

## Pequeñas esculturas de devoción en el Museo de Historia Natural de Concepción. Ejemplos de una producción de imaginería de carácter local (siglos XVIII-XIX)

Josefina Schenke\*

**RESUMEN:** El Museo de Historia Natural de Concepción conserva un conjunto de once imágenes (siete santos y vírgenes, un Niño Dios de Virgen y tres cristos) de pequeño formato –36 cm de altura máxima y 23 cm en promedio–, cuyas iconografías, tipologías formales, materialidades y posibles orígenes se discuten aquí. El desarrollo del trabajo dará cuenta de cómo la mayoría de estas once piezas proviene de una producción local de imaginería religiosa que se desarrolló en la zona comprendida entre Linares y Concepción entre los siglos XVIII y XIX.

**PALABRAS CLAVE:** escultura, arte cristiano, La Frontera, Chile, América del Sur

**ABSTRACT:** The Museum of Natural History located in Concepción, Chile, holds a body of eleven small-scale images (seven figures of Saints, one of the Virgin and Child, plus three sculptures of Christ), whose height ranges from 18 to 36 cm. This paper will discuss their iconographies, formal types, material constitution, and possible origins. As the article proceeds, it will prove that the main bulk of this collection can be tracked back to a handicraft center of religious imagery which was active between the cities of Linares and Concepción, during the 18th and 19th centuries.

**KEYWORDS:** sculpture, Christian art, La Frontera, Chile, South America

---

\* Licenciada en Historia del Arte de la Universidad de Borgoña; Master II en Historia del Arte de la Universidad de París-Sorbona; y doctora en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es profesora asistente del Departamento de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Adolfo Ibáñez, y directora del Magister en Historia del Arte e investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio de la misma universidad.

---

Cómo citar este artículo (APA)

Schenke, J. (2018). *Pequeñas esculturas de devoción en el Museo de Historia Natural de Concepción. Ejemplos de una producción de imaginería de carácter local (siglos XVIII-XIX)*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

El presente estudio de once figuras de carácter piadoso conservadas en el Museo de Historia Natural de Concepción (MHNC) se enmarca en el contexto de una investigación llevada a cabo al interior de un trabajo de más largo aliento, que ha analizado este tipo de figuras presentes en varias colecciones en Chile<sup>1</sup>. Como siguiendo un método arqueológico, el «hallazgo» de estos objetos (que, sin embargo, siempre han estado en colecciones estatales y privadas) y la observación de las características comunes que los diferencian de otros conservados en el país, hizo surgir entonces una serie de preguntas. En primer lugar, ¿la semejanza entre estas piezas y la cercanía geográfica de su presencia derivan de un *modo de hacer* común y propio de la zona donde están ubicadas? Segundo, ¿es posible pensar estas piezas como un conjunto homogéneo y cuyas características estilísticas permiten inferir una datación aproximada? Por último, ¿qué fuentes documentales permiten conocer quiénes fueron los artífices de estas esculturas?

Para el caso de aquel estudio, las dos primeras preguntas se respondieron a partir de una metodología basada en la observación y la descripción de los objetos. Tales respuestas no han podido ser cotejadas con fuentes documentales, porque no se han encontrado hasta la fecha documentos inéditos o crónicas que refrenden esta actividad en la zona, algo muy similar a lo que ocurre para Santiago. Por cierto, esto no significa que no existan fuentes escritas; es de esperar que algún día sean reveladas. Con todo, lo que allí se logró establecer encuentra fundamento en la más básica de las prácticas de la historia del arte: la observación de objetos, la descripción de las características que les son comunes y los hermanan, y la relación territorial entre los objetos encontrados, es decir, el anclaje geográfico actual que indica la similitud de origen territorial. Todo ello deriva en la comprensión de tales elementos dentro de un conjunto y, por lo tanto, en la posibilidad de identificar y nombrar tal conjunto.

A partir de la metodología antes descrita, plenamente válida para los ámbitos de la historia del arte y de la arqueología, el presente estudio hace extensivas las hipótesis y conclusiones del trabajo de investigación más amplio al que antes se aludía. Para el caso de algunos santos, vírgenes y cristos

---

<sup>1</sup> El proyecto «La herencia colonial en el Chile republicano: Esculturas en madera policromadas producidas en la zona central de Chile (siglos XVIII-XIX)», coordinado por Marisol Richter, realiza un catastro e investiga, desde 2015, las imágenes de este tipo conservadas por museos públicos y privados en Chile. Tal investigación surgió de la importante colección Holtz-Khani de santería popular de pequeño formato que forma parte del Museo de Artes de la Universidad de los Andes desde 2010, del cual Marisol Richter es directora. Además de Richter, el equipo está compuesto por Fernando Guzmán, Patricia Herrera, Juan Manuel Martínez y la autora de este artículo. Las conclusiones de tal estudio se encuentran inéditas y están en vías de publicación.

del conjunto que conserva el Museo de Historia Natural de Concepción, propone: (a) la particularidad de este tipo de figuras; (b) su independencia respecto de la producción quiteña, del norte de Chile o chilota; y (c) su anclaje territorial a la zona llamada «de la Frontera», es decir, la frontera española con el territorio mapuche establecida desde 1603 en el río Biobío de manera más o menos flexible, por lo que hasta fines del siglo XIX se extendió hacia el norte como zona fronteriza hasta el río Maule<sup>2</sup>.

Este artículo se divide en dos acápitos. El primero revisa la proveniencia conocida de la mayoría de las esculturas policromadas que se conservan en el universo de colecciones privadas y públicas en Chile, así como la información que las fuentes y la historiografía arrojan sobre los orígenes de la importación colonial de figuras devotas a la Capitanía General de Chile. A continuación, se describen las características formales de la escultura quiteña y chilota, y se establecen los parámetros visuales y materiales que aúnan las esculturas que aquí se denominarán «de la zona central sur de Chile» o, más específicamente, «de Frontera».

En la segunda sección se describe con minuciosidad, tanto en su materialidad como en sus tipologías formales, cada una de las piezas conservadas en el MHNC, lo que da paso a establecer, a veces, conexiones formales entre ellas y, otras, a preguntarse por un origen distinto a aquel de la producción caracterizada como «de Frontera». Esto conduce a relacionar o no estas esculturas con su contexto geográfico y a especular en torno a su momento de creación.

