

Las vestimentas litúrgicas del Museo Histórico Dominicano: forma y simbolismo en función de la fe

Daniela Castillo Silva*
Verónica Menares Veloso**

RESUMEN: Los textiles litúrgicos que conserva el Museo Histórico Dominicano –en su calidad de institución difusora del patrimonio histórico de la Orden de Predicadores– conforman un conjunto de gran belleza y riqueza simbólica, testimonio de una época en la que la doctrina religiosa se transmitía a los fieles principalmente a través de representaciones visuales. Mediante el análisis de las formas, soportes, decoración y simbolismo cromático presentes en las piezas de dicha colección, este artículo da cuenta de la evolución estilística de una tipología de vestuario que, si bien parece inalterable en el tiempo, ha estado sujeta a cambios generados por procesos sociales y estructurales para la continuidad de la identidad y la fe cristianas.

PALABRAS CLAVE: patrimonio religioso, vestuario litúrgico, textiles, objetos litúrgicos, simbolismo cristiano

ABSTRACT: The liturgical textiles preserved by the Museo Histórico Dominicano –institution that disseminates the historical heritage of the Dominican Order– make an ensemble of great beauty and symbolic richness, which bears testimony of a time when religious doctrine was transmitted to the faithful mainly through visual representations. Through the analysis of the shapes, materials, decoration and chromatic symbolism in the pieces of this collection, this article examines the stylistic evolution of a seemingly unalterable clothing typology, which has nevertheless been subject to changes generated by social and structural processes for the continuity of Christian identity and faith.

KEYWORDS: religious heritage, liturgical costumes, textiles, liturgical objects, Christian symbolism

* Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, de amplia trayectoria en investigación y registro de bienes patrimoniales.

** Conservadora-restauradora y máster en Patrimonio Mundial y Proyectos Culturales para el Desarrollo. Posee amplia experiencia en investigación y manejo de colecciones patrimoniales.

Cómo citar este artículo (APA)

Castillo, D. y Menares, V. (2017). *Las vestimentas litúrgicas del Museo Histórico Dominicano: forma y simbolismo en función de la fe*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam. www.museodominico.cl/620/w3-article-80642.html

El Museo Histórico Dominicano (MHD), cuyas dependencias se encuentran actualmente en el Centro Patrimonial Recoleta Dominica, resguarda una colección de objetos religiosos conformada por 1622 piezas pertenecientes a la Orden de Predicadores. Los objetos fueron entregados en comodato por cincuenta años a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) en 1998, con la finalidad de poner a disposición del público el patrimonio que los religiosos atesoraron por más de dos siglos. Con este acuerdo se busca «crear, fortalecer y estimular, en todos los niveles de la ciudadanía, la conciencia de la importancia del rescate, preservación y puesta en valor» de los bienes muebles e historia legados por la orden¹. En virtud de ello, el acervo compuesto por textiles, objetos litúrgicos, pinturas, mobiliario y esculturas se viene exhibiendo de forma parcial y rotativa desde 2003, año en que el museo abrió sus puertas al público.

La Orden de Predicadores, cuyos miembros son conocidos popularmente como «dominicos», es una orden mendicante de la Iglesia católica fundada durante la cruzada albigense por santo Domingo de Guzmán (1170-1221), en la ciudad de Toulouse, Francia. Su constitución fue confirmada en 1216 por el papa Honorio III, a través de la bula *Religiosam vitam*. Integrada en un principio por dieciséis «hermanos predicadores», la comunidad adoptó la regla de San Agustín y, junto con abocarse a la espiritualidad monástica, se propuso llevar adelante una misión apostólica. Esta los llevó a predicar las enseñanzas de la Iglesia por distintos lugares de Europa, destacándose como maestros y oradores de excepción.

En 1552, los dominicos llegaron a Santiago por solicitud de Pedro de Valdivia para ayudar en la instrucción y protección de indígenas y españoles (Ramírez, 1976). Cinco años más tarde, fundaban su primera casa religiosa –Nuestra Señora del Rosario de Santiago– en la actual calle Santo Domingo, la que adquirió estatus de convento cuando en 1588 los territorios chilenos pasaron a constituir la provincia de San Lorenzo Mártir (Ramírez, 1976). Durante el siglo XVIII, en los terrenos cercanos al cerro Blanco –barrio conocido como «La Chimba»–, levantaron el convento y la iglesia de la Recoleta Dominica, cuyos claustros originales no eran más que sencillas estructuras de adobe. Posteriormente, en el siglo XIX, estos fueron remodelados y se cons-

¹ Información obtenida de la *Política de colección* del Museo de Artes Decorativas (2017), de la misión del Museo Histórico Dominicano (publicada en su sitio web) y del contrato de comodato entre la Provincia de San Lorenzo Mártir - Orden de Predicadores de Chile y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

truyó el templo que perdura hasta nuestros días y que albergó por años los objetos religiosos que hoy conforman el acervo del MHD (Ramírez, 1976).

Dentro del patrimonio material que conserva el Museo Histórico Dominic se cuentan 483 piezas textiles². A través de la plataforma electrónica Surdoc (www.surdoc.cl) se puede acceder a información de 455 de ellas, de las cuales 364 corresponden a vestimentas y 91 a ornamentos litúrgicos. Las vestimentas litúrgicas de la colección, objeto de estudio de este artículo, se encuentran en desuso desde 1965, año en que concluyó el Concilio Vaticano II (11 de octubre de 1962 al 8 de diciembre de 1965) convocado por el papa Juan XXIII. Dicho cónclave introdujo una serie de reformas tendientes a acercar el culto a los fieles, quienes se sentían cada vez menos identificados con la fastuosidad desplegada en una liturgia que, por lo demás, se oficiaba en latín y de espaldas a los feligreses. Una de las medidas adoptadas consistió en la modificación formal y material de las prendas utilizadas por los oficiantes: dado que, históricamente, «La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo» (Concilio Vaticano II, 1965, §7.122), se aconsejaba «promover y favorecer un arte auténticamente sacro», que buscara «más una noble belleza que la mera suntuosidad» (§7.124). En este contexto, aquellas ropas que hasta entonces cumplían una función práctica —es decir, que eran utilizadas por los religiosos para celebrar el acto litúrgico—, pasaron a convertirse en piezas históricas y patrimoniales.

