscribe Cristo. Según una tradición referida por San Juan Damasceno, los autores de los mosaicos bizantinos reservaban un lugar en segundo plano a tres obispos que no portaban, como en Occidente, la mitra, sino un omoforio cruciforme. En este caso, han sido representados dos posibles obispos santos que llevan libros en sus manos. Podría tratarse de San Dionisio, San Timoteo o San Hieroteo.

<sup>1</sup> Eva Hausteин-Bartsch y Norbert Wolf (eds.), *Icons (Ikonen-Museum, Recklinghausen)*, Colonia: Taschen, 2008, 26.





**DORMICIÓN DE LA VIRGEN,  
USPENIE (izquierda)**  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido,  
moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IB\_021)

**DORMICIÓN DE LA VIRGEN,  
USPENIE (derecha)**  
Pintura sobre madera  
Rusia  
Siglo XX  
(Inv. PI\_024)

El segundo de estos íconos (PI\_024) presenta algunas variaciones iconográficas. La Virgen yace sobre una cama ricamente adornada, al interior de un espacio arquitectónico barroco, semiabierto, doméstico y muy decorado. Al centro, en primer plano, se representa una escena particular, fruto de las múltiples leyendas medievales que acusaban a judíos de herejías. Se trata de la leyenda según la cual Jefonías, un hombre de origen hebreo, habría entrado al dormitorio para perturbar el trance final de la Virgen. En ese momento, un ángel se habría aparecido (representado a la izquierda), cortando con una espada ambas manos al intruso. Entonces, San Pedro le habría aconsejado rezar a la Virgen, tras lo cual las manos se habrían repuesto milagrosamente en sus brazos. Esta misma leyenda se representa en una placa de bronce (IB\_021).

En la parte superior del ícono (PI\_024), se representan otros episodios de la vida de la Virgen: la *Anunciación de la Muerte de la Virgen* (episodio apócrifo) y la *Anunciación*. Sobre el edificio del sector izquierdo, el arcángel San Miguel anuncia a la Virgen su próxima muerte, y, al interior del edificio del costado derecho, la Virgen aparece en actitud de estar siendo anunciada, sin embargo el arcángel San Gabriel no está representado.

En la parte superior de la imagen, se representa la *Coronación de la Virgen* por Dios Padre, Jesucristo y el Espíritu Santo; esta última persona de la Trinidad es representada por un par de alas rojas que sostienen al Padre y al Hijo.

Josefina Schenke



**EPIFANÍA O ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS**

Anónimo ruso, con influencia del estilo Palekh

Siglo XIX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. PI\_022)

Estos íconos representan momentos esenciales de la vida de Cristo: la *Epifanía* o *Adoración de los Reyes Magos* y el *Calvario*.

La primera de estas pinturas sobre tabla, la *Epifanía* o *Adoración de los Reyes Magos* (PI\_022), muestra una escena nocturna, en un descampado, donde los tres sabios de Oriente se inclinan ante el Niño Dios, de acuerdo al relato del Evangelio de Mateo (Mateo 2:1-2). Esta imagen sigue la iconografía de los Reyes surgida a partir del siglo XII, que asocia a estos Reyes con las tres *Edades de la vida*. Gaspar es un muchacho joven e imberbe; Baltasar, un hombre maduro; y Melchor, un anciano de larga barba blanca<sup>1</sup>.

El fondo oscuro, el uso del color rojo y amarillo, las finas líneas del dibujo de miniaturista, la detallada aplicación del dorado, y los motivos ornamentales que circundan el dibujo central, son elementos que identifican este ícono con la Escuela de Palekh. Esta localidad –ubicada a 160 kilómetros al este de Moscú– produjo íconos desde el siglo XVII, llegando a su apogeo durante el XVIII y comienzos del XIX. La pintura de íconos se mantuvo en el tiempo y dio origen a una artesanía popular de objetos de papel *mâché* lacados, con fondo negro y pintados según las características antes descritas, que perdura hasta hoy.

De acuerdo a la tradición oriental, la *Epifanía* se representa como inmediatamente posterior al *Nacimiento*, y la escena no se encuadra al interior de un pesebre, sino al aire libre o en una gruta. Sin embargo, en estos íconos no se adopta la tradición oriental en lo que concierne a la representación de la Virgen recostada, sino que ella aparece de pie, mostrando al Niño. Los Reyes descubren sus cabezas en señal de respeto y se inclinan presentando sus ofrendas. Según la iconografía bizantina del parto, San José está sentado en un rincón, adormilado o pensativo.

En el segundo de estos íconos (PI\_023), dos episodios complementan la escena central de la *Adoración de los Reyes Magos*. En el tercio inferior se encuentra el *Anuncio de los ángeles a los pastores*. A la derecha se distingue la figura de una mujer que baña al Niño, como prefiguración del bautizo. Se trata, probablemente, de la representación de un episodio narrado por los evangelios apócrifos, según los cuales una matrona habría ayudado a la Virgen en el momento del alumbramiento y se habría ocupado del Niño en sus primeros momentos de vida.

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 252.





**EPIFANÍA O ADORACIÓN  
DE LOS REYES MAGOS**

(izquierda)

Anónimo ruso

Siglos XIX-XX

Temple y dorado sobre madera  
(Inv. PI\_023)

**CALVARIO Y EPISODIOS DE LA  
HISTORIA DE LA SALVACIÓN**

(derecha)

Anónimo ruso

Siglo XIX

Temple y dorado sobre madera  
(Inv. PI\_028)

El ícono del *Calvario* (PI\_028) muestra a Cristo muerto en la cruz, rodeado de escenas que corresponden a otros momentos de la Historia de la Salvación. Cristo aparece en la cruz con forma humana sólo a partir del siglo VI, pero, hasta mediados del siglo XI, era representado con los ojos abiertos. Desde esa época, en Bizancio comienza a figurárselo como muerto –con los ojos cerrados–, tal como aparece en estas imágenes y como se figurará en Occidente. Mientras el Cristo con los ojos abiertos alude al Cristo triunfante en la cruz, sus ojos cerrados muestran la humanidad del Hijo de Dios en el cuerpo de un hombre muerto en el suplicio, que ha perdido su majestad real e inspira compasión.

En este ícono (PI\_028), Dios Padre preside la escena desde los Cielos, mientras Cristo en la cruz es flanqueado por la Virgen María y San Juan Evangelista. Dos ángeles lloran su muerte, y a cada costado de la cruz, insertas en la tierra, una lanza y una vara con la esponja muestran dos de las *Armas de Cristo*, los instrumentos de su Pasión.

Las escenas a los costados muestran, a cada lado de la cruz, dos episodios iniciales de la *Historia de la Salvación*: la *Anunciación* y la *Natividad*. A continuación, se distinguen la *Deposición del cuerpo de Cristo en la tumba*, la *Anástasis* (representación del descenso de Cristo a los infiernos) y la *Resurrección*.

Josefina Schenke



## FIESTAS DEL AÑO LITÚRGICO

(derecha)

Anónimo ruso

Siglo XX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. PI\_031)

Estos íconos en madera y en bronce representan las principales fiestas del calendario litúrgico de la Iglesia de Oriente. Desde el siglo X surge un ciclo pictórico de fiestas más o menos fijo, llamado *Dodecaerton* (en griego: *dodeka heorton* = doce fiestas). Uno de los iconos conservados en la Colección María Loreto Marín Estévez (PI\_031) muestra esta configuración, y las fiestas que se describen en los cartuchos que rodean la imagen central son (comenzando arriba a la izquierda y siguiendo el orden de la lectura): el *Nacimiento de la Virgen* (8 de septiembre); la *Presentación de la Virgen en el Templo* (21 de noviembre); la *Anunciación* (25 de marzo); la *Natividad* (25 de diciembre); la *Presentación del Niño en el Templo o Purificación de la Virgen* (2 de febrero); el *Bautismo de Cristo en el Jordán* (6 de enero); la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (fiesta móvil, de acuerdo al calendario lunar, el domingo anterior a la Resurrección); la *Transfiguración de Cristo en el monte Tabor* (6 de agosto); la *Ascensión de Cristo*; la *Santísima Trinidad*, representada al modo del Antiguo Testamento, como la *Hospitalidad de Abraham* (Domingo de Pentecostés); la *Dormición de la Virgen* (15 de agosto); y la *Exaltación de la Cruz* (14 de septiembre).