### **Antecedentes historiográficos, técnica y tipologías formales de las esculturas devotas en Chile**

La escultura religiosa de pequeño formato presente en el territorio durante el período colonial y aquella que actualmente se conserva en colecciones públicas y privadas del país, provienen de diversos orígenes<sup>3</sup>. Un estudio de sus maderas permitiría confirmar o descartar con certeza ciertas procedencias,

---

<sup>2</sup> Véase Villalobos (1995) y Chihuailaf (2015).

<sup>3</sup> Las colecciones que resguardan este tipo de piezas son: En Santiago, (1) Colección Holtz-Kahni, Museo de Artes Universidad de los Andes; (2) Museo La Merced; (3) Museo Histórico Dominicó; (4) Museo de Artes Decorativas; (5) Museo Histórico Nacional; y (6) Museo Colonial de San Francisco. En regiones, (7) Convento de San Francisco de Curimón; (8) Museo Regional de Rancagua; (9) Museo Histórico de Yervas Buenas; (10) Museo de Arte y Artesanía de Linares; (11) Colección Morris (Los Ángeles); (12) Museo Huilquilemu; (13) Museo de la Catedral de Concepción; (14) Museo de Historia Natural de Concepción; (15) Museo Stom (Chiguayante); y (16) Museo Pedro del Río Zañartu (Hualpén).

pero la observación estilística y la descripción formal han posibilitado identificar piezas mayoritariamente quiteñas para la zona central del país, entre Santiago y la Región del Maule, y chilotas para Chiloé. Al norte de Santiago y desde la región maulina hacia el sur, en cambio, se ha encontrado un mayor número de imágenes de pequeño formato calificadas como «chilenas» y/o «populares», pero sin procedencia específica<sup>4</sup>.

La documentación de los siglos XVII y XVIII no muestra la existencia de talleres artísticos en Santiago ni en las ciudades de la zona sur, ni tampoco grupos de pintores de lienzos o escultores consolidados en gremios. Es posible imaginar la existencia de artífices individuales, pero la ausencia de fuentes que la avalen constituye un signo de la escasa producción local. Otras actividades, en cambio, sí estaban organizadas, como lo registran las actas del Cabildo de Santiago del 5 de mayo de 1559, invitando a los artesanos de la ciudad a sacar, para Corpus Christi, su «invención». Se nombran allí numerosos oficios –sastres, zapateros, carpinteros, espaderos, herreros, plateros, etc.–, pero no se mencionan ni pintores ni escultores (Medina, 1901), omisión que parece significativa. Por lo demás, la situación no varió durante todo el siglo XVII. Según las actas del 26 de enero de 1652 (Medina, 1901), corroboradas por la elección de maestros mayores en 1693, no existía entonces aún un gremio de pintores o escultores<sup>5</sup>. Sí se mencionan, en cambio, carpinteros, que pueden haber realizado retablos, altares, artesonados y sillerías de coro, así como dorado maderas, actuando como «doradores», un término habitual en la documentación colonial.

Tres antecedentes condujeron a la historiografía a zanjar el origen más representativo de la imaginería presente en Chile. En primer lugar, la ausencia de fuentes que permitan afirmar la existencia de una producción local de imágenes devotas tridimensionales. Segundo, la abundante cantidad de figuras devotas de reconocible estilo quiteño, fenómeno que Víctor Carvacho (1983) fue uno de los primeros autores en percibir: «En Chile, con Santiago como centro, no llegó a definirse una escuela local. En cambio, fue un punto de gran receptividad, poroso, a todo lo traído de Quito» (p. 141). Efectivamente, no hubo talleres que pudieran, al agruparse, ser denominados «una escuela», como sí los hubo en otras latitudes de los Andes. En tercer lugar, Alexandra Kennedy (1998) afirma que:

---

<sup>4</sup> Véase Kennedy (1998); Cruz (1986); Carvacho (1983); Pereira Salas (1965) y Márquez de la Plata (1953).

<sup>5</sup> ANH, Archivo de la Contaduría Mayor, Media Annata 1656-1693, 14 de diciembre de 1693. El corregidor Fernando de Mendoza Mate de Luna remite los nombramientos de los maestros mayores de todos los oficios mecánicos y artes liberales en virtud del derecho de media anata.

la Capitanía General de Chile [...] es una región eminentemente receptora y en menor grado productora, y que requiere –a lo largo de toda su historia colonial– de obras de arte de Quito, Perú y Bolivia, principalmente. El caso de Quito es el más destacado cuantitativamente hablando y el que más se prolonga en el tiempo, ya que parece arrancar en el último tercio del siglo XVII [...] y concluir alrededor de 1860-70. (p. 88)

Estos antecedentes recabados por la historiografía a partir de las fuentes y de las piezas conservadas en colecciones y conventos de la zona central, especialmente de Santiago, promovieron en los estudiosos un interés casi exclusivo por las imágenes quiteñas. Como se verá en el acápite siguiente, el estilo reconocible de tales imágenes contrasta con aquellas de la isla de Chiloé<sup>6</sup>, por lo que ambos orígenes dispares y evidentemente distintos –quiteño y chilote– se transformaron en el foco de interés principal de los historiadores del arte, tendencia que volvió invisible la presencia masiva del tipo de esculturas que aborda este texto. Ellas han sido, la mayoría de las veces, pensadas como «populares», pero ningún estudio se ha ocupado en pensarlas como un conjunto homogéneo.

La tradición escultórica y pictórica quiteña se inició muy pronto tras la llegada de los conquistadores a América. En 1553 los franciscanos crearon la Escuela de San Andrés para formar en las artes de la escultura y la pintura. Durante el siglo XVIII, la escultura quiteña alcanzó su momento de gloria con dos artistas clave: Bernardo de Legarda (1700-1773) y Manuel Chili Caspicara (1720-1796). Ambos escultores llevaron a la sofisticación más alta la escultura tallada en madera según modelos naturalistas<sup>7</sup>. Este naturalismo y la expresividad de los rostros son característicos de estas imágenes cuyas policromías lustrosas dejan traslucir venas; representan mejillas pálidas o encarnadas; ojeras rojizas en las Dolorosas y barbas incipientes en los acongojados san Juanes al pie del Calvario. El realismo es acentuado por los ojos de vidrio y las lágrimas en relieve y pintadas. Este estilo realista, heredado de la tradición española<sup>8</sup>, fue el que hizo de la escultura quiteña un producto muy cotizado en toda la América hispana.