Ahora bien, ¿qué se considera como vestimenta litúrgica y qué prendas la integraban antes de los cambios establecidos por el Concilio Vaticano II? El atuendo litúrgico comprende todas aquellas piezas confeccionadas para ser usadas por el sacerdote u oficiante durante la realización del culto. A diferencia de las ropas de uso diario, cuya forma varía conforme a las necesidades de abrigo, a la condición social y a la moda —respondiendo, más bien, a «una voluntad de diferenciación» (Deslandres, 1985, p. 22)—, el vestuario religioso se ha mantenido prácticamente inmutable en el tiempo, pues su propósito es comunicar significados que trascienden las vicisitudes del gusto personal o del estilo imperante. Como explica el historiador de la moda Françoise Boucher,

² En Chile, se pueden apreciar piezas muy similares a las que conserva el Museo Histórico Dominic en el Museo de la Merced, el Museo de Arte Colonial San Francisco, el Museo del Carmen de Maipú y la colección de la Catedral Metropolitana, en Santiago; también en la del Centro de Conservación Textil Patrimonial de Valparaíso y en pequeñas salas expositivas como la de la iglesia de Parinacota, entre otras.

El traje litúrgico se creó específicamente en el siglo VI, cuando cierto número de prendas de vestir laicas de uso corriente tomaron un carácter sagrado y simbólico, de manera que quedaron codificadas en su utilización e inmovilizadas en sus formas. La túnica, la dalmática, el alba, la casulla y la capa, se transformaron en prendas litúrgicas, mientras todavía se utilizaban para el uso corriente; posteriormente, al desaparecer de la indumentaria civil, comenzaron a caracterizar el traje de los sacerdotes. Desde entonces han perdurado durante largos siglos, sólo con modificaciones de detalles. (1965, pp. 165-166)

Esto le ha conferido al vestuario religioso cierto carácter atemporal, extraño a la mirada contemporánea, condición que supone una dificultad adicional al momento de datar las piezas que lo conforman.

En cuanto a su composición, la indumentaria litúrgica abarca dos grandes grupos. El primero corresponde a lo que se denomina «traje litúrgico» (fig. 1), un conjunto de prendas confeccionadas con la misma tela y similares decorados para ser usadas por el sacerdote durante la misa. Este traje comprende, por una parte, el terno de gloria (también conocido como «terno de liturgia»), formado por una casulla, dos dalmáticas, una capa pluvial, un humeral, tres estolas, dos manípulos, una bolsa de corporales y un velo de cáliz³. Adicionalmente, bajo estas prendas, el oficiante lleva otras que no están a la vista, como son la tunicela, el alba y el amito. El segundo grupo es el de los ornamentos litúrgicos, donde se incluyen todas aquellas piezas textiles que adornan la iglesia, además de la «ropa blanca de sacristía y altares», categoría que comprende los paños de altar –como el purificador, la palia, el manutergio y el velo del copón– y otros textiles de menor calidad⁴, pero necesarios para la realización del rito.

Entre los ornamentos litúrgicos existentes en la colección del Museo Histórico Dominicano –que no se tratarán en extenso por la simpleza de su confección–, se cuentan 34 bolsas de corporales, 2 frontales de altar, 3 paños de altar, 24 cubrecáliz, un manutergio y 8 cubrecopón, fabricados en su mayoría a juego con alguno de los conjuntos de vestimenta que más adelante se identifican.

Origen y contexto histórico de la colección

Proponer una datación para este tipo de textiles representa un desafío considerable, ya que no portan etiqueta o marca alguna que dé luces sobre el taller o artesano(a) que los fabricó. En el caso de la prendas del MHD, tampoco

³ Vale la pena aclarar que el terno de gloria integra también algunas piezas que son parte de los ornamentos, tales como el frontal de altar, la bolsa de corporales o el velo de cáliz.

⁴ La expresión se refiere a los paños de factura simple, que no presentan decorados; por ejemplo, los paños blancos que cubren el altar, los atriles y los siales, las almohadas, las toallas y las cortinas, entre muchos otros.

existen registros de compra o encargo que aporten información contextual: probablemente los religiosos no vieron la necesidad de consignar datos específicos sobre ellas, por tratarse de artículos estrictamente utilitarios. Por lo demás, no se debe olvidar que la reutilización de porciones de tela u ornamentos de los trajes era una práctica común, que generalmente implicaba el retiro de los elementos caracterizadores de la pieza original, como lo son las etiquetas, forros y telas de soporte. Al respecto, Alicia Andueza señala que «en muchas ocasiones en lugar de hacer obras nuevas, se manda a reparar las ya existentes o se reutilizan las cenefas bordadas de piezas deterioradas aplicándolas a nuevos tejidos, lo cual constituía un ahorro importante para las parroquias» (2003, p. 291). De ahí que no sea raro encontrar piezas datadas en una determinada fecha cuyos ornamentos presentan evidencias de haber sido realizados en un período muy anterior. Por todo lo expuesto, la datación que estimamos para las vestimentas del MHD –mediante una exhaustiva revisión de las piezas, en conjunto con exámenes visuales y comparación con datos históricos que no pudieron ser más específicos dada la naturaleza de las piezas– se enmarca probablemente entre el siglo XIX y principios del XX.



Figura 1. Principales elementos del traje litúrgico y sus modos de uso: estola (5), casulla (6), dalmática (7) y capa pluvial (8). Lámina, s. f. Museo de la Educación Gabriela Mistral, n° inv. 322.6.



Figura 2. Casulla (izq.) y dalmática (der.) del denominado «Conjunto Inaugural», utilizado durante la primera misa celebrada en la iglesia de la Recoleta Dominica. Fabricación europea, 1882. Fotografía de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicano, n° inv. 97.0101.

Dentro de la colección, sin embargo, hay una sobresaliente excepción a la regla: se trata del Conjunto Inaugural (fig. 2, n° inv. 97.0101), el único que conserva todas sus piezas (dieciséis, entre vestimentas y ornamentos para la liturgia)⁵ y el que más información ofrece en cuanto a su origen. El atuendo se mandó a confeccionar en 1882 a Europa, posiblemente a algún fabricante de la localidad de Lyon, Francia. El encargo corrió por cuenta de las hermanas Tránsito y Rosalía Valdés, quienes donaron el conjunto para ser usado en la misa de inauguración de la iglesia de la Recoleta Dominica, celebrada el 25 de noviembre del mismo año.