Este ícono comparte casi enteramente la iconografía con otro ícono conservado en esta misma colección (PI\_029) que, sin embargo, sitúa la *Santísima Trinidad* en el registro superior del perímetro externo y agrega cuatro fiestas: la *Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor* (6 de agosto), la *Aparición de la Virgen de Pokrov a un grupo de santos* (1 de octubre) y dos escenas de milagros en el registro inferior.

En el centro de ambos íconos, se observa la *Resurrección de Jesucristo* y algunas escenas relacionadas, y la *Anástasis*. Este último tema alude al rescate que realiza Cristo de las almas de los justos del Antiguo Testamento, descendiendo Él mismo a los Infiernos y ascendiéndolos hacia la puerta del Cielo, entre el Viernes Santo y el Domingo de Gloria. Se trata de una creencia de origen egipcio y griego que identifica el Limbo con el Hades griego, donde los muertos navegaban en un río, lo que explica la representación de este afluente desde el cual se rescatan los justos. Esta iconografía nace en el arte bizantino y luego pasa a Occidente. El descenso de Cristo a los Infiernos es celebrado en la Iglesia oriental como el momento central de Su victoria sobre la muerte. Los íconos aquí expuestos no son representativos de la iconografía oriental —en la que la *Anástasis* reemplazaba a la *Resurrección*—, sino que, siguiendo la tradición occidental, se incorpora la *Resurrección* como un motivo paralelo. Dos placas de bronce (IB\_028 e IB\_029) representan también este episodio de importancia para la cristiandad oriental.

<sup>1</sup> Eva Haustein-Bartsch y Norbert Wolf (eds.), *Icons (Ikonen-Museum, Recklinghausen)*, Colonia: Taschen, 2008, 90.



**ANÁSTASIS (izquierda)**

Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido,  
moldeado y esmaltado  
(Inv. IB\_028)

**ANÁSTASIS (centro)**

Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido,  
moldeado y esmaltado  
(Inv. IB\_029)

**FIESTAS DEL AÑO LITÚRGICO  
(derecha)**

Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
(Inv. PI\_029)

Los polípticos de bronce plegables de los *Antiguos Creyentes* eran imágenes de devoción privada, fácilmente transportables, que recordaban al creyente las fiestas de la Iglesia oriental. El tríptico (IB\_004) representa, en paneles sucesivos, diversas fiestas. En el primer panel, se trata de la *Anunciación*, la *Natividad*, el *Nacimiento de la Virgen* y la *Presentación de la Virgen en el Templo*. En el segundo, se muestran las miniaturas en relieve de la *Presentación del Niño en el Templo* o *Purificación de la Virgen*; el *Bautizo de Cristo en el Jordán*; la *Transfiguración de Cristo*; y la *Entrada de Cristo en Jerusalén*. Por último, en el panel de la derecha figuran la *Anástasis*, la *Ascensión*, *Pentecostés* y la *Dormición de la Virgen*.

El políptico de cuatro paneles (IB\_012) representa las mismas escenas del anterior, con la excepción de los cuatro pináculos figurados, donde se distingue, primero, la *Crucifixión* (con la *Virgen María*, *María Magdalena*, *San Juan* y *Longinos*, el centurión que reconoce en Cristo al Mesías). El segundo pináculo representa la *Trinidad* según la iconografía del Nuevo Testamento, como *Padre e Hijo* en torno al mundo y la paloma del Espíritu Santo en medio y, alrededor, cuatro ángeles y las figuras de los *Tetramorfos*. Estos últimos son los cuatro símbolos de los evangelistas: *San Mateo* como un águila; *San Marcos* como un león; *San Lucas* como un buey; y *San Juan* como un ángel. El tercer panel se corona con la *Exaltación de la Cruz*; y el último, con la *Virgen y el Niño* en medio de una corte de santos.

Por otra parte, este políptico agrega una cuarta hoja, en la que se distinguen, en el registro inferior, cuatro fiestas vinculadas a íconos mariales, en los que las imágenes son reverenciadas por santos: la *Virgen Iverskaia*, la *Virgen de Vladimir (Vladimirskaia)*, la *Virgen Guía (Panagia Hodigitria)* y la *Orante Madre (Panagia Platytera o Blacherniotisa)*.

Josefina Schenke





**TRÍPTICO DE LAS FIESTAS DEL AÑO LITÚRGICO**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placas articuladas de bronce fundido, moldeado y cincelado  
 (Inv. IB\_004)



**POLÍPTICO DE LAS FIESTAS DEL AÑO LITÚRGICO**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placas articuladas de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
 (Inv. IB\_012)

## 192. La compleja figuración oriental del Último Día



### DEISIS (izquierda)

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IB\_023)

### JUICIO FINAL (derecha)

Anónimo ruso

Siglos XIX-XX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. PI\_032)

El *Juicio Final* describe el momento último en que Jesucristo vuelve para juzgar a la Humanidad: recompensar a los que fueron virtuosos y castigar a los pecadores. La escena del *Juicio Final* representa al Cristo Juez sentado en un trono, la resurrección de los muertos, los justos guiados hacia la Ciudad Celeste y los condenados hacia el Infierno, y San Miguel pesando las almas. El Evangelio de Mateo (24:30-32, 25:31-46) es la principal fuente iconográfica para la representación de esta temática, frecuente a partir de la Edad Media.

Este colorido y detallista ícono (PI\_032), pintado sobre fondo dorado, representa el Juicio Final según la iconografía bizantina compuesta por la *Trinidad*, la *Deisis*, el *Trono venerable* y *vacio del Juicio*, y el *Río de fuego* que arrastra a los réprobos. Los tres primeros niveles horizontales muestran la Corte celestial con una profusión de personajes santos y ángeles que circundan la *Trinidad*, la *Deisis* y el *Trono Venerable*, dispuestos horizontalmente<sup>1</sup>.

La *Trinidad* está figurada por Dios Padre y Jesucristo sentados sobre tronos de querubines e inscritos al interior de un círculo. A continuación, está representado el grupo de la *Deisis*, formado por Cristo Juez, la Virgen María y San Juan Bautista el Precursor. La *Deisis*, particularidad de la iconografía cristiana oriental, alude a la palabra griega que significa plegaria o intercesión. En la pintura y en los bronce aquí analizados (IB\_023, IB\_024, IB\_015, IB\_025 y IB\_001), Cristo Juez o *Pantocrátor*, sentado en un trono, va acompañado por la Virgen María y San Juan Bautista, quienes interceden por el perdón de los pecadores. Cristo lleva un libro abierto donde se leen sus palabras citadas en el Evangelio de San Juan (14:6): “Yo soy el camino, la verdad y la vida”.

En la pintura del Juicio Final, bajo la *Deisis*, está representado el *Trono Venerable (Hetoimasia)*, que, según la iconografía bizantina, se trata de un trono instalado desde el día de la Ascensión. Este trono sin ocupante espera al Juez Supremo que vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos, e ilustra el Salmo 9 (8-9): “*asiéntase Yavé para siempre, / estableciendo su trono para juzgar. / Para juzgar al orbe en justicia*”. Dos arcángeles, Miguel y Gabriel, montan guardia en torno al trono, sobre el cual se encuentra la cruz. A diferencia de la representación bizantina más usual de este tema, el libro sobre el trono está aquí ausente, y Adán y Eva arrodillados han sido reemplazados por dos ángeles. A la izquierda del trono, está representado Moisés con las Tablas de la Ley y seguido por un grupo de reyes y profetas del Antiguo Testamento.

<sup>1</sup>Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 749-779.



**DEISIS (izquierda)**

Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa articulable de bronce fundido,  
moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IB\_024)

**DEISIS (derecha)**

Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
(Inv. PI\_033)

En la mitad inferior de la imagen pueden distinguirse otros elementos propios de este tema escatológico, como el *Pesaje de las Almas por San Miguel*, donde se percibe un demonio que maniobra el plato de la balanza para inclinarlo de su lado.

Desde la mitad de la escena se dibuja el *Río de fuego* que, en la iconografía bizantina, arrastra a los réprobos hacia el Infierno. En este caso, ha sido representado como una serpiente cuya cabeza asoma a la derecha de la *Deisis* y cuya cola desaparece en las fauces del Infierno. Esta imagen puede estar influenciada por la serpiente que carga los siete pecados capitales de otras imágenes bizantinas.