Estas piezas atrajeron la atención de la historiografía y fueron puestas en contraste con el original estilo de la imaginería chilota, compuesta por esculturas inexpresivas, de miradas fijas con ojos pintados y no en vidrio, y

---

<sup>6</sup> Para la santería chilota, véase Vásquez de Acuña (1995).

<sup>7</sup> Sobre la escultura quiteña colonial, véase, por ejemplo, Vargas (2005), Navarro (2006) y Martín (1977).

<sup>8</sup> En relación con la tradición española del realismo en escultura en madera policromada, véase Bray (2009).

de policromía pálida y deslavada. En este panorama, las figuras de origen anónimo, más toscas, menos naturalistas que las quiteñas pero también menos reconocibles que las chilotas, fueron dejadas de lado. En ocasiones, los historiadores del arte y el mercado de antigüedades las confundieron con las chilotas. Las más de las veces, fueron calificadas solo de «rústicas» o «populares», porque (a diferencia de las quiteñas) son, en efecto, difícilmente calificables como «arte» desde la perspectiva de las «bellas artes».

El siguiente cuadro resume las características de estas imágenes de devoción que hemos llamado «de Frontera»:

Cuadro n° 1. Parámetros formales de la producción de imágenes devotas de santos en la zona comprendida entre las actuales regiones del Maule y el Biobío.

1	Esculturas de bulto.
2	Posición completamente frontal.
3	Hieratismo corporal.
4	Dorso o espalda casi completamente planos.
5	Proporción semejante entre cabeza y cuerpo (entre $\frac{1}{5}$ y $\frac{1}{6}$ para las figuras adultas).
6	Esculpidas en un solo trozo de madera, incluyendo la base que sirve de soporte.
7	Brazos doblados, levemente separados del cuerpo, con los antebrazos dispuestos frontalmente y con orificios a la altura de las muñecas para instalar las manos.
8	Rostros más o menos planos, inexpresivos.
9	Sin ojos de vidrio.

Durante la Colonia, era extremadamente costoso importar una escultura de bulto completo de tamaño natural desde Quito a Chile. Para solucionar este problema, se montaban «imágenes de vestir», práctica que también existió en pequeñas figuras de uso doméstico. Se sabe que rostros con ojos de vidrio y manos, todos esculpidos y encarnados, eran importados en cajas desde Callao, provenientes desde Quito. Una vez en Chile, se vendían para armar un santo, como se puede comprobar por las fuentes que citaremos a continuación y por la observación de este tipo de piezas. El cuerpo consistía en un busto de madera apenas desbastada, lijada y pintada con base de preparación blanca o rosa, que iba unido en la cintura a un armazón de listones vinculados verticalmente a una base, formando un cono cubierto con tela. Otras veces, el cuerpo entero era de madera toscamente desbastada, lijada y pintada. Al «maniquí» se le instalaban brazos de almohada y se le agregaban

la cabeza y las manos, para luego ser vestido más o menos suntuosamente. Estas imágenes son llamadas, hoy, «de candelero», «de vestir» o «de bastidor»<sup>9</sup>.

Según las fuentes que se citan a continuación, este tipo de importación de cabezas y manos comenzó en el último tercio del siglo XVIII. En 1775, por ejemplo, el navío *El Belén* contaba entre su equipaje «un cajón con dos rostros de santos», para Diego Muñoz<sup>10</sup>. En noviembre de 1800, el navío *El Valdiviano* trajo para Lefebre (*sic*) «seis rostros de santos». Los comerciantes eran el destino más probable de esta mercancía; no se tiene certeza de si privados también recibían estos encargos para su uso personal.

La historiadora Alejandra Kennedy atribuye diversas razones a la exportación de cabezas y manos para ser complementadas *in situ* con el armazón que era después ricamente vestido. La primera explicación para este fenómeno sería el intento de aligerar el peso del envío. La segunda, la necesidad de cubrir el volumen creciente de la demanda y la consecuente producción seriada de estos elementos elaborados para la exportación. Por último, la especialista considera que las obras quiteñas «se adaptaban a la posibilidad de construcción y representación de diferentes advocaciones, con solo colocar algún atributo que le correspondiera» (Kennedy, 1998, p. 100). Es preciso agregar a estas consideraciones la que, parece esencial, a saber, el costo del envío y los riesgos que implicaba. La principal razón de esta exportación de secciones corporales habría sido económica, puesto que exportar al lejano Chile resultaba costoso y suponía más riesgos de pérdida y deterioro.

## El conjunto de once figuras del MHNC

Es preciso tomar precauciones con respecto a los lugares que hoy conservan las imágenes de devoción de pequeño tamaño y no apresurarse en afirmar que una pieza conservada hoy en un lugar fue producida en ese mismo territorio o importada hasta allí durante la Colonia o en el siglo XIX. Puesto que la función de estas imágenes era la devoción privada, su uso era móvil, es decir, las personas podían llevarlas consigo cuando viajaban. Es por esto que se han aunado aquí determinadas tipologías formales que coinciden con un territorio

---

<sup>9</sup> Denominaciones que, suponemos, provienen del siglo XIX. Los inventarios y tasaciones consultados en archivos notariales del siglo XVIII no distinguen las imágenes de bulto de aquellas «de candelero». Es posible, a veces, pensar que se trata de estas últimas cuando se describen sus ropajes, pero se sabe que también imágenes de bulto podían ir vestidas.