Tras veinte años de trabajos, las obras del templo –una réplica de la gran basílica romana de San Pedro Extramuros proyectada por el arquitecto Eusebio Chelli– por fin habían culminado, convirtiéndose la nueva iglesia de Nuestra Señora de Belén y Santa Catalina Virgen y Mártir en «la más grande y majestuosa» de esa época en Chile (Rubio, 2013, p. 11). La ceremonia inaugural, por tanto, no fue solo un gran evento religioso, sino que marcó un hito para toda la sociedad capitalina. La bendición fue presidida por el delegado apostólico del papa, monseñor Celestino del Fratre, quien estuvo acompañado de otras importantes autoridades de la época: «el arzobispo de

⁵ El Terno Inaugural se encuentra compuesto por una casulla, dos estolas, tres manípulos, cuatro alzacuellos, dos dalmáticas, un frontal de altar, un cubrealtar, un cubrecáliz y una bolsa de corporales.

Santiago, el intendente de la Provincia Don Benjamín Vicuña Mackenna y los grandes héroes de la Guerra del Pacífico, que sirvieron de padrinos de honor de la nueva iglesia: general Don Manuel Baquedano, general Don Erasmo Escala, general Don Pedro Lagos y vicealmirante Galvarino Riveros» (Ramírez, 1977, p. 155).

La realización del primer culto buscó reflejar en cada detalle la grandiosidad que el templo encarnaba. Nada se dejó al azar, como lo demuestra el conjunto textil que se confeccionó para la ocasión: un traje elaborado en exquisita tela tisú amarilla de seda, bordada con «ocho tipos de hilos entorchados» (Rubio, 2015, p. 77) de oro e hilos de seda en brillantes colores; decorado con aplicaciones de terciopelo, cordones de oro entrefino y lentejuelas; y rematado con terminaciones de galones⁶ dorados. El uso predominante de este color—representación del triunfo y el júbilo—estaba reservado únicamente para celebraciones de gran importancia (de hecho, solo ocho vestimentas de la colección, contando esta, son doradas).

Otro conjunto que vale la pena destacar (n° inv. 97.0093), del que sobreviven solo nueve piezas, fue traído desde Italia y se utilizaba principalmente en los servicios de Navidad. Para su confección se empleó tela tisú blanca de seda e hilos plateados, con profusa decoración de bordados metálicos en realce y terminaciones de encaje (o «puntillas») de oro entrefino. En este caso, la nota cromática dominante corresponde al plateado, que se escogió en lugar del blanco para dar mayor esplendor a la pieza, pero aludiendo al mismo significado: la luz, la gloria, la pureza, la perfección, la vida y la unión. Por ello, posiblemente se lo usó también para la administración de los sacramentos del matrimonio, comunión, bautismo y confirmación, además de las celebraciones de los misterios gozosos y gloriosos.

Por lo general, las parroquias u órdenes religiosas mandaban a hacer estas vestimentas a profesionales o talleres especializados, dentro o fuera del país. Las telas y demás materiales, en cambio, solo se podían conseguir en el extranjero, al igual que algunos ornamentos, que se compraban a través de algún intermediario, ya confeccionados. Lamentablemente, el único libro de cuentas del convento al que se pudo tener acceso directo, correspondiente al período entre los años 1837 a 1853⁷, no contiene referencias de procedencia

⁶ El galón es un «tejido fuerte y estrecho, a manera de cinta, que sirve para guarnecer vestidos u otras cosas» (DRAE, acep. 1).

⁷ Nos referimos al *Libro III de cargo i data de este convento 1837-1853*, que se conserva en la Biblioteca Patrimonial Recoleta Domínica.

o data que puedan vincularse de manera específica a alguna de las vestimentas que son objeto del presente artículo: solo se encontraron registros de adquisiciones genéricas, como «encajes p[ar]a las albas» (abril de 1840), «unos cortes p[ar]a casullas y puntas p[ar]a alvas» (febrero de 1842), «cordones de seda p[ar]a un terno» (diciembre de 1842) y «ropa p[ar]a la sacristía» (marzo de 1847), que no permiten saber con exactitud a qué prendas corresponden.

Función y significado

A diferencia de lo que se observa en el traje inaugural, que fue creado especialmente para una ocasión puntual –lo cual explica que presente elementos distintivos de la orden de Santo Domingo, como la cruz flordelisada–, las vestimentas litúrgicas estaban hechas para ser usadas en forma indistinta por el oficiante de turno y no contenían emblemas ni atributos propios de ninguna orden. Y es que su utilización no guardaba relación con la afiliación del religioso que la llevase, sino que estaba determinada por lo que fijara el calendario litúrgico (fig. 3)⁸ y la festividad que correspondiera celebrar. En

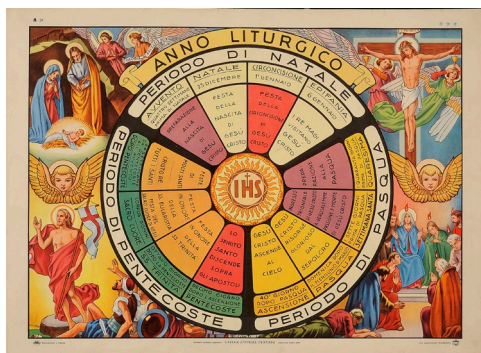


Figura 3. Representación del calendario litúrgico, con los colores correspondientes a cada tiempo del año eclesiástico. Lámina, s. f. Museo de la Educación Gabriela Mistral, n° inv. 322.1.