En la esquina inferior derecha, las llamas rojas surgen desde las fauces del Infierno y sirven como trono para el Demonio. Figuras de bestias feroces se superponen verticalmente sobre el Infierno y son representadas también en la franja inferior de la imagen, torturando a los condenados –cuyos pecados van escritos– en medio de las llamas.

Al costado inferior izquierdo se encuentra la puerta del Paraíso, al centro de una arquitectura en colores rosados y coronada por un querubín. A un costado de la puerta, un santo da la bienvenida a una fila de bienaventurados que esperan para entrar al Paraíso. La Virgen va acompañada de dos arcángeles; todo el grupo va inscrito en un círculo dorado. A su lado, se distingue la visión del profeta Daniel señalada por un ángel; y al lado derecho de la puerta, están sentados Dimas, el Ladrón Arrepentido, junto a Elías y Eliseo<sup>2</sup>. La imagen va rodeada de un marco dorado sobre el cual se leen textos alusivos a la escena que circundan.

<sup>2</sup> Eva Haustein-Bartsch y Norbert Wolf (eds.), *Icons (Ikonen-Museum, Recklinghausen)*, Colonia: Taschen, 2008, 74.





**TRÍPTICO DE LA DEISIS**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placas articuladas de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
 (Inv. IB\_015)



**DEISIS**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placa colgante de bronce fundido,  
 moldeado, cincelado y esmaltado  
 (Inv. IB\_025)



**DEISIS**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placa colgante de bronce fundido,  
 moldeado, cincelado y esmaltado  
 (Inv. IB\_001)

**SAN JORGE** (*derecha*)

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa de bronce fundido, moldeado y cincelado

(Inv. IB\_005)

**LA IGLESIA MILITANTE** (*páginas siguientes*)

Anónimo moscovita

Siglo XX

Temple y dorado sobre madera, réplica del original de la Galería Tretiakov de Moscú

(Inv. PI\_052)

La imagen central del ícono en bronce (IB\_005) representa a San Jorge hiriendo al dragón, que, según la leyenda, devoraría a la hija de un importante rey. San Jorge habría sido originario de Capadocia, sirviendo en el ejército del emperador Diocleciano, y habría sido torturado en 303, cuando confesó su fe cristiana.

Nacido en Oriente, el culto a San Jorge permaneció localizado durante mucho tiempo en Palestina, en Lidia y entre los coptos de Egipto, como protector de los soldados. Desde allí pasó a Constantinopla, donde se fundó un importante monasterio bajo su advocación. Se trata de un santo militar, cuyo culto se apoya más en la tradición que en sus orígenes históricos. Los cruzados llevaron su culto a Occidente, donde se transformó en patrón de Inglaterra desde 1222<sup>1</sup>.

En lo más alto, se distingue el *San Mandylion*, el rostro de Cristo milagrosamente impreso sobre un lienzo. A continuación, se figura la Trinidad como tres personas bebiendo sentadas a la misma mesa, según la iconografía de la *Hospitalidad de Abraham* (para ambos temas, ver página 150).

Por otra parte, este ícono sobre madera (PI\_052), que reproduce un original del siglo XVI de la Galería Tretiakov, en Moscú, es una composición compleja, de carácter guerrero y político, formada por variados cortejos de santos, autoridades civiles y eclesiásticas, y soldados que se dirigen, armados, hacia la Ciudad Celeste.

Representa a la *Iglesia militante* guiada por un arcángel hacia las puertas celestiales, mientras los querubines se disponen a coronar a estos sucesivos cortejos de hombres y santos. A la izquierda de la composición, la Virgen y el Niño dan la bienvenida al Cielo, inscritos en un espacio esférico que sirve de contraparte al Infierno, representado en otra esfera a la derecha de la imagen.

La acabada representación de las vestimentas, de los caballos, de los escudos y banderines y de las expresiones de los personajes, así como la exuberancia de los colores, hacen de esta imagen un trabajo muy detallista, propio de un miniaturista.

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, tomo 2, vol. 4, 153-162.



ШЕДЬ ПРСТЪ ВЪСЫ И ВОИНСТВУЮЩА ЦЕРКОВЬ

Св. Давидъ пр. царь





#### EPISODIOS DE LA VIDA DEL PROFETA ELÍAS

(izquierda)

Rusia

Siglos XVIII-XIX

Placa de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
(Inv. IB\_011)

El culto a Elías fue especialmente importante en Bizancio y después en Rusia, porque la Iglesia Ortodoxa hereda las devociones bizantinas. En Rusia, Elías reemplazó a Perún, dios del trueno, “aquél que toca el tambor en los cielos”. Algunos eslavos (los mujiks) creían que el trueno era producido por el ruido del carro de Elías al rodar; de él dependían entonces la lluvia y la sequía. Esta creencia meteorológica se expresó concretamente en la ciudad rusa de Novgorod, donde había una iglesia dedicada a “Elías húmedo” y otra a “Elías seco”, y se iba en procesión a una u otra según las necesidades de quienes cultivaban la tierra.

En Grecia, el nombre Elías estuvo asociado por etimología popular con Helios, el dios del sol; entonces Elías se transformó en el patrón de los sitios altos, junto con San Miguel. Las capillas puestas bajo su advocación generalmente coronaban las cumbres.

Estos íconos –uno en madera y el otro en bronce– representan prácticamente los mismos episodios de la vida del profeta Elías. Siguiendo el sentido inverso de las manillas de un reloj, se muestran sucesivas escenas alrededor de la imagen central del *Sacrificio de Elías en el Monte Carmelo* (III Reyes, 18). La primera figura es el *Encuentro de Elías con la viuda de Sarefta*. En I Reyes, 17:8-24, se relata que, por orden de Yahvé, Elías, sediento, se dirige a Sarefta, próxima a Sidón, donde una viuda pobre debe proveerle agua y alimento. Probablemente, esta imagen muestra el momento en que Elías le ruega a la viuda que extraiga agua del pozo para él y le cueza un pan en el horno.

A continuación se representa el motivo de *Elías alimentado por un ángel* (II Reyes, 19). El profeta, recostado a la sombra de un arbusto de retama, desespera de hambre. Mientras duerme, se le aparece un ángel que lo despierta y lo alimenta con pan y agua.

En la escena de *Elías dividiendo con su manto las aguas del Jordán*, el profeta, seguido por su discípulo Eliseo, recibe la orden del Señor de ir a orillas del Jordán. “Entonces Elías se quitó el manto, lo dobló y tocó las aguas, las cuales se detuvieron a uno y otro lado, de manera que pudieran cruzarlo sin mojarse los pies” (IV Reyes, 2:8).

Por último, en lo alto, Cristo entre las nubes observa a *Elías arrebatado en un carro de fuego* (IV Reyes, 2:9-12). Elías conduce un carro de fuego guiado por una cuadriga de pegasos. El profeta deja caer su manto, que es recogido por Eliseo, heredero de su espíritu. Este carro triunfal de Elías parece ser una réplica judaica de las cuadrigas de Helios. Esta imagen prefigura la Ascensión de Cristo<sup>1</sup>.

#### EPISODIOS DE LA VIDA DEL PROFETA ELÍAS

(derecha)

Anónimo escuela de Pskov

Siglo XVIII

Temple y dorado sobre madera y lámina de plata  
(Inv. Pl\_036)



<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Antiguo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 400-412.

## 204· Virgen de Ajtirka

Anónimo ruso oriental, probablemente siberiano  
Siglo XVIII  
Temple sobre tela y madera  
(Inv. PI\_040a)

Esta pieza es una de las más interesantes de la Colección María Loreto Marín Estévez, por su complejidad simbólica y material. Una tela adherida al reverso de esta tabla, y escrita en ruso, testimonia el aprecio de que fue objeto el ícono al ser regalado por un padre o una madre a su hija:

*A mi querida hija Maria,  
1844, 8 de febrero*

Según el texto manuscrito en ruso en la zona inferior de la tabla, esta imagen representa al ícono de la Virgen de Ajtirka “que apareció en el año 1739 el día dos de julio” en la localidad siberiana de la provincia de Omsk<sup>1</sup>.

Sin embargo, la iconografía de la imagen no corresponde a una Virgen. En efecto, algunos de los atributos de la Virgen están aquí ausentes y sí figuran otros elementos que corresponden a Santa María Magdalena Penitente. El Niño no ha sido representado, lo que resulta una excepción en la tradición rusa, donde la representación de la Madre se justifica por ser la *Theotokos*, es decir, el trono de Dios, que contiene al Señor y lo ofrece a los hombres.

