

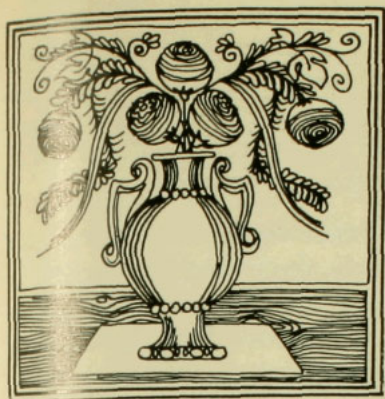
FIDEL ARANEDA BRAVO

AA29988
6

LA IMAGINERIA COLONIAL HISPANOAMERICANA

SANTIAGO DE CHILE

1969



LA IMAGINERÍA COLONIAL HISPANOAMERICANA

Chile es uno de los pocos pueblos hispanoamericanos que carece de obras artísticas propias en la época de la Colonia; durante ese período escasearon los artistas nacionales. Hubo, sin embargo, constructores, carpinteros aficionados a esculpir, ebanistas y herreros tan notables como aquellos que levantaron, hace 350 años, el templo de San Francisco de la Alameda (1572-1618), cuya maciza fábrica demoró más de medio siglo, y le ha permitido ser hoy, en Chile, el único auténtico testimonio de la arquitectura nacional del siglo XVI. Mateo de Lepe, autor del artesonado mudéjar de San Francisco, la iglesia "bella y capaz", admirada por el P. Alonso de Ovalle, puede figurar con mucha honra entre los mejores y más perfectos ejecutores de este difícil trabajo en Hispanoamérica.

Pero en lo referente a pintura, escultura y platería, durante las dos primeras centurias del periodo colonial, Chile cuenta sólo con uno que otro artífice anónimo. Las primeras obras de esta clase ejecutadas en esta tierra de "tan lindos soles", se deben a los coadjutores jesuitas germanos llegados a Chile, primero en 1712, y después en 1724 y 1748.

No obstante, hay en el país telas e imágenes provenientes de España, Quito y Cuzco. Estas obras, y el valioso legado de los jesuitas, son las que se exhiben en la Exposición de Imaginería Colonial Hispanoamericana, organizada con tanta pericia por el Instituto Cultural de la Municipalidad de Las Condes; la más amplia y completa realizada aquí, porque se han traído las mejores imágenes existentes desde La Serena hasta Valdivia.

El Instituto Cultural de Las Condes, con un esfuerzo extraordinario, digno de sincero encomio, logró reunir las más valiosas esculturas religiosas conservadas en los templos, en el Museo de Maipú y entre los particulares de Chile, que si no son tan numerosas como las de otras naciones hispanoamericanas, en calidad no les van en zaga, y constituyen parte del rico patrimonio artístico legado por la Colonia.

España nos envió, con sus conquistadores temporales y espirituales, las primeras imágenes que sirvieron de modelo a los anónimos imagineros chilenos para hacer aquí algunas réplicas de las cuales hay ejemplares en nuestra Exposición.

En la Península Ibérica, el arte escultórico, como elemento decorativo de la arquitectura románica, aparece en la Edad Media. El estilo románico nació en Francia (Borgoña) e Italia y toma el nombre de la basílica romana del siglo IV.

Sin embargo, el carácter ornamental de la escultura no es óbice para que ella adquiera inusitada grandeza, la cual se acrecentó a medida que progresaba la técnica del nuevo estilo. De este modo la escultura recobra su antigua dignidad y la figura del hombre se representa majestuosa y más aislada en el espacio.

En el siglo XII, la arquitectura gótica desplaza al estilo románico, y surge también la escultura del mismo carácter, que ya no se reduce a decorar templos, como subordinada a la arquitectura. Se comenzaron a edificar las capillas mortuorias, decoradas con figuras humanas. La técnica escultórica avanza y se perfecciona: se hacen ahora imágenes aisladas de mayor prestancia.

La escultura gótica se inicia en España durante el siglo XIII, y llega a su apogeo en el siguiente: en Burgos surge la escultura policromada con fuerte tendencia realista; sus más típicos exponentes son la capilla de Santa Catalina, en el claustro de la Catedral, y la Virgen Blanca en el templo metropolitano de León.

Viene enseguida el grande incremento de la escultura en Navarra y Aragón; y emerge el retablo, forma peculiar de la escultura gótica: Jaime Cascalls es uno de los primeros maestros retablistas de que haya memoria en España.