⁸ El calendario litúrgico fijado por Inocencio III estableció el uso de los siguientes colores, además de los ya nombrados:

- rojo, para representar la sangre derramada por los santos mártires, además de simbolizar los dones del Espíritu Santo. Se utiliza en las celebraciones de Pentecostés, Domingo de Ramos y Viernes Santo;
- verde, que simboliza la esperanza y la renovación, el resurgir de una vida nueva. Es emblema de la vida y lozanía del alma. Se emplea durante el tiempo ordinario o de la iglesia, que va desde el Bautismo del Señor hasta Cuaresma, y desde Pentecostés a Adviento;
- morado, signo de humildad, tristeza y penitencia, abstinencia y retiro espiritual, por lo que se usa durante el luto en Miércoles de Ceniza, Cuaresma y Adviento;
- negro, asociado al duelo, la tristeza y la humildad. Se llevaba antiguamente en la ceremonia de los difuntos, pero en la actualidad el sacerdote utiliza el morado para esas ceremonias;
- rosa, símbolo de la alegría efímera de los días felices. Por la cercanía del Salvador, corresponde al tercer Domingo de Adviento (Dominica de Gaudete), así como la espera penitencial del cuarto Domingo de Cuaresma (Dominica de Laetare), relacionado con la rosa de oro, condecoración entregada por el sumo pontífice en este día.

este sentido, su función principal era servir a las necesidades del rito conforme a las normas establecidas por la Iglesia católica y, de esta forma, contribuir a un objetivo mayor, como es la realización de la transmutación consumada durante la liturgia.

Con este fin, el traje buscaba ocultar el aspecto humano del sacerdote, para así exaltar su espiritualidad y conectar al fiel con la trascendencia divina. Era fundamental, por tanto, que las vestimentas ofrecieran un aspecto grandioso, acorde con la teatralidad y el artificio que el culto requería para configurar la atmósfera que —especialmente durante el Barroco— se esperaba alcanzar. Para lograrlo, las prendas se fabricaban en telas finas decoradas con laboriosas y complejas técnicas, que despertaran la admiración de los feligreses ante su esplendor y ostentación.

Tipología de la colección

En lo que respecta a los tipos de vestimentas, la colección del Museo Histórico Dominicó se compone de 73 casullas, 38 dalmáticas, 13 capas pluviales, 32 alzacuellos, 109 estolas, 93 manípulos y 6 humerales⁹. Cada uno de estos componentes del atuendo litúrgico desempeña una función particular durante el rito, asociada al significado que se le atribuye y a las restricciones de uso que lo determinan, tal como detallamos a continuación.

Casulla

Esta prenda —el tipo mayoritario dentro la colección— es la más característica y sagrada del atuendo del sacerdote, quien debe vestirla durante la celebración de la misa ya que se la considera necesaria para llevar a cabo la consagración. A lo largo de la historia, la casulla (cuyo nombre proviene del latín *casula*, ‘pequeña casa’) ha experimentado sucesivos cambios morfológicos, pasando del modelo derivado de la prenda civil del siglo IV al modelo romano común, vigente aproximadamente desde el siglo XIV. Este se compone de una pieza trasera más ancha que la delantera, que se estrecha a la altura de la cintura adoptando una forma similar al cuerpo de una guitarra. Ambas partes están atravesadas en sentido vertical por una franja central decorativa denominada «clave», si bien la posterior luce una ornamentación más profusa que

⁹ La suma de estas piezas (364) corresponde al número total de objetos ingresados como «vestimentas litúrgicas» en el sitio público de la plataforma Surdoc.



Figura 4. Ejemplos de casullas de corte español (izq.), italiano (centro) y francés (der.). Las dos primeras datan de la primera mitad del siglo XX y la tercera, del siglo XIX. Fotografías de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicano, s. n., n° inv. 97.0088.a y n° inv. 97.0093.a, respectivamente.

la anterior —rasgo coherente con el hecho de que el sacerdote, recordemos, permanecía de espaldas al público durante el culto—. La vestidura se posiciona colgando sobre el pecho y la espalda a modo de escapulario, pasando la cabeza por una abertura de forma trapezoidal.

Desde 1965, por efecto de las reformas del Concilio Vaticano II, la forma de la casulla evolucionó a una pieza más amplia, que imita el aspecto del amito monástico. Esta es la que típicamente se utiliza en la actualidad, de hombros amplios y corte en semicírculo como en los orígenes, fabricada con telas simples y mucho más sobria en su decoración.

Desde el punto de vista técnico, en los modelos preconciliares —tipología a la que pertenecen las casullas de la colección del MHD— se pueden distinguir tres tipos de corte: el hispano (o español), el italiano y el francés (fig. 4). En el primero, el cuerpo es más angosto y el delantero se estrecha considerablemente desde los hombros hasta la cintura, dándole una apariencia más estilizada —por la cual se le conoce comúnmente como «casulla de guitarra»—; la parte trasera, en tanto, cae recta hasta terminar en un extremo inferior redondeado, tal como se aprecia en una casulla negra con decoración de cardos dorados (sin n° de inv.). Por su parte, las de corte italiano —preponderantes en la colección— son más anchas, y su parte anterior más corta que la posterior. Tal como en el corte español, ambas caen rectas con terminación de semicírculo. La pieza n° 97.0093.a constituye un ejemplo claro de esta variante. Finalmente, el

corte francés está representado en la casulla n° 97.0088.a, que se estrecha por delante y detrás desde los hombros hasta la cintura, para luego ensancharse en la parte inferior y terminar en forma redondeada.

En lo referente al aspecto simbólico de la prenda, se dice que la casulla representa la caridad, virtud que engloba todas las otras, además de representar el yugo de Cristo. Los colores y decorados de cada una obedecen a lo establecido por el calendario litúrgico (Schenone, 1992).

Dalmática

Otro tipo de indumentaria presente en la colección del MHD es la dalmática, vestidura de gran carga simbólica utilizada por el diácono en las misas, vísperas y procesiones solemnes. Su origen como vestimenta litúrgica se remonta a Dalmacia y está documentado desde el siglo IV en Roma, sin embargo, en el ámbito secular, su uso por parte de reyes y emperadores se extendió desde el siglo II hasta la Edad Media. Originalmente se hicieron solo de lino blanco, pero a partir del siglo IX se incorporaron telas y decoraciones más ricas y elaboradas en su confección. Esta transformación en los materiales trajo consigo cambios en la estructura: en un principio, su forma era semejante a una túnica talar con mangas, pero luego se abrió por los costados y fue necesario acortarla, debido al mayor peso que fue adquiriendo. Sobre el cuerpo, su aspecto se asemeja a un trapecio desde cuyo segmento superior se desprenden dos rectángulos a modo de mangas.