Por otra parte, ella lleva el pelo suelto, y esta ausencia de toca sobre la cabeza no era propia de la representación de una mujer “respetable”, pero sí era atributo de la pecadora arrepentida. El crucifijo frente al cual reza la santa, así como el paisaje de montañas desérticas en el que está meditando, la identifican como una Magdalena Penitente tras la Ascensión de Cristo. Según una versión greco-oriental, Santa Magdalena se habría retirado con la Virgen y San Juan a Éfeso, donde murió, y luego sus reliquias fueron transportadas a Constantinopla.

Esta reinterpretación popular de la imagen de una santa por una Virgen responde a un fenómeno que podemos llamar “migración iconográfica” o “migración de sentido”. Se trata de una imagen que protagoniza un culto y una devoción impuestos *a posteriori* por una circunstancia particular que es ajena a su primera naturaleza. Este fenómeno es deudor de la necesidad y aparece en lugares y circunstancias donde no es posible crear una imagen específica que encarne un culto nuevo, sino, por el contrario, ese culto migra y “ocupa” una imagen cuyo primer sentido no era aquel cuya devoción la justificará más tarde.

<sup>1</sup> Agradecemos la traducción a Tatiana Sytchevski.

Josefina Schenke





**RIZA DE LA VIRGEN DE AJTIRKA**  
 Anónimo ruso oriental, probablemente siberiano  
 1787  
 Bronce repujado, burilado y recortado; pedrería  
 (Inv. Pl\_040b)

La *riza* u *oklad*, la placa de bronce repujado que cubre la imagen, está fechada en 1787. Destaca por su riqueza y gusto barroco. Las *rizas* estuvieron originalmente destinadas a proteger las imágenes consideradas, en sí mismas, sagradas, de las caricias de los devotos, derivadas de su veneración, que desgastaban las superficies pictóricas. Estas planchas metálicas llegaron a tener tal importancia que ocultaban el ícono casi por completo, dejando a la vista sólo los rostros, las manos y los pies. La abundancia de metales en Rusia y el desarrollo de la orfebrería contribuyeron a hacer de estas piezas verdaderas obras de arte en metal.

En algunos casos, a partir de fines del siglo XVIII, las *rizas* cobran mayor importancia que la pintura del ícono. De este modo, sólo se pintan las partes que la *riza* deja al descubierto, lo que no ocurre en esta imagen, donde la tabla se encuentra pintada en su totalidad, cuidadosa y detalladamente.

La Virgen luce una tiara de piedras decorada con penachos; dos ánforas con ornamentos de rosas la flanquean; y un pájaro bicéfalo, tal vez la doble águila imperial rusa, se ubica en la zona inferior, sobre el águila pintada en la tabla. Complementan la ornamentación: óvalos con el borde estriado, cartelas con roleos y volutas, así como medallones de forma acorazonada.

Isabel Cruz de Amenábar



## 208· San Juan Bautista el Precursor, Ángel del Desierto

Rusia  
Siglos XIX-XX  
Temple sobre madera  
(Inv. PI\_041)

Los dos santos Juan adquieren en Oriente particularidades iconográficas distintas a las de Occidente<sup>1</sup>. A *San Juan Bautista el Precursor* (el primo de Jesús y el último de los profetas que anuncia que Cristo es el Mesías) se lo representa alado, mientras que a San Juan Evangelista (el discípulo más joven y más cercano a Jesucristo) se lo representa en su función de evangelista, meditando, y por eso se lo llama *San Juan Teólogo en el silencio*.

En la Iglesia Ortodoxa, San Juan Bautista ocupa el primer lugar de importancia entre los santos después de la Virgen Madre de Dios. Además de subrayar su carácter de penitente en el desierto, la iconografía oriental representa a San Juan Bautista alado, de acuerdo al pasaje del evangelista San Marcos (1:2-3), que anuncia al último profeta y primo de Jesús como un ángel mensajero:

*“He aquí que envío delante de ti mi ángel, que preparará tu camino, voz de quien grita en el desierto: preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos”.*

A diferencia de Occidente, en el arte de tradición bizantina, San Juan Bautista aparece con los rasgos de un anciano de barba blanca. Esta representación se basa en el versículo de Juan 21:22 donde Jesús dice: *“Si yo quisiera que éste permaneciese hasta que yo venga...”*, del cual procede la creencia en la longevidad de Juan, e incluso la de que habría escapado a la muerte.

En lo alto de la imagen, Dios Padre bendice al santo, mientras las figuras de dos santas lo acompañan. A su alrededor, en un mismo espacio compositivo, han sido representados diferentes episodios de la vida del santo. A la izquierda, dos escenas apócrifas (que no forman parte de los Evangelios): *Ángel conversando con San Juan Niño* y *Nacimiento de San Juan*. A la derecha del observador, dos momentos descritos por los evangelistas: *Decapitación de San Juan Bautista* y *Salomé presenta la cabeza de San Juan Bautista*.

Josefina Schenke

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.



## 210· San Juan Teólogo en el Silencio

Rusia  
Siglos XIX-XX  
Temple y dorado sobre madera  
(Inv. PI\_042)

San Juan Teólogo, como se denomina en Oriente a San Juan Evangelista, es representado aquí escribiendo el Evangelio en Efeso. Anciano y replegado sobre sí mismo, se lleva los dedos de la mano derecha a los labios en señal de silencio y reflexión, mientras escucha el mensaje que un ángel le sopla al oído.

Doce recuadros describen diferentes episodios de su vida, la mayor parte de ellos apócrifos. En el registro superior, el tercer episodio representa el momento en que Cristo llama a Juan y a Santiago, hijos de Zebedeo, a ser sus discípulos. A la izquierda del santo, se ha figurado la *Resurrección de Drusiana en Efeso*. Según la leyenda apócrifa, al regresar a Efeso, después de su destierro en Patmos, San Juan se encuentra con el cortejo fúnebre de una mujer llamada Drusiana, quien había esperado su regreso con ansias. Entonces el apóstol hizo depositar el féretro en el suelo y abrirlo, y dijo: "Prusiana, mi maestro Jesucristo te resucita. Levántate, ve a tu casa y prepárame una comida". Y de inmediato la mujer se levantó con la impresión de haber despertado de un sueño.

A la derecha de la figura central del santo, se ha representado a *San Juan salvado del caldero de aceite*. De acuerdo a otro relato no evangélico, el emperador Domiciano condenó a San Juan a ser sumergido en un caldero de aceite hirviendo. San Juan sale indemne, sin la menor quemadura, acompañado por un ángel.

En el registro inferior, un episodio típicamente apócrifo muestra a San Juan que consigue la destrucción del templo de Diana. En efecto, la hagiografía atribuye a muchos santos la destrucción de templos paganos. En este mismo registro, se representa a San Juan en la isla de Patmos: San Juan, de pie, dirige su mirada hacia la mano de Dios que lo ilumina con su rayo, mientras su discípulo, el diácono Procoro, escribe la revelación.

Por último se ha figurado a los discípulos que se despiden de San Juan. Advertido por Cristo de su próxima muerte, el santo cava su propia tumba, representada como una cueva. Un discípulo se despide de él, mientras los otros lamentan su próxima muerte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, tomo 2, vol.4, 186-199.

Josefina Schenke





**SANTA ELENA Y CONSTANTINO** (izquierda)

Anónimo ruso

Siglo XIX

Placa colgante de bronce fundido, moldeado y cincelado  
(Inv. IB\_013)

**LA EXALTACIÓN DE LA CRUZ** (derecha)

Anónimo ruso

Siglo XX

Temple y dorado sobre madera  
(Inv. PI\_037)

Este ícono de formato apaisado (PI\_037) muestra la fiesta de la *Exaltación de la Cruz*, celebrada en el mundo cristiano ortodoxo cada 14 de septiembre. Se conmemora en esa fecha el *Descubrimiento de la Vera Cruz*<sup>1</sup> por Santa Elena, la madre del emperador Constantino, así como la consagración de la Iglesia de la Resurrección (la *Anastasis Basilica*) construida por él. Según la leyenda, en esa ocasión, el obispo Makarios de Jerusalén presentó por primera vez al pueblo la reliquia<sup>2</sup>, y éste es precisamente el momento que representa este ícono. En el espacio de la rotunda semicircular de la basilica de la Anástasis, sobre un ambo, dos obispos y dos diáconos exhiben el madero santo. Santa Elena, ataviada como emperatriz, observa la escena desde un baldaquín ubicado a la izquierda de la imagen, mientras que los otros devotos inciensan la imagen o cantan a coro (en el fondo del ábside). Entre las pilastras del muro posterior, ricamente decorado, se distinguen los íconos de la Virgen Orante (la *Panagia Platytera* o *Blacherniotisa*), de dos santos y un arcángel.