Esta forma proveniente del levante hispano, se difunde luego en todo el país. Pere Johan, hijo de un escultor griego, discípulo de Cascalls, da al retablo su máxima expresión y belleza. Tras él, siguen otros y las catedrales se pueblan de retablos y monumentos funerarios.

La escultura gótica es esencialmente melancólica; ella refleja la angustiosa crisis religiosa del siglo XIV. Como dijo un célebre autor español "esas figuras expresan, si a un carácter nos hemos de limitar, una melancolía o tristeza contenida caballeresca e idealmente" (1). Ya

se barrunta el vivo realismo que ha de ser la característica de la imaginería de los siglos XVI y XVII.

En la centuria decimosexta, con el Renacimiento, se inicia en la pintura la tendencia realista que en la escultura tendrá singular realce.

Comienza la imaginería propiamente tal, que no sólo atiende a la forma sino principalmente a la viva representación de la persona; la figura se individualiza, deja de ser parte de un conjunto como en la época del románico.

En este período, los imagineros no sólo se preocupan de la perfección anatómica y de las expresiones del rostro, nervaduras y actitudes del cuerpo, de la finura del tallado, sino también del colorido, policromanía o encarnadura de sus obras, sin olvidar tampoco el ropaje y aun las joyas. De estos pormenores, que no pocas veces llegó a constituir el trabajo principal del imaginero en desmedro de la escultura misma, se ocuparon talleres especiales que pintaban carnes (encarnadores), ponían pelo natural, vestían y ensortijaban las imágenes. El estilo plateresco, con el cual se definió esa época de transición entre la arquitectura gótica y renacentista, le conviene también a la imaginería de aquel tiempo, en el que primaba esa labor ar-

(1) Arturo Serrano Plaja. ESCULTURA ESPAÑOLA. Ed. Rosario. Rosario. 1946. República Argentina. Pág. 69.

tística semejante a la de los orfebres y plateros.

En España trabajaron estas obras algunos artistas italianos y franceses, y en los comienzos del siglo XVI ya se destacan tres notables escultores hispanos que podrían ser los padres de la imaginería del Imperio, en el período del Renacimiento: Damián Forment (1504-1540), valenciano, también arquitecto; Bartolomé Ordóñez (+1520), burgalés, influenciado por el genio de Miguel Angel, y el muy notable Alonso Berruguete (1481-1561), castellano, hijo de un pintor, formado en el taller de Miguel Angel. En Roma ejecutó trabajos por encargo del Papa Julio II. A pedido de Bramante, copió la escultura del Laoconte.

De regreso a España, pensionado por Carlos V, ejecutó obras soberbias, de singular maestría, en mármol y madera; en aquel material esculpió la más genial de sus creaciones, influenciado por Ordóñez: la tumba del cardenal Tavéra en Toledo; en madera hizo, en la misma ciudad, la transfiguración. Sus esculturas y tallas, muchas de las cuales están en el Museo de Valladolid, tienen el sello de la grandeza de las de Miguel Angel. Berruguete expresa en sus creaciones la religiosidad española de su siglo, con

sentido muy humano y real, sin la ingenuidad candorosa del maestro Mateo, por ejemplo. Una técnica más perfecta, con marcado espíritu realista, se manifiesta en las vigorosas nervaduras, en las contracciones del rostro, producidas por el dolor; pero la sangre de las llagas apenas se insinúa en las tallas del castellano; él da mayor importancia a la pureza de la forma escultórica y a la religiosidad.

Más tarde aparecen otros imagineros célebres: el italiano León Leoni y su hijo Pompeyo, y Juan de Juni (1507-1577), probablemente de origen borgoñón. Este último es autor del busto de Carlos V en el Museo del Prado; Pompeyo Leoni hizo el grupo escultórico de Felipe II y su familia, en actitud orante en el Escorial.

Juan de Juni ha sido llamado "el padre del barroco español". Estuvo en Italia, atraído por Miguel Angel, y fue notablemente influenciado por Berruguete; pero exageró el retorcimiento y llegó a veces a lo inexpresivo.

El arte escultórico floreció en la Península Ibérica durante el período de la Contrarreforma, en el siglo XVII, con el esplendor del barroco, cuyos mejores intérpretes son los grandes retablistas e imagineros, con tendencia realista-natu-

ralista que han de influir en los pocos artistas mexicanos, y en la importante escuela quiteña, la mejor del Nuevo Mundo: Gregorio Hernández o Fernández (1576-1636), gallego, con mucho de naturalista, pero contenido por cierta inclinación clasicista. Realizó numerosas tallas; entre otras un Cristo yacente muy llegado, en el cual se advierte la nueva policromía del estofado, que llegará a la más alta perfección en el más acabado de los talladores españoles del siglo XVII: Juan Martínez Montañés (1568-1649). Bajo su poderoso influjo se creó la escuela quiteña de escultura con su maravilloso estofado.