En oposición a lo descrito para las casullas, no existen en este caso diferentes cortes o estilos; la diferenciación entre uno y otro ejemplar está dada fundamentalmente por el tipo de tela utilizado, que es siempre idéntico al de todas las demás piezas del conjunto al que pertenece (compárense, por ejemplo, las piezas n°s 101.09.3, 97.0002.e y 97.0094.f, por nombrar algunas).

La función simbólica de la dalmática es recordar al oficiante la pasión de Cristo, otorgarle solemnidad y representar el servicio, por lo que incluso el sacerdote la viste en algunas ocasiones.

Capa pluvial

Un tipo de vestimenta que sobresale por su gran tamaño y peso —y también por lo ajena que resulta al uso de nuestra época— es la capa pluvial, de la cual el MHD conserva bellos exponentes (destacan, por ejemplo, la n° 101.09.34 y n° 101.09.35). Consiste en una capa semicircular con capucha, que cubría

al sacerdote desde los hombros hasta los pies durante el culto. Es uno de los objetos sagrados más ricamente decorados, ya que el borde anterior está guarnecido con una faja de tela que suele estar muy adornada, al igual que el capillo, fragmento de tela en forma de escudo que se posiciona en la espalda.

Su origen lo han fijado en la *lacerna*, un tipo de capa romana utilizada sobre la túnica y asegurada mediante un broche, aunque existen discordancias respecto de cómo y por qué se introdujo en el culto, hecho que ocurrió en el último tercio del siglo VIII. Antes de esa fecha, se sabe que fue empleada por algunos clérigos y religiosos como abrigo. A lo largo del tiempo, este elemento no sufrió cambios mayores en su diseño, pero sí en su función: a partir del siglo X, se determinó que su uso estaría reservado exclusivamente a los obispos y demás sacerdotes solo en ciertas ceremonias (Aguilar Díaz, 2010) tales como procesiones, bendiciones y letanías. La denominación «pluvial» tendría su origen en que tradicionalmente habría servido para proteger al oficiante de la lluvia durante los servicios efectuados a la intemperie. Por esta razón, quizás, se la vino a considerar *a posteriori* como «símbolo de la conversión, de la fatiga en el fiel servicio del Señor y, también, de la perseverancia y la dignidad» (Schenone, 1992, p. 805).

Estola

Otra insignia del poder sacerdotal es la estola, una banda larga que se coloca alrededor del cuello para officiar la misa y administrar los sacramentos (véanse, por ejemplo, las piezas n° 97.0012.b y n° 97.0076.b). En el medio de su largo luce siempre una cruz, y eventualmente otras dos en cada extremo. Durante la Edad Media, estos se fueron ensanchando hasta adquirir una forma trapezoidal; tras el Concilio Vaticano II, sin embargo, recobró los bordes paralelos que presenta hasta hoy. La forma en que se porta señala la jerarquía de quien la viste: los sacerdotes, por ejemplo, la llevan sobre los hombros, mientras que los seminaristas, al no estar aún ordenados, la usan en forma diagonal, al igual que los diáconos. Se la considera un símbolo de la inmortalidad (Herrera, 2009).

Manípulo

Similar a la estola en forma y decoración, aunque de menor tamaño, el manípulo se utiliza alrededor del antebrazo izquierdo, sujeto por medio de una cinta o fiador ubicado en el centro de la cara interior, tal como se observa

en las piezas n° 97.005.e y n° 97.0079.a. Solamente podían llevarlo quienes habían recibido las órdenes mayores. Durante la Edad Media también se lo ensanchó en sus extremos, dándole una forma trapezoidal, pero con el paso del tiempo volvió a tener un ancho uniforme en todo el largo. En sus orígenes, era un pañuelo que se llevaba colgado del antebrazo, para secar el sudor o las lágrimas; de ahí que se transformara en un símbolo del dolor que se padece en la vida y de la posterior recompensa (Herrera, 2009).

Alzacuello

De todos los artículos revisados, uno muy poco conocido es el alzacuello, pieza semirrígida que se coloca por detrás del cuello y se afirma sobre los hombros por medio de un par de cordones con un pasador en la parte frontal. Se utiliza preferentemente junto con la dalmática, reemplazando la capucha que esta tenía en sus orígenes. La colección del MHD consta de una gran cantidad de estas piezas, por ejemplo, la n° 97.0002.c, la n° 97.0079.a y la n° 97.0101.g. Este último, perteneciente al traje inaugural, se exhibe periódicamente como parte de la exposición permanente.

Humeral

Se trata de un velo rectangular, ancho y largo, que se coloca sobre la capa pluvial y se abrocha sobre el pecho. El sacerdote lo usa sobre los hombros, cubriendo la parte superior del brazo (donde se ubica el húmero, al que hace referencia el nombre) y las manos mientras sostiene el cáliz, patena o custodia que contiene el Santísimo Sacramento. Su función es evitar el contacto de las manos «pecadoras» del hombre con los objetos sagrados.

Materialidad e iconografía

A partir del estudio de las 73 casullas y 38 dalmáticas, se obtuvo información técnica y material representativa¹⁰ de la colección textil del MHD que arrojó la presencia de piezas facturadas en terciopelo de seda (n° 97.0076.a), damascos (n° 09.6.a), rasos (n° 98.0106), tisú (n° 98.0117.a) y brocados (n°

¹⁰ Como piezas centrales del traje litúrgico, las casullas y dalmáticas condensan las distintas técnicas y materiales presentes en cada conjunto; por lo mismo, el análisis de estas puede hacerse extensivo al resto de la colección.

97.0088.a), entre otros. Los materiales identificados corresponden con los que se emplearon típicamente para la confección de los conjuntos de indumentaria litúrgica durante el período señalado. En su mayoría, se trata de telas que poseen un peso considerable, característica que —complementada con la superposición de capas de entretela y forro— confiere a estas vestimentas una elevada resistencia y una estructura rígida que tiende a difuminar la corporeidad humana de los oficiantes del rito.