La *Vera Cruz* se transformó en la reliquia más preciada durante la Edad Media, junto a la Corona de Espinas y los Clavos de la Crucifixión, y a partir del pontificado del papa Sergio I (607-701), la fiesta comenzó a celebrarse en Roma.

En el pequeño ícono de bronce (IB\_013), se muestra a Santa Elena con una cruz y acompañada de su hijo, Constantino, representado como un niño. En el mismo panel, se representan tres de las imágenes más importantes para la religiosidad bizantina: el *San Mandylion*, la *Virgen de la Ternura* y la *Panagia Platytera* o *Blacherniotisa*, fijada sobre el pecho en un medallón o tondo, con la imagen de Cristo Emmanuel<sup>3</sup>.

El emperador Constantino promulgó en el año 313 el edicto de Milán que autorizó el ejercicio público del culto cristiano. La Iglesia Ortodoxa lo venera como un santo y le confiere el título de *isapostolos* (igual a los apóstoles). Su popularidad se vincula sobre todo con la devoción a la *Invenición de la Santa Cruz*, donde aparece asociado a su madre.

<sup>1</sup> También llamada *Invenición de la Vera Cruz*, porque *inventio* en latín significa hallazgo, descubrimiento.

<sup>2</sup> Esta historia, fruto de la tradición, es relatada por el *Menologion* de Basileios II, texto escrito entre 976 y 1025. Eva **Haustein-Bartsch** y Norbert **Wolf** (eds.), *Icons (Ikonen-Museum, Recklinghausen)*, Colonia: Taschen, 2008, 42.

<sup>3</sup> Para estos tres íconos, ver páginas 150, 168 a 171 y 148 a 149, respectivamente.



**SAN NICOLÁS**

Anónimo ruso

Siglo XX

Temple y dorado sobre madera

(Inv. PI\_043)

Obispo de Mira y oriundo de Licia, en la actual Turquía, este santo del siglo IV, que en Europa dará origen a la leyenda de Santa Klaus, se occidentalizó a partir del año 1087, cuando sus reliquias fueron trasladadas por mercaderes italianos a la ciudad de Bari. La Iglesia en Bizancio ya veneraba a San Nicolás en el siglo VI, y su culto se expandió hacia Rusia en el siglo X<sup>1</sup>.

En este ícono (PI\_043), San Nicolás ha sido representado a la manera oriental: con la frente ancha, en señal de su sabiduría, la barba blanca y corta, y la cabeza cana y descubierta. El santo va vestido con el atuendo obispal y señala el comienzo del Evangelio de San Lucas que se lee el 6 de diciembre, para la fiesta del santo:

*“En aquel tiempo, Jesús llegó a una plaza muy plana. A su alrededor se reunieron gran número de discípulos y una multitud venida de Judea y Jerusalén”.*

A su derecha se distingue la figura de Cristo, y a su izquierda, la de la Virgen, lo que muestra el carácter de mediador del santo entre los hombres y el Cielo. En el borde exterior de la imagen se han representado un santo militar y una santa que sostiene una cruz de doble travesaño.

Los bronce muestran esta misma iconografía del santo (IB\_010, IB\_016), con el Evangelio cerrado, y complementada con la imagen del *San Mandylion* en lo alto. Se trata de una reproducción de la reliquia de contacto de Cristo, una tela impresa milagrosamente con Su rostro que, según la tradición, fue conservada en Constantinopla durante la Edad Media y servía como ícono protector de la ciudad. El *San Mandylion* es la reliquia oriental similar a la *Verónica* conservada en Occidente (ver página 150).

En las puertas del tríptico en bronce (IB\_016) se han representado los doce apóstoles en parejas, distribuidos en tres niveles con diferentes rostros y actitudes, gracias al laborioso trabajo del bronce.

<sup>1</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, tomo 2, vol. 4, 428-442.





**SAN NICOLÁS**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placa de bronce fundido, moldeado y cincelado  
 (Inv. IB\_010)



**TRÍPTICO DE SAN NICOLÁS Y LOS DOCE APÓSTOLES**  
 Anónimo ruso. Siglo XIX  
 Placas articuladas de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
 (Inv. IB\_016)

FICHAS Y FOTOS DE LAS OBRAS

ARTE COLONIAL AMERICANO  
ÍCONOS RUSOS

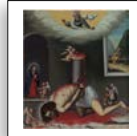


**COLONIAL AMERICANO  
PINTURA**


Adoración de los Pastores  
Anónimo cusqueño  
Fines del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
88 x 144 cm  
(Inv. PN\_001)



Descendimiento de Cruz  
Anónimo, ámbito virreinal andino  
Fines del siglo XVIII, comienzos del XIX  
Óleo sobre tela  
55 x 50 cm  
(Inv. PC\_001)



Señor de los Azotes  
Anónimo quiteño, taller de Miguel de Santiago  
Mediados del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
64 x 57,7 cm  
(Inv. PC\_002)



Dormición de la Virgen  
Anónimo altopereño  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela y madera  
42,2 x 39,6 cm  
(Inv. PV\_001)



Virgen de los Siete Dolores  
Anónimo quiteño  
Mediados del siglo XIX  
Óleo sobre tela  
59 x 48 cm  
(Inv. PV\_003)



Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato  
Anónimo quiteño  
Comienzos del siglo XIX  
Óleo sobre tela, brocateado de oro  
67 x 53,8 cm  
(Inv. PV\_004)



Coronación de la Virgen Inmaculada  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela y madera  
31 x 22,5 cm  
(Inv. PV\_006)



La Eucaristía y el Magisterio de la Iglesia  
Anónimo cusqueño  
Mediados del siglo XVIII  
Óleo sobre tela; sobredorado y brocateado de oro  
115 x 93 cm  
(Inv. PS\_001)



Santo Domingo de Guzmán  
Anónimo cusqueño  
Segunda mitad del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
138 x 102 cm  
(Inv. PS\_002)



Santa Teresa ante el Cristo llagado  
Anónimo cusqueño  
Mediados del siglo XVIII  
Óleo sobre tela, brocateado de oro  
118 x 82 cm  
(Inv. PS\_003)



Árbol monástico o Viña de la Orden Dominicana  
Juan Bermúdez, Quito, 1804  
Óleo sobre tela  
80 x 64 cm  
(Inv. PS\_004)



San Vicente Ferrer  
Anónimo cusqueño  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
64 x 46 cm  
(Inv. PS\_005)

**COLONIAL AMERICANO  
LÁMPARAS**


Lámpara  
Anónimo chileno  
Siglos XVII-XVIII  
Plata y bronce martillados, repujados, recortados y soldados  
100 cm x 45 cm de diámetro  
(Inv. OL\_001)



Lámpara  
Anónimo peruano o chileno  
Siglo XVIII  
Plata martillada, repujada, recortada, cincelada y soldada  
70 cm x 60 cm de diámetro  
(Inv. OL\_002)



Lámpara  
Anónimo chileno  
Siglos XVII-XVIII  
Plata martillada, repujada, burilada y soldada  
90 cm x 20 cm de diámetro  
(Inv. OL\_002)

**COLONIAL AMERICANO  
ESCUPTURAS**


Cristo Resucitado  
Autor anónimo, Escuela de Caspicara  
Finales del siglo XVIII  
Madera tallada, encarnada y policromada; ojos de vidrio; potencias de plata  
25 x 10 cm  
(Inv. ECR\_001)



Cruz-relicario  
Anónimo (virreinal americano?)  
1770-1850  
Madera tallada, policromada y dorada; tela  
26 x 10 x 4 cm  
(Inv. EC\_010)



Dolorosa al pie del Calvario y Santa María Magdalena al pie del Calvario  
Anónimos quiteños  
Siglo XVIII  
Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; barniz chinosco; vidrio  
13,5 x 7 x 3,5 cm y 12 x 6,5 x 3 cm  
(Inv. ECO\_001A) (Inv. ECO\_001B)