Martínez Montañés talló numerosas imágenes del Crucificado, de la Virgen, especialmente de la Inmaculada, y del Niño Jesús. Su realismo impresionante está atenuado por la elegancia, armonía y gracia de las ondulaciones y retorcimientos del barroquismo, plenamente logrados en la difícil ornamentación. Cierta dulce melancolía es la característica de las imágenes del consumado escultor y de todos los talladores andaluces. Este imaginero, cuya vida tuvo trágicos reveses, como todo artista genuino, gustaba de realizar sus obras del natural, y, por lo mismo, la generalidad de ellas son anatómicamente perfectas,

bien dibujadas, con líneas precisas, rotundas; la carne infantil es blanda, "jugosa", entre tanto la de los penitentes o anacoretas es "rugosa, dura y de piel apergaminada", siempre procuraba atenerse al modelo. Las telas y ropajes los confiaba, generalmente, a sus colaboradores; a esto se debe el contraste que existe entre la perfección del modelado de las carnes y la tosquedad del vestido. Talló hermosas cabezas, y tenía predilección por labrar figuras en pie.

No sólo hizo imágenes individuales, sino también fue un retablista muy experto.

En cuanto a la policromía de las obras de Martínez Montañés, es imprescindible decir una palabra: primero se aparejaba la talla, luego era enyesada y cubierta de oro y, en seguida, "se procedía a estofarla, pintándola con los colores escogidos y descubriendo con garfios el oro según el dibujo propuesto. A veces, labores cinceladas enriquecían la composición" (2).

Las "encarnaciones" eran sumamente importantes en las imágenes; el esmaltado "que producía en las obras efectos de *platos vidriados*, en frase de

(2) JUAN MARTINEZ MONTAÑES, por José Hernández Díaz. Universidad de Sevilla. 1949. Pág. 28.

Pacheco, restaura el procedimiento de los antiguos al encarnar de *mate como pintura más natural*" (3). Francisco Pacheco estofó y encarnó casi todas las tallas de Martínez Montañés.

En la Exposición se pueden observar piezas con marcado influjo de Martínez Montañés y de toda la escuela realista. San Saturnino, hecho en Quito, y traído de allí por el obispo Gaspar de Villarroel en el siglo XVII, tiene reminiscencias del San Jerónimo, esculpido por Martínez Montañés en el retablo mayor de Santiponce; el San Francisco de Asís, del templo del mismo nombre en La Serena, guardadas las proporciones, se asemeja al de la iglesia de Santa Clara de Sevilla del Montañés; un busto magnífico de San Juan Bautista, que perteneció a la parroquia de la Viñita, y cuyo paradero ahora se desconoce, es muy parecido al que esculpió Martínez Montañés en el Convento de Santa Clara de Sevilla y al labrado por el P. Carlos en Quito, existente en la capilla de Santa Ana de esa ciudad. El Cristo, llamado de la Real Audiencia, del Seminario de Santiago, aunque pequeño, tiene mucho de la fina plasticidad y del fervor místico de los

crucificados de Martínez Montañés. Finalmente, el Crucifijo de la Matriz de Valparaíso también posee mucho de la escuela del maestro sevillano.

Nada tiene de Martínez Montañés el bello Crucifijo, llamado el Cristo de Burgos, de la iglesia de La Merced de nuestra capital. Este imaginero español no esculpía Cristos "con las carnes abiertas en gajos", como canta Gabriela Mistral; quizás podría ser de algún discípulo de Berruguete.

En el taller de Martínez Montañés se iniciaron los mejores imagineros de Andalucía: el granadino Alonso Cano (1601-1677), una de cuyas imágenes más realistas, la de San Pedro de Alcántara, está en la vieja iglesia del Pilar de Buenos Aires, y Juan de Meza. Cano, a su vez, transmitió la herencia artística de Martínez Montañés a dos escultores, con los cuales culmina el arte de la imaginería en el siglo XVII: Pedro de Mena Medrano (1628-1688), nacido en Alpujarras, Adra, de Málaga, quien talló 40 figuras para la Catedral de Málaga; José de Mora (1638-1725), de origen mallorquí, autor de la Inmaculada de Santa Ana de Granada, de acusado barroquismo, y con una ligera semejanza a la espléndida Inmaculada de la Catedral de Concepción de Chile.