<sup>10</sup> ANH, Archivo Contaduría Mayor de Cuentas (en adelante, APMC), Segunda Serie, Libros de alcabala de entrada por mar, vol. 1560, 1800.

determinado para pensar en una producción local, mientras que se considera que las piezas que escapan a estas tipologías vinieron, probablemente, de otras latitudes y en algún momento llegaron a la zona centro-sur de Chile. Por otra parte, trazar la proveniencia, una de las herramientas esenciales para la historia del arte, es especialmente difícil en imágenes pequeñas que son, por esencia, móviles, y carecen de un prestigio particular que las haga dignas de aparecer en los documentos.

Se dividió el conjunto de once esculturas religiosas de pequeño formato conservadas por el MHNC en dos grupos, de acuerdo con un criterio iconográfico básico: un primer grupo de siete esculturas de santos y vírgenes, y un niño de virgen, y un segundo grupo compuesto por tres cristos. Según un criterio tipológico formal (es decir, en función de sus formas), el primer grupo de santos contiene dos subgrupos, que se analizarán también por separado. El siguiente cuadro muestra las divisiones que se establecieron, los pesos y medidas de cada pieza, y los números de inventario respectivos, para facilitar la lectura del texto.

Cuadro n° 2. Clasificación por grupos, medidas y materiales, y números de inventarios de las piezas

Grupo	Subgrupo	Nombre	Medidas / peso / materiales	N° inv. MHNC
A Santos y niños	A1	Dolorosa	Altura: 28 cm; diámetro: 17 cm. Peso: 165 g. Madera policromada, vidrio, tela	9.0146
	A1	San Juan Evangelista	Altura: 30 cm; diámetro: 16 cm. Peso: 210 g. Madera policromada, vidrio, tela	9.0143
	A2	Santa o Virgen	Altura: 26 cm; ancho: 16 cm; profundidad: 4,5 cm. Peso: 230 g. Madera policromada	9.0142
	A2	Virgen	Altura: 24,5 cm; ancho: 8 cm; profundidad: 4,7 cm. Peso: 150 g. Madera policromada	9.0277
	A2	Virgen con el Niño	Altura: 23,5 cm; ancho: 8 cm; profundidad: 5,5 cm. Peso: 180 g. Madera policromada	9.0147
	A2	Niño Dios	Altura: 6,5 cm; ancho: 2 cm; profundidad: 1,5 cm. Peso: 5 g. Madera, restos de policromía	9.0150
	A2	Santo (san Isidro) o pastor	Altura: 21 cm; ancho: 7,5 cm; profundidad: 4 cm. Peso: 120 g. Madera, restos de policromía	9.0148
	A2	Virgen Inmaculada	Altura: 30,7 cm; ancho: 15,3 cm; profundidad: 8,3 cm. Peso: 165 g. Madera policromada	9.0276



B Cristos	-	Crucifijo con cruz	Altura: 63,8 cm; ancho: 30,5 cm; profundidad: 8,7 cm (con cruz). Madera policromada	9.0145
	-	Crucifijo sin cruz	Altura: 36,5 cm; ancho: 31,5 cm. Peso 225 g. Madera policromada	9.0149
	-	Crucifijo con cruz	Altura: 52 cm; ancho: 27 cm. Peso 300 g. Madera policromada	9.0144

*Dos piezas de posible origen quiteño,  
y la «migración de sentido» de una de ellas*

Las dos primeras esculturas que comentaremos aquí (n<sup>os</sup> de inv. 9.0146 y 9.0143, atribuidas al grupo A1) escapan a la tipología característica de las demás, todas de bulto, y sorprenden por su factura extrañamente similar. Se trata de un dúo de imágenes hechas para vestir. Las dos imágenes «de candelero» tienen ojos de vidrio (una de ellas perdió el ojo izquierdo, la n<sup>o</sup> 9.0146) y lágrimas sobrepuestas que caen sobre las mejillas (fig. 1). No llevan cabello esculpido, sino que las cabezas están pintadas en café oscuro y levemente esculpidas en los sectores más cercanos a la frente y las sienes, con el propósito de agregarle una peluca de cabello natural que dé más naturalismo al conjunto. Cejas y pestañas van finamente delineadas, y la boca de ambas figuras es pequeña y roja. La carnación, es decir, la policromía de la piel de los rostros, es lustrosa; las manos, delicadamente talladas, y las arrugas de las palmas, delineadas en un rojo claro. Las manos se unen a los brazos acolchonados, mientras que el rostro y el cuello, al torso de madera pintado solo con base de preparación blanca. Estas uniones fueron marcadas por un delgado trazo rojo de pincel. Los cinco listones están unidos a la base mediante rebajes realizados en el diámetro de la base circular, con una técnica propia de la carpintería. La base de ambas figuras es de una misma madera, de veta listada, y lleva un orificio en el centro, seguramente para asegurarla a una superficie. De acuerdo con el informe técnico elaborado por el Centro Nacional de Restauración y Conservación que restauró las imágenes, la base es de alerce, y el torso, de una madera conífera como mañío o pino (Morales y Elizaga, 2016, p. 21). Parece poco probable que el torso sea de pino, especie que fue introducida en el siglo XIX en la zona central del país, pero que no era utilizada como madera por la abundancia de maderas locales. Es más probable que se trate de mañío de la cordillera (*Prumnopitys andina*; en mapudungun, *lleuque*) o mañío de hoja larga (*Podocarpus saligna*), cuyas zonas endémicas se encuentran entre el Maule y Aysén, y el Maule y Chiloé, respectivamente. La base de alerce podría



Figura 1. Virgen Dolorosa de bastidor, Región del Maule o de Biobío, s. f. Formaba parte de una escena de Calvario. Presenta rostro y manos policromados e iba originalmente peinada con pelo natural. Ha perdido un ojo de vidrio. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0146. Fotografía de Darío Tapia.

maderas importadas del otro lado de la Frontera, teniendo en cuenta que los intercambios comerciales entre ambos lados fueron siempre abundantes.

Este tipo de figuras son muy poco comunes dentro del catastro de imágenes de pequeñas dimensiones realizado en museos privados y públicos en Chile: representan menos de un 10 % del total de piezas de culto cristianas de esas características hasta ahora registradas<sup>12</sup>. Si bien no siempre *lo que se conserva* es proporcional a *lo que existió*, es posible pensar en una relación entre ambas cifras. La mayoría de las esculturas de este tipo catastradas no están en la zona de Concepción, por lo que es válido preguntarse de dónde provienen. ¿Hubo también en Chile –en Santiago, por ejemplo– un centro productor de imágenes cuya policromía delate una mano experta y que conlleven el artificio técnico de los ojos de vidrio? ¿O rostros y manos de estas dos figuras habrían sido exportadas vía Callao y armadas en un cuerpo en Chile?