Cabeza de Dolorosa y Cabeza de San Juan Evangelista  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili, (Caspicara)  
Siglo XVIII, c.1790  
Madera tallada, policromada y encarnada; vidrio  
24 x 17 x 18 cm / 26 x 21 x 20 cm  
(Inv. ECO\_004A / ECO\_004B)



Virgen María  
Anónimo chileno  
Siglo XIX  
Madera desbastada y tallada, policromada y encarnada  
31 x 12 x 11,5 cm  
(Inv. EV\_001)



Virgen Dolorosa  
Anónimo chileno  
Siglo XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; bastidor de listones de madera y tela; cabello natural  
43 x 16 x 13 cm  
(Inv. EV\_006)



Virgen de la Candelaria  
Anónimo chileno  
Siglo XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y vestida; cabello natural; plata; vidrio  
30,5 x 15 x 11 cm  
(Inv. EV\_007)



Virgen María y San José  
Anónimo chileno  
Siglo XIX, c.1830  
Madera desbastada, tallada, policromada y encarnada; tela encolada, tela almohadillada; vidrio  
46 x 25 x 13 cm y  
48 x 32 x 15 cm  
(Inv. ECO\_003A y ECO\_003B)



San Rafael (imagen proveniente de un fanal)  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, c.1790  
Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; plata repujada y burilada; vidrio  
66 x 33 x 30 cm  
(Inv. EF\_001)



San Miguel venciendo al demonio  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, c.1770  
Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; vidrio  
102 x 38 x 20 cm  
(Inv. ES\_001)



San Rafael  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; filigrana de plata; hojalata; plumería; vidrio  
110 x 55 x 25 cm  
(Inv. ES\_002)



San Gabriel  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada, estofada, dorada y vestida; vidrio  
114 x 55 x 33 cm  
(Inv. ES\_003)



San José con el Niño  
Autor jesuita (en estudio)  
c.1750  
Madera tallada, encarnada, policromada y sobredorada; plata repujada y recortada; vidrio  
104 x 42 x 30 cm  
(Inv. ES\_004)



Santo Tomás de Aquino  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, c.1760  
Madera tallada, policromada, encarnada, estofada y dorada; vidrio  
41 x 18 x 12 cm  
(Inv. ES\_005)



San Juan Bautista  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, c.1790  
Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; vidrio  
108 x 46 x 30 cm  
(Inv. ES\_006)



Santo Domingo de Guzmán  
Anónimo peruano  
Siglo XVIII  
Magüey y tela encolada policromados, encarnados y vestidos; vidrio  
22,1 x 8,5 x 9,3 cm  
(Inv. ES\_007)



San Francisco de Asís  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera y tela policromadas y encarnadas; vidrio  
57 x 17 x 15,5 cm  
(Inv. ES\_008)



San Francisco de Asís  
Anónimo chileno  
Siglo XVIII  
Madera tallada y articulada con base de preparación, restos de policromía y dorado; vidrio  
35 x 14 x 12 cm  
(Inv. ES\_009)



San Antonio de Padua  
Anónimo peruano  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y dorada  
28 x 8 x 7 cm  
(Inv. ES\_011)



San Antonio de Padua  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX, c.1800  
Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; vidrio  
28 x 13 x 9 cm  
(Inv. ES\_012)



San Antonio de Padua  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, c.1780.  
Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; vidrio  
17,5 x 9,8 x 8,5 cm  
(Inv. ES\_013)



San Antonio de Padua  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX, c.1810  
Madera tallada, policromada, encarnada y dorada; plata y estaño; vidrio  
30 x 19 x 17 cm  
(Inv. ES\_014)



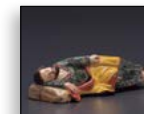
San Juan Bautista Niño o San Juanito  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; estaño; vidrio  
30,7 x 10,5 x 9 cm  
(Inv. ES\_015)



San Francisco Javier  
Anónimo chileno, influencia de los escultores jesuitas germanos  
Siglo XVIII, 1750  
Madera tallada policromada y encarnada; vidrio  
20 x 10 x 8 cm  
(Inv. ES\_017)



Arcángel con "máscara" desprendida  
Anónimo peruano  
Siglo XVIII  
Madera tallada, policromada, encarnada y estofada; ojos de vidrio  
36 x 14 x 12 cm  
(Inv. ES\_019)



El Sueño de San José  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y barniz chinosco  
6,5 x 22,5 x 10 cm  
(Inv. ES\_020)



Piedal al pie de la Cruz  
Anónimo ayacuchano  
Siglos XVIII-XIX  
Piedra de huamanga tallada, policromada y dorada, y marco de madera tallada y dorada  
20 x 17,5 x 2 cm  
(Inv. R\_001)



Oratorio con Calvario y figuras de santos (San Francisco de Asís, San Sebastián, San Juan Bautista, San José con el Niño y San Antonio de Padua)  
Anónimo brasileiro, Minas Gerais  
Siglos XVIII-XIX  
Piedra de talco y madera talladas, policromadas y estofadas; plata y plata sobredorada  
50 x 19,5 x 9 cm  
(Inv. R\_002)

**COLONIAL AMERICANO  
FANALES**


Fanal del Nacimiento bajo un árbol  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili,  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
estofada; plata repujada y recortada; tela;  
pedrería; cerámica; vidrio soplado  
Fanal: 46,8 x 32 x 17 cm / Virgen: 11,5 x 5,6 x 3,3 cm  
San José: 12 x 6,5 x 5 cm / Niño: 10 x 4,5 x 3,3 cm  
(Inv. EF\_002)



Fanal del Nacimiento  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili,  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada;  
estofada y dorada; plata repujada, calada y  
recortada; vidrio soplado  
Fanal: 23 x 30 x 30 cm / Virgen: 22 x 12,5 x 8 cm  
San José: 22 x 12,5 x 8 cm / Niño: 15 x 5 x 5 cm  
(Inv. EF\_003)



Fanal del Niño Dios dormido con  
almohada y cojín de encaje  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Fanal: Madera tallada, policromada y  
encarnada; tela; cerámica; plata repujada; vidrio  
soplado  
Fanal: 44 x 44 x 19 cm / Niño: 6 x 22 x 6,3 cm  
(Inv. EF\_004)



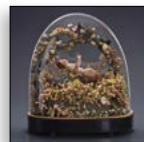
Fanal del Niño Dios recostado con  
pájaros y frutos de pimienta  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada  
y dorada; marquetería; tela; pasamanería;  
naturaleza muerta; vidrio soplado  
Fanal: 50 x 47 x 18 cm / Niño: 14,5 x 24 x 12 cm  
(Inv. EF\_005)



Fanal del Niño Dios recostado con  
floreros de porcelana  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; tela;  
plumería; porcelana; hojalata; vidrio soplado  
Fanal: 28 x 24 x 11 cm / Niño: 7 x 20 x 5,5 cm  
(Inv. EF\_006)



Fanal del Niño Dios recostado con  
potencias de plata  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
dorada; tela; pasamanería; plumería; cerámica;  
plata repujada; vidrio soplado  
Fanal: 45 x 41 x 24 cm / Niño: 12 x 22 x 8,5 cm  
(Inv. EF\_007)



Fanal del Niño Dios recostado con  
fruto rojo en la mano  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; tela;  
cera; cerámica; plumería; naturaleza muerta;  
vidrio soplado  
Fanal: 50 x 44 x 30 cm / Niño: 20 x 14 x 10 cm  
(Inv. EF\_008)



Fanal del Niño Dios recostado con papagayo  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
dorada; marquetería; tela bordada; pasamanería;  
pedrería; naturaleza muerta; filigrana de plata;  
vidrio soplado  
Fanal: 48 x 37 x 22 cm / Niño: 21 x 25 x 15 cm  
(Inv. EF\_009)



Fanal del Niño Dios Doctorcito bajo  
árbol de filigrana y nácar  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
barniz chinesco; tela; plata repujada; metal;  
pedrería; vidrio soplado  
Fanal: 44 x 38 x 27 cm / Niño: 22 x 11 x 8 cm  
(Inv. EF\_010)



Fanal del Niño Dios Doctorcito con  
gallinas y canasto  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
dorada; tela; pasamanería; filigrana de plata;  
plumería; papel mâché; vidrio soplado  
Fanal: 50 x 18 x 50 cm / Niño: 21 x 14 x 13 cm  
(Inv. EF\_011)