Además de las exquisitas texturas, diseños y colorido que aportan las telas, la superficie de las piezas está realzada con vistosos elementos decorativos confeccionados por medio de distintas técnicas de bordado plano y en relieve. El uso de hilos de oro y plata, y de fibras de seda, sumado a la incorporación de aplicaciones metálicas y de pedrería, otorga a las prendas un aspecto suntuoso y etéreo, propicio para inspirar la exaltación de lo divino entre los fieles. Aplicando los códigos visuales establecidos en el calendario litúrgico, estos ornamentos buscan transmitir determinados mensajes simbólicos arraigados en la iconografía cristiana tradicional, de la cual las vestimentas del MHD ofrecen una muestra representativa.



Figura 5. Variantes del monograma de Cristo bordadas en la espalda de dos casullas, s. f.: a la izquierda, como «JHS», con la cruz atravesando la «H», y al centro, como «IHS», donde la cruz brota desde el hombro de la «H» minúscula. A la derecha, monograma de María bordado en una dalmática (s. f.), con la «M» y la «A» yuxtapuestas y rodeadas de estrellas. Fotografías de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicó, n°s inv. 101.09.06.a, 98.0106 y 101.09.4, respectivamente.

El elemento más recurrente en las casullas es el cristograma (monograma del nombre de Jesucristo), en sus variantes «IHS» o «JHS»¹¹ (fig. 5). La abreviatura —contracción de la forma griega «Iesous»— apareció en el siglo III, pero se popularizó a partir del siglo XII gracias a san Bernardo de Clara-

¹¹ El cristograma está presente en 22 de las 73 casullas analizadas.

val, quien promovió su uso como signo de la devoción al santo nombre de Jesús (*Enciclopedia Católica*, 2013). Con el paso del tiempo, el diseño del monograma fue experimentando variaciones: se lo reprodujo rodeado de otros símbolos –como la corona de espinas, los tres clavos de la cruz o un conjunto de rayos dorados–, acompañado de la cruz sobre una letra «H» o fusionado con esta. Considerado como una representación de la presencia de Cristo, este monograma fue muy utilizado por el dominico san Vicente Ferrer y sigue estando ampliamente difundido.

En menor medida se registra en la colección la presencia del monograma de María, formado por las letras «M» y «A» entrelazadas. Si bien la primera se ha utilizado tradicionalmente para representar a la Virgen, la conjunción de ambas es una referencia específica al saludo de «¡Ave María!» con que el Ángel de la Anunciación se dirigió a ella antes de comunicarle que se convertiría en madre del Mesías (Lc 1,26-38), aunque también ha sido interpretada como una abreviatura de «Mater Amatísima». En la dalmática n° 101.09.4 (fig. 5), el monograma aparece rodeado por estrellas: por efecto de la reparación de la tela, solo se conservan ocho, aunque debieran ser doce. Estas aluden al pasaje del Apocalipsis donde se relata que «un gran signo apareció en el cielo: una mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza» (Ap 12,1), imagen que se ha relacionado con la figura de la Inmaculada Concepción. Además, el monograma y las estrellas se encuentran insertos dentro de una corona de rosas, elemento que también se relaciona estrechamente con la figura de la Virgen.

Otra de las imágenes que aparece a menudo en la colección –puntualmente, en once casullas– es la del Agnus Dei, figuración mística de Cristo como Cordero de Dios (fig. 6), que simboliza su sacrificio por la salvación

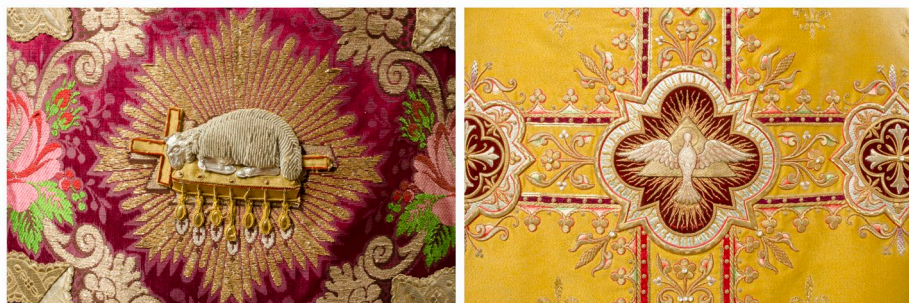


Figura 6. Representación del Agnus Dei o Cordero de Dios (izq.) y de la paloma blanca con alas extendidas (der.), bordadas sobre la parte posterior de dos casullas (s. f.). Fotografías de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicino, n° inv. 97.0077 y 97.0101.a, respectivamente.

de la humanidad. Se le suele representar recostado sobre un pequeño altar, junto a una cruz y rodeado de rayos dorados. Este motivo tiene su origen en la Pascua judía, ocasión en la que se acostumbraba sacrificar y comer uno de estos animales; de ahí que la especie se asociara desde tiempos antiguos con atributos como la mansedumbre y paciencia, y se convirtiera por ello en uno de los símbolos cristológicos más conocidos.

De igual importancia es la iconografía de la paloma, representación del Espíritu Santo, que generalmente se muestra con las alas abiertas en el cielo (fig. 6). La imagen proviene del evangelio de San Marcos, donde se narra que Jesús, luego de ser bautizado en el río Jordán, «en cuanto salió del agua vio que los cielos se rasgaban y que el Espíritu, en forma de paloma, bajaba a él» (Mc 1,10). En otro reconocido episodio bíblico, Noé soltó tres de estas aves para saber si, tras el diluvio, las aguas ya se habían retirado: una de ellas volvió con una rama de olivo en el pico, transformándose en símbolo de la reconciliación entre Dios y los hombres, y en una representación de la paz, la inocencia y la pureza. La paloma se encuentra presente en dos casullas de la colección (n^{os} 97.0076.a y 97.0101.a).

Los ángeles son otra de las figuras características del repertorio cristiano. Entre los textiles litúrgicos del MHD se encontraron representados al estilo barroco, como una cabeza de niño alada (dalmática n^o 101.09.4). Se los considera mensajeros y mediadores entre el mundo terrenal y el Reino de los Cielos.

Aparte de los ya mencionados, la decoración de los objetos litúrgicos recurre constantemente a una serie de motivos tomados del mundo vegetal que, por asociación con determinados atributos, han sido utilizados como potentes símbolos cristianos, representativos de ideas, preceptos o enseñanzas doctrinales (fig. 7). A continuación revisamos algunos de los más característicos de la colección textil del MHD.