(3) JUAN MARTINEZ MONTAÑÉS, por José Hernández Díaz. Universidad de Sevilla. 1949. Pág. 28.

Enseguida aparecen otros artistas; entre ellos se destaca Francisco Salcillo (1707-1783) que, aunque surgido en los comienzos del frío clasicismo, mantuvo el espíritu de los mejores tiempos de la imaginería española. A este autor, a quien llama Sarcillo, atribuye el señor Fernando Márquez de la Plata, el Crucifijo de la Matriz de Valparaíso, donado según dicen, por Felipe II, cuyo reinado terminó más de un siglo antes del nacimiento del escultor murciano.

En estos escultores se inspiraron los más consumados tallistas hispanoamericanos, y crearon en Quito la única escuela de imaginería, cuyas obras se difundieron por el Nuevo Mundo. De ese rincón andino, verdadera ciudad-museo, provienen casi todas las mejores piezas de la Exposición del Instituto Cultural de Las Condes. Los demás países, aun incluyendo México, Colombia y Perú, no lograron hacer escuela en la escultura, ni sus escasos artistas alcanzaron la perfección de los imageros de la capital del Ecuador.

La escuela quiteña es heredera del estilo barroco de Juan Martínez Montañés y sus discípulos; ellos fueron los modelos o arquetipos en los cuales los escultores quiteños plasmaron sus creaciones, a las que infundieron ese carác-

ter regional típico, con mucho de lo exótico traído del Extremo Oriente por los misioneros franciscanos. Los artistas quiteños fueron influenciados también por los cuadros de Murillo y Ribera: la policromía de las imágenes no es mate, como la de los maestros hispanos, sino brillante; los escultores entregaban sus obras a los encarnadores, quienes, después de lijarla, la estucaban con yeso encolado, enseguida aplicaban la pintura, y una vez seca, la frotaban con una vejiga de carnero, todo lo necesario hasta dejarla brillante. Los materiales para ejecutar este prolijo y artístico trabajo lo preparaban cuidadosamente, y los purificaban dejándolos asolearse en un recipiente con agua de nieve.

Los talladores quiteños plateaban y doraban sus imágenes, y durante el siglo XVII se usó mucho el famoso estofado que combinaban "con colores aplicados a la manera chinesca, como se decía cuando estaban abrigados con barnices orientales" (4).

La policromía de las imágenes variaba según ellas fuesen de la Inmaculada, de San José, de San Juan y de otros santos; para aquella usaban siempre azul y

(4) Historia del Arte Hispanoamericano, por Miguel Solá. Ed. Labor. Barcelona. 1935. Pág. 148.

blanco; al esposo de María lo vestían de verde y ocre, y al apóstol de verde y rojo.

Numerosos imagineros notables trabajaron en Quito; pero aquí sólo recordaremos a tres: al Padre Carlos, en el siglo XVII; se ignora si era jesuita o secular. En toda su obra hay una marcada influencia de Martínez Montañés y de Pedro de Mena. Entre sus mejores tallas figuran "la negación de San Pedro" en la Catedral, y un San Juan Bautista en la capilla de Santa Ana. El mismo estilo tienen el Cristo Resucitado, la Sagrada Familia de la Catedral de San Felipe.

Notable es igualmente el San Bernardino de Sena del Santuario de Guápulo, con el cual posee un cierto parecido el San Pedro de Alcántara de San Francisco de la Alameda.

Bernardo Legarda, cuyo taller estaba frente al histórico templo de San Francisco de Quito, es muy célebre porque creó un nuevo tipo de imagen de la Inmaculada Concepción, como la existente en el retablo mayor de San Francisco: la Virgen aparece joven y hermosa, con un pie sobre la luna y el otro sobre la serpiente que está amarrada con una cadena, la cual levanta María airoosamente. La Madre de Dios mira preocu-

pada a la serpiente. Una pieza semejante, aunque no tan bella, sin el busto inclinado, es la que hay en la Exposición.

El indio Manuel Chili, de fines del siglo XVIII, es el tercero de estos eminentes artistas; se le conoce con el nombre de Caspicara. Su obra se inspira en la escultura española barroca de los siglos XVI y XVII, sin que deje de haber en ella reminiscencias de la italiana. Famoso es su descendimiento de la Catedral: talla con maestría y subyugante realismo; en un solo bloque están las imágenes de Cristo, de la Virgen y de San Juan, en trozo aparte esculpió a la Magdalena. El movimiento barroco undulatorio de Caspicara es notable y puede apreciarse en parte en dos imágenes expuestas en la Exposición, una de las cuales se atribuye a Caspicara, y la otra, por lo menos, es de alguno de sus discípulos.