Fanal del Niño Dios Doctorcito con  
cintas de novias  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
vestida; marquetería; tela bordada e impresa;  
paja; cera; pasamanería; pedrería; filigrana y  
lama de plata; vidrio soplado  
Fanal: 48 x 48 x 18 cm / Niño: 20,5 x 15 x 14 cm  
(Inv. EF\_012)



Fanal del Niño Dios recostado con relicario  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada,  
dorada y vestida; tela; pedrería; plumería;  
naturaleza muerta; filigrana de plata; vidrio  
soplado  
Fanal: 52 x 54 x 20 cm / Niño: 14 x 23 x 8 cm  
(Inv. EF\_013)



Fanal del Niño Dios recostado con  
zapatitos con perlas  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; tela;  
pasamanería; pedrería; plata repujada; vidrio  
soplado  
Fanal: 43 x 41 x 22 cm / Niño: 19 x 31,5 x 11,5 cm  
(Inv. EF\_014)



Fanal del Niño Dios recostado con  
potencia radiada  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
vestida; tela; pasamanería; pedrería; naturaleza  
muerta; plata repujada; metal; cerámica; vidrio  
soplado  
Fanal: 44 x 39,5 x 25 cm / Niño: 12 x 23 x 7,5 cm  
(Inv. EF\_015)



Fanal del Niño Dios recostado con  
canastillo de porcelana  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili (Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
marquetería; tela; plumería; naturaleza muerta;  
porcelana; vidrio soplado  
Fanal: 44 x 39,5 x 25 cm / Niño: 17 x 6,5 x 4,5 cm  
(Inv. EF\_016)



Fanal del Niño Dios recostado bajo  
arco de filigrana  
Escultura: Anónimo quiteño, seguidor de  
Manuel Chili, Caspicara  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
tela; pasamanería; plata repujada y en filigrana;  
pedrería; vidrio soplado  
Fanal: 26 x 24 x 13 cm / Niño: 14 x 13 x 4 cm  
(Inv. EF\_017)

**COLONIAL AMERICANO  
NIÑOS**

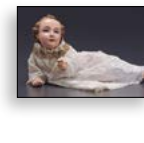

Niño Dios de la Espina  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
vestida; tela recamada y bordada; pasamanería;  
plata repujada y calada; vidrio  
60 x 35 x 26 cm  
(Inv. EN\_001)



Niño Dios Melancólico  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada; vidrio  
56 x 22 x 30 cm  
(Inv. EN\_002)



Niño Dios Doctorcito o  
Niño Perdido en el Templo  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
vestida; tela; pasamanería; vidrio  
40 x 24 x 18 cm  
(Inv. EN\_006)



Niño Dios recostado  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
vidrio  
37 x 21 x 17 cm  
(Inv. EN\_007)



Niño Dios de pie  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
vidrio.  
28,5 x 14 x 6,5 cm  
(Inv. EN\_011)



Niño Dios dormido  
Anónimo quiteño  
Siglo XVIII  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
vidrio  
5 x 16 x 4,2 cm  
(Inv. EN\_012)



Niño Dios recostado  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
vidrio  
9 x 30 x 12 cm  
(Inv. ECO\_002C)



Niño Dios recostado  
Anónimo quiteño, seguidor de Manuel Chili  
(Caspicara)  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; plata  
repujada y recortada; vidrio  
20 x 33,5 x 13,5 cm  
(Inv. ECO\_006C)


**COLONIAL AMERICANO  
CRISTOS**

Cristo crucificado  
Anónimo chilote  
Siglo XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada  
41 x 21 x 10 cm  
(Inv. EC\_007)



Cristo crucificado  
Anónimo chileno  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
vestida; tela; pasamanería y metal  
50 x 29 x 11 cm  
(Inv. EC\_005)



Cristo crucificado  
Anónimo chileno  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada, encarnada y  
vestida; tela; pasamanería y metal  
50 x 29 x 12 cm  
(Inv. EC\_006)



Cristo crucificado  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; plata  
repujada  
133 x 60 x 24,5 cm  
(Inv. EC\_003)



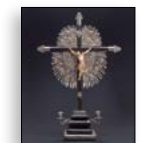
Cristo crucificado  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada  
60 x 30 x 20 cm  
(Inv. EC\_004)



Cristo crucificado  
Anónimo quiteño  
Siglos XVIII-XIX  
Madera tallada, policromada y encarnada; plata  
repujada, cincelada y recortada  
95 x 40 x 30 cm  
(Inv. EC\_009)



Cristo Crucificado  
Anónimo luso-portugués, Goa  
Siglo XVIII  
Marfil y madera tallados y burilados; plata  
repujada, cincelada, burilada y recortada  
89 x 38 x 18 cm  
(Inv. EC\_008)



Cristo Crucificado  
Cristo: anónimo hispano-philipino;  
Cruz: anónimo, probablemente de Potosí  
Siglos XVII-XVIII  
Marfil y madera tallados; plata repujada,  
cincelada, burilada y recortada  
117 x 77 x 44 cm  
(Inv. EC\_012)



Cristo Crucificado  
Anónimo luso-portugués, Goa  
Siglo XVIII  
Marfil y madera tallados y burilados; plata  
repujada, cincelada, burilada y recortada  
98 x 55 x 21 cm  
(Inv. EC\_011)

**ÍCONOS  
PINTURAS**


Virgen de Kazán  
Rusia  
Siglos XVIII-XIX  
Temple y dorado sobre madera  
31 x 27 cm  
(Inv. PI\_002)



Virgen de Kazán  
Rusia  
Siglo XIX  
Temple, dorado y plateado sobre madera; riza de bronce repujada, cincelada y calada  
31,5 x 26,5 cm  
(Inv. PI\_003)



Triptico de la Virgen de Kazán  
Rusia  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
38 x 42 cm  
(Inv. PI\_004)



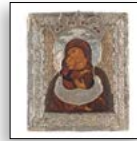
Virgen Guía (*Panagia Hodigitria*)  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Temple y dorado sobre madera  
53,5 x 44,5 cm  
(Inv. PI\_005)



Virgen Guía (*Panagia Hodigitria*) con donante  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Temple sobre madera; riza de plata y bronce repujada, cincelada y calada  
53 x 41 cm  
(Inv. PI\_010)



Virgen de la Ternura  
(*Panagia Eleousa* o *Glykophilousa*)  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
44,7 x 40 cm  
(Inv. PI\_013)



Virgen de Vladimir (*Vladimirskaia*)  
Anónimo ruso  
Siglo XVIII  
Temple sobre madera; riza de plata y bronce repujada, burilada y recortada  
31,5 x 28 cm  
(Inv. PI\_017)



Cuatro íconos mariales  
Anónimo, probablemente palestino ortodoxo con influencia rusa  
Siglo XIX  
Temple y dorado sobre madera  
31 x 27 cm  
(Inv. PI\_018)



Virgen de Bogoliubovo o *Bogolubskaia* de la Madre de Dios  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Temple y dorado sobre madera  
30 x 25,5 cm  
(Inv. PI\_020)



Virgen de Bogoliubovo o *Bogolubskaia* de la Madre de Dios  
Anónimo ruso  
1818 (pintura y riza)  
Temple y dorado sobre madera; riza de plata repujada, cincelada y calada  
39 x 32,5 cm  
(Inv. PI\_021)



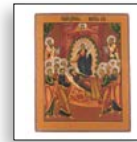
Epifanía o Adoración de los Reyes Magos  
Anónimo ruso, con influencia del estilo Palekh  
Siglo XIX  
Temple y dorado sobre madera  
31 x 36 cm  
(Inv. PI\_022)



Epifanía o Adoración de los Reyes Magos  
Anónimo ruso  
Siglos XIX-XX  
Temple y dorado sobre madera  
48,5 x 42 cm  
(Inv. PI\_023)



Dormición de la Virgen (*Uspenie*)  
Pintura sobre madera  
Rusia  
Siglo XX  
53 x 41,7 cm  
(Inv. PI\_024)



Dormición de la Virgen (*Uspenie*)  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y plateado sobre madera  
49 x 39 cm  
(Inv. PI\_025)



Calvario y episodios de la Historia de la Salvación  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Temple y dorado sobre madera  
52,5 x 42,5 cm  
(Inv. PI\_028)



Fiestas del año litúrgico  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
35 x 29 cm  
(Inv. PI\_029)