<sup>11</sup> Véase Hoffmann (2005).

<sup>12</sup> Según el catastro realizado por el proyecto «La herencia colonial en el Chile republicano: Esculturas en madera policromadas producidas en la zona central de Chile (siglos XVIII-XIX)», imágenes similares pueden encontrarse en la Colección María Loreto Marín Estévez del Museo de Artes de la Universidad de los Andes; en el Museo de la Merced de Santiago; en el Museo de los Dominicos de Santiago; en el Museo Histórico Nacional, y en los museos de Rancagua y HUILQUILEMU.

ser posterior a la fabricación de la escultura misma e incluso haber sido fabricada a partir de alerce reciclado. La zona endémica del alerce o falso ciprés de Patagonia (*Fitzroya cupressoides*; en mapudungún, *ahuán*, *lawén*, *lawan*, *lawal*)<sup>11</sup> corresponde al espacio comprendido entre los 40 y 43 grados latitud sur, es decir, la zona del bosque húmedo de Valdivia. Sin embargo, desde el período colonial la madera de alerce fue transportada hacia la zona central y utilizada en carpintería para fabricar «cajas», que hacían las veces de baúles en los espacios domésticos. Dicha circulación del alerce hace posible que estas bases de esculturas fueran talladas con

Si se las compara con otras imágenes similares, la policromía y factura de estas esculturas parece menos rústica y más cuidada, sin embargo no se tiene certeza de que por ello haya que atribuirle un origen quiteño.

Otro punto de interés que es preciso subrayar en relación a estas imágenes es su iconografía. Ambas van vestidas como vírgenes, con ropajes que no necesariamente son de origen<sup>13</sup>. Una de ellas va peinada al medio y mira ligeramente hacia arriba (fig. 1), mientras que la otra lleva partido el pelo al lado derecho y su mirada se dirige al frente (fig. 2). La primera tiene una nariz más pequeña y la piel de las mejillas y barbilla sonrosada, mientras la segunda presenta una nariz algo más prominente, y sus mejillas y barbilla muestran las marcas grisáceas propias de una barba incipiente. Ello se explica porque, en

su origen, esta segunda imagen no fue una Virgen Dolorosa, sino un san Juan Evangelista<sup>14</sup>. Por su factura similar, pareciera que ambas formaban parte de un conjunto de un Calvario, es decir, la escena de la agonía y muerte en cruz de Jesucristo en el Monte Gólgota. En sus versiones más simplificadas, Cristo va flanqueado por la Virgen, a su derecha, y por san Juan Evangelista, a su izquierda. Esta representación básica puede complementarse con la presencia de santa María Magdalena y otra santa más; con las cruces de los dos ladrones; con el centurión que reconoce en Jesús al Mesías; con los soldados que se sortean la estola inconsútil de Cristo, etc. No se sabe qué otras imágenes



Figura 2. Figura armada de bastidor, Región del Maule o de Biobío, s. f. El rostro angulado y la barba esbozada en las mejillas demuestran que se trataba, originalmente, de un san Juan Evangelista al pie de la cruz de Cristo, el cual hacía juego con la Virgen Dolorosa de esta misma colección. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0143. Fotografía de Darío Tapia.

<sup>13</sup> Las vestimentas son de seda y terciopelo, complementadas con cintas bordadas de bronce y adornos en *frivolité* (un bordado extremadamente fino y liviano). El texto no se detiene en las vestimentas porque son posteriores a la imagen misma. Por otra parte, el artículo se ocupa de la iconografía de la imagen misma y no de su vestimenta, que podría corresponder, por ejemplo, a una Virgen del Carmen, muy popular para fines del XIX.

<sup>14</sup> Así lo confirma también el informe del CNRC (Morales y Elizaga, 2016).

podieron componer este Calvario específico ni con qué Cristo crucificado estaban relacionadas, pero con seguridad estas piezas corresponden a la Virgen Dolorosa y al discípulo preferido de Cristo, el evangelista san Juan.

¿Por qué «disfrazar» a San Juan de Virgen? Esto consiste en una «migración iconográfica» o «migración de sentido»,

el fenómeno según el cual una imagen 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 conseguir una nueva 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 justificaría más tarde. (Schenke, 2014, p. 204)

Una vez extraviado o separado el Cristo de su conjunto, frente a la necesidad de una virgen, se decidió reinterpretar la imagen de San Juan Evangelista y transformarlo en una Virgen Dolorosa, aprovechando el gesto de congoja y las lágrimas de sus mejillas. Se trata de un uso activo de la imagen, donde los fieles deciden cambiarle su advocación en función de las necesidades del lugar.

### *Seis piezas de tipologías formales características de la producción de la región comprendida entre Linares y Concepción*

Las seis piezas que se comentarán en detalle a continuación corresponden plenamente a la tipología identificada como característica de las esculturas elaboradas en la zona centro sur de Chile, desde Linares hasta Concepción, y más específicamente en la zona de la Frontera.

Se trata de cuatro figuras femeninas (n<sup>os</sup> 9.0142, 9.0277, 9.0147 y 9.0276); un Niño proveniente de una Virgen con el Niño (n<sup>o</sup> 9.0150) y una figura masculina (n<sup>o</sup> 9.0148). Todas estas figuras están o estuvieron policromadas, según lo demuestran los rastros de policromía que en ellas aún es posible percibir; miden todas entre 21 y 26 cm (salvo el Niño, que, por razones obvias, es más pequeño), y cumplen con los parámetros formales descritos en el cuadro n<sup>o</sup> 2.

Dos de ellas sobresalen por el diseño de sus vestidos (fig. 3). El preciosismo de los diseños da para pensar que se trata, en ambos casos, de vírgenes; la mano derecha de cada una de ellas, que parece sostener algo, seguramente sujetaba una vela, por lo que se trataría de Candelarias. Sobre una base blanca se han pintado flores rojas y puntos azules, alternando con pequeñas estrellas. Ambos diseños son diferentes, pero muy cercanos en su tamaño y simetría.