Las piezas n^o 97.0077.a y el conjunto n^o 97.0093, por ejemplo, lucen la imagen de la vid, representación cristiana de los frutos del espíritu, estrechamente relacionada con la consagración del vino y, por tanto, con el sacramento de la eucaristía. El fruto de la vid –recordemos– cumple un papel central en la última reunión de Cristo con sus discípulos: «Después de la cena, hizo lo mismo con la copa. Dijo: “Esta copa es la Alianza Nueva sellada con mi sangre, que va a ser derramada por ustedes”» (Lc 22,20).

La rosa ha de ser una de las flores a las que mayor contenido simbólico se ha otorgado a lo largo de la historia. Los romanos la consideraban símbolo de la victoria, del amor triunfante, del orgullo y la soberbia de la vida, pero, por

sobre todo, se la identificaba con la diosa Afrodita. La botánica funeraria asocia esta especie con la paciencia, el dolor, la belleza y el martirio, mientras que en otros campos se le atribuye el sentido de finalidad, logro absoluto y perfección (Cirlot, 1979, p. 390). En la colección aparece reiteradamente (por ejemplo, en las piezas n^{os} 97.006.e, 101.09.10 y 97.0093.h), con distintos significados. Una de sus variantes es la representación de la Rosa Mística, advocación mariana mencionada en la letanía Lauretana. El primero en referirse a María como «rosa entre espinas» –en alusión a la pureza y la fragancia de su gracia– fue el poeta romano Sedulio (primera mitad del siglo v), en su poema *Carmen Paschale* (Peinado, 2015). También se menciona esta flor en el *Canto de la Sabiduría*: «Crecí como una palmera en Engadí y cual brote de rosa de Jericó, como magnífico olivo en la llanura y como el plátano me alcé» (Sir 24,14).

Por otra parte, el motivo del trigo (n^o 97.0064.a) se ha empleado para representar la vida eterna, pues con la harina obtenida de él se hizo el pan con el que se instauró la Eucaristía en la última cena. Este se considera, asimismo,

un símbolo de la fecundidad de la tierra (Gn 27,28; Dt 8,7-9). Además, el proceso de siembra, crecimiento y cosecha se ha visto como una alegoría del ciclo de nacimiento, muerte y resurrección de Cristo.

Las casullas n^{os} 98.0106 y 101.09.9 ofrecen un caso singular. En ellas aparece –bordada con hilos de seda– la pasiflora, una especie autóctona del continente americano, conocida vulgarmente como «flor de la Pasión» o «pasionaria» (*Passiflora* sp.). Los conquistadores le dieron este nombre al ver en ella una representación de la pasión de Cristo: la corola se asemejaba a la corona de espinas, los cinco estambres recordaban las cinco heridas del cuerpo de Jesucristo, y los tres pistilos, los tres clavos con los que fue clavado a la cruz; los pétalos, por último,



Figura 7. Motivos vegetales con simbolismo cristiano: (a) vid, símbolo de la eucaristía y de la consagración del vino; (b) rosa, representación del amor divino y de la Rosa Mística; (c) pasiflora o flor de la pasión, cuya estructura asemeja los atributos de la pasión de Cristo; (d) trigo, símbolo de la vida eterna. Las tres primeras corresponden a bordados en casullas; la cuarta, a un detalle bordado sobre una capa pluvial. Fotografías de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominic, n^{os} inv. 97.0077.a, 97.0093.a, 98.0106 y 907.0093.k, respectivamente.

se asociaron a los apóstoles. Difundida por los jesuitas, en un principio la historia de esta planta fue considerada en Europa como una mera invención piadosa. Sin embargo, a partir del siglo XVII, comenzó a ser utilizada dentro de la iconografía cristiana, convirtiéndose en un ejemplo del sincretismo cultural de la época colonial. Con el paso del tiempo, la apropiación y globalización de los motivos terminó transformándolo en una convención alegórica ampliamente difundida.

La imperfección del uso

En lo referente al estado de conservación que actualmente presentan las piezas textiles del MHD, vale la pena mencionar que parte importante de los daños que exhiben guarda relación directa con su historia y las circunstancias de su vida útil. Así pues, el análisis visual practicado a las prendas permitió detectar una serie de signos de deterioro asociados al modo de uso y función de las prendas. Entre los más severos, se encuentran aquellos producidos por la abrasión, concentrados sobre todo en las áreas de contacto, sujetas a fricción constante, y en piezas con relieve en la zona delantera, más expuestas por ello al roce; el desgaste también resulta ostensible en bordados, cuellos, escotes y galones de terminación. En algunos casos, como consecuencia de la abrasión, se generaron otros tipos de daños, tales como desprendimiento, segmentos faltantes y deshilachado (fig. 8). Las vestimentas presentan asimismo manchas de origen orgánico –principalmente, de vino– (fig. 9) y otras causadas por acciones o elementos propios de la liturgia –cera de vela, por ejemplo–.

Por otra parte, entre los daños ocasionados por deficiencias en la manipulación y/o condiciones inadecuadas de almacenamiento, se identificó decoloración, friabilidad (inestabilidad mecánica de las fibras que las vuelve quebradizas) y oxidación de los elementos decorativos de metal. Estos deterioros bien pudieron ocurrir antes de que las piezas fueran traspasadas al Museo Histórico Dominicano –es decir, previamente a su patrimonialización–, durante los períodos en que las prendas permanecían inutilizadas cuando su uso no era pertinente al calendario litúrgico.

Por último, mediante el examen visual se pudo identificar también



Figura 8. Ejemplo de daños por abrasión: pérdida de segmentos de trama y urdimbre, elementos faltantes y deshilachado. Detalle de dalmática, siglo XIX. Fotografía de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicano, n° inv. 97.0093.h.

las intervenciones realizadas sobre los textiles para prolongar su vida durante la época en que aún servían al culto. Tanto esta práctica como la evidencia del desgaste que –en mayor o menor grado– todas las vestimentas presentan, hablan de su utilización intensiva durante períodos prolongados, de la persistencia de los estilos, ajenos a las modas imperantes en el ámbito laico, y de las complicaciones para adquirir indumentaria de reemplazo, ya fuera por motivos económicos o por el difícil acceso a materiales o fábricas especializadas¹².