Fiestas del año litúrgico  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
59,5 x 47 cm  
(Inv. PI\_031)



Juicio Final  
Anónimo ruso  
Siglos XIX-XX  
Temple y dorado sobre madera  
61 x 50 cm  
(Inv. PI\_032)



*Deisis*  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
56 x 43,5 cm  
(Inv. PI\_033)



Episodios de la vida del profeta Elías  
Anónimo escuela de Pskov  
Siglo XVIII  
Temple y dorado sobre madera y lámina de plata  
53 x 41 cm  
(Inv. PI\_036)



La Exaltación de la Cruz  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
41 x 54,5 cm  
(Inv. PI\_037)



Virgen de Ajtirka  
Anónimo ruso oriental, probablemente siberiano  
Siglo XVIII  
Temple sobre tela y madera  
31 x 27,5 cm  
(Inv. PI\_040a)



San Juan Bautista el Precursor, Ángel del desierto  
Rusia  
Siglos XIX-XX  
Temple sobre madera  
47 x 39 cm  
(Inv. PI\_041)



San Juan Teólogo en el Silencio  
Rusia  
Siglos XIX-XX  
Temple y dorado sobre madera  
60 x 53 cm  
(Inv. PI\_042)



San Nicolás  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
50 x 42 cm  
(Inv. PI\_043)



Virgen de Pokrov o del Manto  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera  
35,8 x 29 cm  
(Inv. PI\_051)



La Iglesia Militante  
Anónimo moscovita  
Siglo XX  
Temple y dorado sobre madera, réplica del original de la Galería Tretyakov de Moscú  
36,5 x 84 cm  
(Inv. PI\_052)

**ÍCONOS  
BRONCES**


*Deisis*  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
10 x 8,5 cm  
(Inv. IB\_001)



Orante Madre  
(*Panagia Platytera o Blacherniotisa*)  
Anónimo ruso  
Siglo XVIII  
Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
6,5 x 5,5 cm  
(Inv. IB\_003)



Triptico de las fiestas del año litúrgico  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placas articuladas de bronce fundido, moldeado y cincelado  
10,5 x 29 cm  
(Inv. IB\_004)



San Jorge  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa de bronce fundido, moldeado y cincelado  
9 x 5 cm  
(Inv. IB\_005)



Trinidad  
Rusia  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y cincelado  
6,5 x 5 cm  
(Inv. IB\_007)



Trinidad  
Anónimo ruso  
Siglos XVIII-XIX  
Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
6,5 x 5 cm  
(Inv. IB\_008)



Trinidad  
Rusia  
Siglos XVIII-XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y cincelado  
6,5 x 5 cm  
(Inv. IB\_009)



San Nicolás  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa de bronce fundido, moldeado y cincelado  
8 x 5 cm  
(Inv. IB\_010)



Episodios de la vida del profeta Elías  
Rusia  
Siglos XVIII-XIX  
Placa de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
13,5 x 12 cm  
(Inv. IB\_011)



Políptico de las fiestas del año litúrgico  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placas articuladas de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
17 x 39,5 cm  
(Inv. IB\_012)



Santa Elena y Constantino  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y cincelado  
6 x 4,5 cm  
(Inv. IB\_013)



Trinidad  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y cincelado  
6,5 x 5 cm  
(Inv. IB\_014)



Triptico de la *Deisis*  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placas articuladas de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
7,5 x 19 cm  
(Inv. IB\_015)



Triptico de San Nicolás y los Doce Apóstoles  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placas articuladas de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
7 x 9,8 cm  
(Inv. IB\_016)



Virgen de Kazán  
Bronce con restos de esmalte turquesa  
Rusia  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y burilado  
11,5 x 6,4 cm  
(Inv. IB\_019)



Orante Madre  
(*Panagia Platytera o Blacherniotisa*)  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
5,5 x 5,2 cm  
(Inv. IB\_020)



Dormición de la Virgen (*Uspenie*)  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
5,5 x 5,2 cm  
(Inv. IB\_021)



*Deisis*  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
10 x 8,5 cm  
(Inv. IB\_023)



*Deisis*  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa articulable de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
6 x 6 cm  
(Inv. IB\_024)



*Deisis*  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
10 x 8,5 cm  
(Inv. IB\_025)



Virgen Guía (*Panagia Hodigitria*)  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
6 x 5 cm  
(Inv. IB\_027)



Anástasis  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
6 x 5 cm  
(Inv. IB\_028)



Anástasis  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
6 x 5 cm  
(Inv. IB\_029)



Virgen Guía (*Panagia Hodigitria*)  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
6 x 5 cm  
(Inv. IB\_052)



Madre de Dios, Alegria de todos los afligidos  
Anónimo ruso  
Siglo XX  
Placa de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
12 x 9 cm  
(Inv. IB\_054)



Madre de Dios, Alegria de todos los afligidos  
Anónimo ruso  
Siglos XIX-XX  
Placa de bronce fundido, moldeado y esmaltado  
10 x 8 cm  
(Inv. IB\_055)



Madre de Dios, Alegria de todos los afligidos  
Anónimo ruso  
Siglos XIX-XX  
Placa de bronce fundido y moldeado  
12 x 9 cm  
(Inv. IB\_056)



Madre de Dios, Alegria de todos los afligidos  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
5,5 x 4 cm  
(Inv. IB\_059)



Madre de Dios, Alegria de todos los afligidos  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Placa colgante de bronce fundido y moldeado  
5,5 x 4 cm  
(Inv. IB\_060)



Calvario y escenas del calendario festivo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
20 x 12 cm  
(Inv. IBC\_001)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
14 x 9 cm  
(Inv. IBC\_002)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
15 x 10 cm  
(Inv. IBC\_003)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
15 x 10 cm  
(Inv. IBC\_004)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
17 x 10 cm  
(Inv. IBC\_007)



Calvario y escenas del calendario festivo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
18,7 x 10,4 cm  
(Inv. IBC\_008)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
33,5 x 17,5 cm  
(Inv. IBC\_009)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
10 x 5 cm  
(Inv. IBC\_011)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
15 x 10 cm  
(Inv. IBC\_013)



Calvario  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
16 x 10,5 cm  
(Inv. IBC\_014)



Calvario y escenas del calendario festivo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado y cincelado  
34 x 18 cm  
(Inv. IBC\_015)



Crucifijo  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
33,5 x 17,5 cm  
(Inv. IBC\_017)



Calvario  
Anónimo ruso  
Siglo XIX  
Cruz de bronce fundido, moldeado, cincelado y esmaltado  
16 x 10,5 cm  
(Inv. IBC\_019)



Universidad de  
**los Andes**



MUSEO DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

El Museo de Artes de la Universidad de los Andes se formó a partir de la colección de arte religioso donada por María Loreto Marín Estévez, iniciada hacia 1960 y enriquecida con adquisiciones a anticuarios y particulares en Chile y en el extranjero. Este valioso patrimonio y los recursos necesarios para la formación del museo fueron donados por la coleccionista a la Universidad con el propósito de poner estas piezas a disposición del público, promoviendo su apreciación, restauración y preservación. La muestra está conformada por dos secciones, una rusa y otra sudamericana, que abarcan piezas datadas entre los siglos XVIII y XIX.

El presente catálogo organiza, describe y explica los objetos de esta colección. Cada uno es estudiado en su visualidad, materialidad y significado; intentando dar cuenta así de cuándo fue realizado, en qué contexto artístico, social y espiritual.

Este libro es fruto de la investigación de un equipo de historiadores del arte de la Universidad de los Andes – Isabel Cruz y Marisol Richter, Directora del Museo de Artes-, y también de otras universidades – Fernando Guzmán, de la Universidad Adolfo Ibáñez; Evguenia Fediakova de la Universidad de Santiago; Rafael Ramos Sosa de la Universidad de Sevilla y Josefina Schenke de la Universidad Alberto Hurtado, quien también estuvo a cargo de la dirección y edición del volumen.

Se trata entonces de una investigación seria y responsable, de un trabajo de carácter científico que muestra el “estado de la cuestión” de estas piezas de arte en cuanto a sus características principales y a su origen y valor patrimonial. Pretende ser, por esto, un material de consulta importante para otros investigadores o aficionados al tema, contemporáneos a la publicación de este libro o que vivirán en el futuro y se interesarán por esta colección expuesta desde octubre de 2010 en dependencias de la Universidad de los Andes, Santiago de Chile.