Figura 3. Virgen Candelaria de madera policromada, Región del Maule o de Biobío, s. f. La policromía del traje iba decorada de oropel o «mica-oro» extraída de los ríos, y la figura seguramente llevaba una vela en la mano derecha. La corona no es original de la pieza. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0147. Fotografía de Darío Tapia.

Un detalle, además, identifica a ambas vestimentas: alrededor de cada flor, alternando con las estrellas y en las orillas del vestido, quedan restos de brillo provocado por la adhesión de pequeñas piedrecillas transparentes, casi hechas polvo. Se trata, acaso, de la «mica-oro» que se extraía como oropel de los ríos<sup>15</sup>. El efecto original debió ser muy atractivo: sobre un fondo muy blanco, flores de colores llamativos y este «polvo» traslúcido que reflejaba la luz y daba brillo al traje de la Virgen. Por otra parte, las bases de ambas figuras están dibujadas con una flor adornada con estos mismos polvos.

La Virgen con el Niño (fig. 3) va coronada y lleva a un Niño Dios a su izquierda. Ambas cosas, corona y Niño, fueron puestos con posterioridad. En el caso de la corona, es ajena a la imagen, puesto que la cabeza de la Virgen tiene la marca de dos orificios donde iba la corona original, con más probabilidad una en forma de

rayos. El Niño es probablemente original, porque, al igual que en la Virgen, también se perciben dos perforaciones en su cabeza, donde pudo sujetarse una corona o potencia. Sin embargo, fue repuesto con posterioridad, pegado directamente al antebrazo de la imagen mariana, en vez de ir posado sobre el tarugo que las manos izquierdas de las imágenes Marianas llevan en la palma para sostener al Niño. Es probable que cuando la mano izquierda se extravió o estropeó, se decidió pegarlo directamente al antebrazo. Esta reparación produjo que el pequeño Jesús quedara en posición frontal, similar a la de su madre, cuando, en realidad, debe ir sentado casi de lado y mostrarse de

<sup>15</sup> Agradezco al director del Museo de Historia Natural de Concepción, el arqueólogo Marco Sánchez Aguilera, quien me dio la referencia del nombre local del material probablemente utilizado para estas dos imágenes.



modo oblicuo al espectador. Este Niño es casi idéntico a otro de la misma colección: ambos tienen un rostro prácticamente plano, y sus rasgos se distinguen difícilmente, pues han perdido casi la totalidad de su policromía; en los dos casos van sentados y los brazos esculpidos sobre el torso sostienen un globo terráqueo conforme a una iconografía habitual del Niño Dios; por último, una perforación en la parte inferior de cada uno evidencia el uso del tarugo para sujetarlos a la palma de la imagen mariana.

Otra virgen, muy repintada y de importante estola, solo difiere de las demás en que sus brazos no están separados del cuerpo, sino que los orificios de las muñecas para encajar las manos ausentes están entre el manto y el vestido (fig. 4). La figura estuvo vestida, a pesar de no haber sido realizada para ello. Un detalle de sus vestimentas, conservadas por el MHNC, permite datar el traje de la imagen: se trata de un papel que sirve para dar firmeza a la capa, correspondiente a un documento escrito con caligrafía de fines del siglo XIX para un funcionario de la Corte de Apelaciones de Concepción. Puesto que esta institución fue creada en 1845, el texto tiene que ser posterior. Por lo tanto, el uso de la imagen fue variado: primero fue repintada y, más tarde, vestida. Vestir una imagen responde a las expectativas de los usuarios en pos de la devoción: una virgen vestida luce más elegante, más nueva y más venerable a la vez. Todas las grandes imágenes devotas de las iglesias iban vestidas, y vestir y desvestir una imagen forma parte del culto y reverencia que se les debe<sup>16</sup>.

Una santa vestida de hábito marrón responde a una tipología formal muy habitual de santos y santas en la zona, y probablemente corresponda a santa



Figura 4. Virgen de madera policromada, Región del Maule o de Biobío, s. f. Esta figura resulta original en el contexto de la colección por el amplio volumen de su estola, así como por los pliegues de su túnica. Ha perdido una de las manos y ha sido muy repintada. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0276. Fotografía de Darío Tapia.

<sup>16</sup> Véase Albert-Llorca (2002).

Teresa de Ávila o de Jesús, reformadora de la Orden del Carmelo. La morfología sigue los rasgos descritos antes (cuadro n° 2), y el cuerpo describe dos triángulos, uno para el tronco y otro para la parte de la falda. La conexión entre el tronco, los hombros y los brazos está resuelta de manera simple y redondeada, y el traje simula los pliegues en la caída cerca de la base. El escapulario del hábito, apenas esculpido en relieve sobre el vestido, simula un doblez en la orilla que da hacia adelante –un detalle de movimiento naturalista que es común a otras imágenes de la zona–. Restos de policromía dorada dan cuenta de un detalle precioso en las orillas del escapulario. Las orejas y las cejas del rostro policromado están claramente delineadas, así como el nacimiento del cabello, que se extiende en la espalda, plano y uniforme, hasta la altura de los hombros. El ojo derecho (que no está deteriorado por una quemadura como sí lo está el izquierdo) es negro y especialmente brillante, en un intento, quizás, de realismo.



Figura 5. Figura de madera policromada, Región del Maule o de Biobío, s. f. El traje corto la identifica como un san Isidro Labrador, patrón de los agricultores. Su policromía se ha perdido casi por completo, dejando al desnudo la talla hierática y sencilla. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0148. Fotografía de Darío Tapia.