A diferencia de los objetos concebidos desde un principio como obras de arte, que «se miran pero no se tocan», estas piezas lucen abiertamente los vestigios de los acontecimientos a los que estuvieron sometidos en la vida diaria: cada signo de deterioro se constituye, de esta forma, en una marca de historicidad. Algunas de ellas, sin embargo, fueron objeto de reparaciones de época que buscaban disimular las imperfecciones ocasionadas por el uso. Resulta irónico considerar que, precisamente debido a estas intervenciones –que implicaban extraer, reciclar y traspasar elementos de una vestidura antigua a otra nueva–, muchas piezas han perdido parte de su «originalidad» (fig. 10).



Figura 9. Otro ejemplo de deterioro: manchas en una casulla, siglo XIX. Fotografía de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicó, n° inv. 97.0093.a.

La descontextualización funcional como recurso de reconocimiento cultural

Las vestimentas litúrgicas que conserva el Museo Histórico Dominicó conforman un conjunto textil que, además de ser digno de admiración por su

¹² Es preciso recordar que en Chile la industria textil tuvo un desarrollo muy lento durante el siglo XIX, debido a la gran competencia que significó la importación de telas. Hacia 1878 existían apenas ocho fábricas de este rubro en Chile: dos trabajaban el algodón; una, la lana; las demás elaboraban solo cuerdas y sacos. No hay datos de que alguna de ellas se dedicara a la producción de seda (Memoria Chilena, s. f.).



Figura 10. Detalle de costura efectuada para evitar avance del deterioro. Casulla, siglo XIX. Fotografía de Jorge Osorio. Museo Histórico Dominicano, n° inv. 97.0093.a.

era familiar a todos quienes participaban del servicio religioso. Concluida su vida útil y trasladadas desde el culto a las vitrinas del museo, ya no solo los fieles, sino que cualquier tipo de público puede apreciar su exquisita factura y, al mismo tiempo, reconocerlas como testimonios culturales de antiguas prácticas rituales y, sobre todo, de distintas formas de entender el mundo.

belleza, representa una valiosa fuente de información histórica y técnica, de cuyo potencial estas líneas han expuesto solo una pequeña parte. Se trata de prendas en las que cada detalle y proceso de confección buscaba dar expresión a un mensaje simbólico, conforme a los códigos de un complejo lenguaje visual que —si bien hoy puede provocar extrañeza y curiosidad a muchos— en su época

Referencias

- Abad Ibáñez, J. y Garrido Bonaño, M. (1997). *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Ágreda Pino, A. (2000). El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI-XVIII. *Artigrama*, (15), 293-312.
- Andueza Pérez, A. (2003). El arte del bordado en Navarra en los siglos XVI y XVII: Andrés de Salinas. *Archivo Español de Arte*, 76(303), 287-300.
- Becker, U. (1996). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Robinbook.
- Contrato de comodato provincia de San Lorenzo Mártir - Orden de Predicadores de Chile a Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*. (1998).
- Biblia de Jerusalén*. (1998). Bilbao: Descleé de Brouwer.
- Boucher, F. (1965). *Historia del traje en Occidente. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Cirlot, J. (1979). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cruz de Amenábar, I. (1996). *El traje. Transformaciones de una segunda piel*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Deslandres, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets.
- Escribano V. C., Gutiérrez L. M. y Herguedas, V. M. (2013). Indumentaria litúrgica de los siglos XVI y XVII en la iglesia parroquial de Cogeces del Monte. *Estudios del Patrimonio Cultural*, (10), 18-25.

- Espinoza, F. y Grüzmacher, M. (2002). *Manual de conservación preventiva de textiles*. Santiago: Comité Nacional de Conservación Textil.
- Espinoza, F. y Pizarro, P. C. (1998). Conservación y restauración del vestuario y ornamentos religiosos del padre Alberto Hurtado, s. j. *Boletín Informativo Centro Nacional de Conservación Textil*, (3), 35-42.
- Enciclopedia Católica Online*. (2013). http://ec.aciprensa.com/wiki/Página_principal
- Grüzmacher, M. (1990). El textil, complemento de la imagería religiosa. *Boletín Informativo Comité Nacional de Conservación Textil*, (1), 17-18.
- Herrera Paredes, Á. (2009). *Puntadas de oro y luz. Vestimentas y ornamentos litúrgicos de la parroquia del Salvador del Mundo, Matriz de Valparaíso*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- La Biblia latinoamericana*. (1972). Madrid: Ediciones Paulinas.
- Memoria Chilena. (s. f.). *La industria textil en Chile*. <http://www.memoria-chilena.cl/602/w3-article-100671.html>
- Museo de Artes Decorativas. (2017). *Política de colección*. http://www.artdec.cl/621/articles-48011_archivo_01.pdf
- [Pablo VI]. *Constitución Sacrosanctum Concilium: Sobre la Sagrada Liturgia*. http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- Patrimonio textil chileno*. (2002). Comité Nacional de Conservación Textil.
- Peinado Guzmán, J. (2015). Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada. En Peinado Guzmán, J. y Rodríguez Miranda, M. (coords.), *Lecciones barrocas: «aunando miradas»* (pp. 159-190). Córdoba, España: Editorial Hurtado Izquierdo.
- Ramírez, R. (1976). *Los dominicos en Chile: Breve resumen de los hechos históricos, personajes, etc.* Santiago: [s. n.].
- Rubio González, C. (2013). *Identificación de técnicas y materiales empleados en los hilos entorchados de la Colección Inaugural de 1882, perteneciente al Museo Histórico Dominicano*. (Tesis inédita). Universidad Internacional SEK, Santiago, Chile.
- Schenone, H. (1992). *Iconografía del arte colonial. Los santos, vol. II*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Valle, F. del. (2012). *Protocolo de descripción de ornamentación litúrgica*. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.
- Villanueva, A. (1935). *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Barcelona: Labor.
- Villanueva Morte, C. (2004). Aproximación al estudio de las artes textiles en la capital de Segorbe (siglos XVI-XVIII). *Studium. Revista de humanidades*, (10), 221-251.