Un santo –san Isidro Labrador, por su traje corto de campesino y sus botas–, ha perdido mucho de su policromía y se yergue sobre la base con sus piernas separadas (fig. 5). Esta figura responde también a las características antes descritas, y su cuerpo describe dos triángulos frontales que forman el tronco y la falda corta. Va vestido de botas que conservan restos de policromía azul, bajo la cual no hay base de preparación, y el torso parece no haber sido lijado, porque se distinguen las marcas de la herramienta del desbaste. En la espalda, a la altura de los hombros, se distinguen dos orificios que parecen de origen, puesto que la madera no está craquelada alrededor como lo estaría en caso de ser una intervención hecha cuando la madera ya había trabajado, es decir, madurado. Ambas perforaciones van unidas por el interior de la pieza, lo que permitía pasar un hilo o

cuerda. Este elemento habla de un uso particular que se desconoce: ¿Estaba hecho para ser colgado? ¿O para asegurarlo a una superficie trasera? Se trata de una característica inédita en otras piezas estudiadas.

### *Tres cristos disímiles*

Para el caso de los cristos, la identificación de una tipología específica de la región aquí analizada –entre Linares y Concepción– es menos clara. En efecto, se han detectado algunas características de los cristos de factura más «popular», más corriente y más libre también, pero que son comunes a cristos presentes desde el Museo del convento franciscano de Curimón, Los Andes (noreste de Santiago) hasta Concepción. Pueden identificarse dos facturas diferentes:

Cuadro n° 3. Parámetros formales de la producción de cristos crucificados de la región comprendida entre Rancagua y el Maule

	Tipología de cristos 1	Tipología de cristos 2
1	Esculturas de bulto.	Esculturas de bulto.
2	Dorso y frente con abundantes magulladuras y heridas.	Dorso y frente con abundantes magulladuras y heridas.
3	El cuerpo va esculpido en un solo trozo de madera, los brazos van esculpidos aparte.	El cuerpo va esculpido en un solo trozo de madera, los brazos van esculpidos aparte.
4	Proporción entre cabeza y cuerpo de $\frac{1}{7}$ .	Proporción entre cabeza y cuerpo de $\frac{1}{5}$ .
5	A veces, con ojos de vidrio.	Sin ojos de vidrio
6	Rostros finamente esculpidos.	Rostros más o menos planos.
7	La expresividad del rostro se logra por las formas esculpidas.	Cejas, ojos y orejas dibujados intensamente en negro, muy expresivos.
8	Cabellos esculpidos en estrías, barbas a veces bífidas, sin coronas de espinas.	Cabellos esculpidos en estrías o planos, barbas a veces bífidas, muchas veces con coronas de espinas hechas de cola pintada y espinas naturales de espino.
9	Piernas delgadas y bien torneadas, dispuestas una encima de la otra de modo estrecho.	Piernas delgadas y bien torneadas, o piernas más gruesas, más cilíndricas.
10	Paños de pureza (perizomas) estilizados, visualmente livianos, apegados al cuerpo.	Paños de pureza (perizomas) de caídas duras, esculpidos en ángulos rectos, estáticos.



11	Troncos estilizados, vientres hundidos, costillas prominentes de anatomía naturalista.	Troncos más rectangulares y rígidos, costillas esculpidas de manera más abstracta, menos naturalistas.
12	Policromías y encarnados más gruesos y brillantes.	Policromías y encarnados de pintura muy delgada y opaca.
13	Encarnados de colores piel.	Encarnados pálidos.

Uno de los cristos de la colección del MHNC, recientemente restaurado y que muestra todavía las marcas del efecto del fuego sobre la policromía, se inserta en la «Tipología de cristos 1» descrita en el cuadro n° 3. Con ojos de vidrio, representado en el momento de la agonía final, la fineza de la anatomía de manos y pies, así como el cabello cuidadosamente esculpido en estrías y la elegancia en el juego del amarre del paño de pureza nos muestra una mano experta. Nuevamente, la situación es que se ignora si se trata de una pieza importada desde Quito

o Lima, o de un ejemplar realizado en Santiago y transportado más tarde a Concepción.



Figura 6. Cristo en madera encarnada y policromada, Región del Maule o de Biobío, s. f. Se lo representa vivo, expirando, por lo que mira hacia el cielo. El rostro plano y su cabello en estrías, así como la figura que describe la sangre al caer de su nuca, son característicos de los cristos de la zona. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0149. Fotografía de Darío Tapia.

Los otros dos cristos responden, en cambio, si bien de distinta forma, a la «Tipología de cristos 2». Uno de ellos se destaca por los brazos bien torneados y las delgadas piernas –bien modeladas también y levemente separadas– que se doblan en la cruz, así como por su rostro más bien plano y su cabello en estrías (fig. 6). Es llamativa también la manera gruesa de disponer la pintura roja de la sangre sobre el cuerpo de policromía pálida del sacrificado, en especial sobre la espalda, caderas, hombros y brazos. La sangre cae desde su cuello, uniéndose en el centro del pecho, característica que se encuentra en numerosos cristos<sup>17</sup>. Ojos, barbilla y boca van, en cambio, delicadamente pintadas, así como la sangre que ro-

<sup>17</sup> En el Museo del Convento de San Francisco de Santiago se guardan en depósito numerosos cristos con esta particular línea de sangre que cae y se une en el pecho y baja hasta el ombligo.

dea el paño de pureza, dispuesto colgando desde un cinturón de la misma tela amarrado a la cadera.

El tercer cristo de la colección no responde estrictamente a ninguna de las características antes definidas, si bien se acerca a la segunda tipología descrita (fig. 7).

Por una parte, la proporción del cuerpo es naturalista, salvo por el largo de los brazos, algo cortos en relación al cuerpo. En el torso llama la atención el contraste entre, por una parte, el estómago hundi-

do y las costillas apenas esculpidas—también en un afán anatómico naturalista—, y por otra, los prominentes huesos del esternón. El *perizonium* amarrado con elegancia a la cadera deja ver el nudo a la izquierda del cristo. Las piernas, muy juntas arriba, se cruzan para recibir un mismo clavo en los pies. La corona de espinas, sobre un cabello apenas desbastado y pintado de marrón, está hecha de material orgánico pintado y perforado por espinas naturales. Un rasgo de interés son las abundantes heridas abiertas del cuerpo. El desgaste de la pieza produce que las costras que rodeaban cada una de estas heridas se haya desprendido. Esta técnica para dar más realismo al sufrimiento corporal del Mesías consistió en dibujar con pasta sobresaliente cada herida y luego pintarla en rojo<sup>18</sup>.

En suma, ninguno de los tres cristos es completamente hierático ni exhibe las características de los cristos más resueltamente rústicos de la zona. Sin embargo, no se trata—sobre todo en el caso de estos dos últimos— de piezas de origen quiteño, por la simpleza de la factura de los rostros. Tampoco son cristos chilotes, muy hieráticos, de cuerpos cilíndricos y de una palidez blanquecina.



Figura 7. Cristo en madera policromada, Región del Maule o de Biobío, s. f. A diferencia de la imagen anterior, aquí se lo representa muerto. En el pecho se distingue la marca de una herida cuya pasta y policromía se han perdido. Las espinas de la corona están hechas de madera. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección Historia, n° inv. 9.0144. Fotografía de Darío Tapia.

## Conclusiones

Puesto que no se han encontrado fuentes documentales que permitan apoyar la presente hipótesis, la observación, la descripción y la comparación de estas

<sup>18</sup> En el Museo Dominicano de Santiago se exhiben dos cristos que serían del siglo XVIII con esta misma técnica para dar realismo a las heridas. Uno de ellos ha sido calificado como «quiteño».

piezas es lo que permite clasificarlas. Por otra parte, la relativa homogeneidad espacial de su presencia en el territorio chileno da pie para vincularlas con una zona de producción determinada. En ausencia de un registro de autores, talleres, obreros o artífices consagrados a esta actividad durante los siglos XVIII y XIX, los rasgos estilísticos operan como criterio clasificatorio temporal para datar estas imágenes entre mediados del siglo XVIII y fines del XIX.

La particularidad de estas imágenes se descubre mediante una mirada de conjunto a todas aquellas esculturas que pueden catastrarse en museos chilenos, para así describirlas y agruparlas según sus características. Es decir, la hipótesis central que aquí se defiende, a saber, el carácter independiente de este conjunto de imágenes con respecto a las chilotas y quiteñas (e incluso la posibilidad misma de comprenderlas como conjunto), se sustenta en la observación de las características de estas piezas, la constatación de su semejanza y su ubicación geográfica. A partir de tal mirada atenta y descripción detallada, se propone aquí que es posible concebir la colección del MHNC como parte de un conjunto más amplio de figuras cuyo origen escapa a las latitudes extremas de Quito y Chiloé, y que fueron creadas, por tanto, localmente y respondiendo a la demanda también local por imágenes de la zona centro-sur de Chile, más específicamente, de la Frontera, en las actuales regiones del Maule y del Biobío.

En conclusión, esta pequeña colección del MHNC es un interesante ejemplo del movimiento de productores de imágenes que surtió la demanda local en los siglos XVIII y XIX. Tales productores de imágenes no habrían surgido como «una escuela», sino como artesanos aislados que produjeron partidas más o menos homogéneas.

Muchas preguntas quedan por hacer: ¿Quiénes fueron los artífices que crearon estas piezas? ¿Quién les enseñó su oficio? ¿Cómo conseguían la policromía y dónde y cómo vendían sus productos<sup>19</sup>?

La cronología asignada aquí a estas imágenes móviles –siglos XVIII y XIX– se basa en observaciones de estilo y estado de conservación. Queda como tarea pendiente hacer exámenes para fechar las piezas con exactitud, así como pruebas a las maderas que permitan arrojar datos para conformar un mapa natural de los orígenes de estas piezas.

---

<sup>19</sup> Algunos autores, como Fernando Guzmán, se han preguntado también por estos enigmas: «Al comenzar el siglo XVIII, debían existir en casi todas las ciudades de Chile algunos artesanos que realizaban imágenes religiosas: algunos conocerían bien el oficio de tallar y policromar en madera, otros serían carpinteros especialmente hábiles que incursionaban en el ámbito de la escultura» (Guzmán, 2015, p. 54).

## Referencias

- Albert-Llorca, M. (2002). *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*. París: Gallimard.
- Bray, X. (2009). *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600-1700*. Londres: National Gallery of Art.
- Carvacho, V. (1983). *Historia de la escultura en Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Chihuailaf, A. (2015). El Estado chileno y la región de la Frontera a fines del siglo. *Les cahiers Amérique Latine, Histoire et Mémoire (ALHIM)*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/alhim/5108>. Consultado el 16 de julio de 2018.
- Cruz de Amenábar, I. (1986). *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Guzmán, F. (2015). «Escultura en Chile durante el siglo XVII e inicios del siglo XVIII». En *Catálogo Museo de Artes Universidad de los Andes, Colección María Loreto Marín*. Santiago: Universidad de los Andes.
- Hoffmann, A. (2005). *Flora silvestre de Chile. Zona araucana.*, Santiago: Fundación Claudio Gay.
- Kennedy Troya, A. (1998). «Circuitos artísticos regionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX». *Historia*, 31, 87-111.
- Márquez de la Plata, F. (1953). *Arqueología del antiguo Reino de Chile*. Santiago: s. n.
- Martín, R. (1977). *Arte de Ecuador (siglos XVIII-XIX)*. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana S. A.
- Medina, J. T. (ed.). (1901). *Colección historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional, actas del Cabildo de Santiago*. Santiago: Imprenta Elzeviriana.
- Morales, M. y Elizaga, J. (2016). *Informe de intervención escultura s/t n° de inventario MHNC 9.0146, código de ficha clínica CLM442*. Santiago: Laboratorio de Escultura y Monumentos, Centro Nacional de Conservación y Restauración.
- Navarro, J. G. (2006). *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Quito: Trama.
- Pereira Salas, E. (1965). *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Schenke, J. (2015). «Virgen de Ajtirka». En *Catálogo Museo de Artes Universidad de los Andes, Colección María Loreto Marín*. Santiago: Universidad de los Andes.

- Vargas, J. M. (2005). *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Fundación Fr. José María Vargas / Trama.
- Vásquez de Acuña, I. (1995). *Santería de Chiloé: ensayo y catastro*. Santiago: Editorial Antártica.
- Villalobos, S. (1995). *Vida fronteriza en la Araucanía*. Santiago: Editorial Andrés Bello.