En nuestro país se recibieron innumerables tallas quiteñas; algunas de ellas pueden verse en la Exposición. El profesor Miguel Solá asegura que "entre 1779 y 1787 se exportaron por el puerto de Guayaquil 264 cajones con pinturas y esculturas quiteñas" (5).

(5) HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO, por Miguel Solá. Ed. Labor. Barcelona. 1935. Pág. 146.

Aquí no prosperó la escultura en los siglos XVI y XVII. Los pocos imagineros criollos, como ya se dijo, hicieron algunas réplicas de las cuatro esculturas más antiguas de la Virgen, traídas por los conquistadores y misioneros: la napolitana del Socorro, policromada originalmente, y ahora vestida, que preside el altar mayor de San Francisco de la Alameda; la de La Merced, patrona del templo santiaguino, con rostro y manos de talla española y también arropada como la anterior; primitivamente tenía el Niño en la mano; la Virgen de la Concepción, venerada en el altar mayor de los franciscanos de La Serena, y la de las Nieves "que desde 1552 —dice Eugenio Pereira Salas— figura como patrona de Villarrica". Después fue trasladada a Concepción, y se le venera hoy en la parroquia del Sagrario de la capital sureña. El historiador Mons. Reinaldo Muñoz Olave expresa que tiene "formas elegantes, con estrecha semejanza a las tallas españolas y sus bien calculadas proporciones denotan una mano perita en la ejecución" (6).

La hermosa, aunque estropeada imagen de la Virgen del Rosario de la Cate-

dral de Valdivia, que está en la Exposición, obsequio según se cree de Felipe IV, es una de las más antiguas conocidas en el país: la trajo el Marqués de Mancera, Francisco Antonio Toledo, en 1645. Es española, finamente esculpida, con el Niño en la mano, también de factura delicada. Primitivamente era de gran mérito artístico; pero a mediados del siglo pasado, un grupo de vecinos, sin conocimientos escultóricos, tuvo la infeliz idea de sacarla de la ciudad fluvial y traerla a Santiago para que un señor la arruinara porque "la proporción del cuerpo no guardaba relación con la cabeza"; le arrancó la cabellera, el policromado y enseguida tuvo la peregrina idea de colocarle ropaje.

Una de las más típicas imágenes criollas que se conserva afortunadamente tal como fue tallada, es el Cristo de San Agustín, cuyo autor, el P. agustino Pedro Figueroa, venido a nuestra tierra en 1604, hizo varias imágenes rústicas. El Señor de Mayo es también de factura basta, se asemeja a un tronco de árbol con sendas ramas abiertas en forma de brazos. Se observa cierto estudio en el rostro que, sin ser una maravilla anatómica, tiene un no sé qué de severidad y una expresión dolorida inigualable, de la cual carecen otras obras similares aun

(6) HISTORIA DEL ARTE EN EL REINO DE CHILE. Eugenio Pereira Salas. Stgo. 1965. Pág. 21.

superiores como manifestación artística. El P. Figueroa quiso ser original y logró su cometido: se propuso mostrar el rostro del Maestro en ese momento en que "dando una voz fuerte, expiró". El Cristo de San Agustín cambió su nombre por el de Señor de Mayo, después del terremoto del 13 de mayo de 1647, porque, en el momento del sismo, la corona de espinas, sin saber cómo ni por qué, cayó al cuello de Cristo y desde entonces nadie ha podido colocarla en la cabeza.

La imaginería tuvo en la Colonia chilena su mayor auge en el siglo XVIII, con la llegada de los jesuitas bávaros en 1712, 1724 y 1748.

La Compañía de Jesús propagó, desde su venida al país (1593), el barroco hispano; los talladores se inspiraron en las obras de Vignola, pero los maestros indígenas, colaboradores de los hermanos españoles, dejaron en las construcciones y en la escultura la huella de la primitiva rusticidad; se afinaron dos siglos más tarde con la llegada de los coadjutores germanos.

El primer escultor jesuita llegado a Chile fue el hermano tirolés Juan Bitterich, cuyo apellido algunos aficionados al Arte Religioso, escribieron Pitterich.

Arribó a nuestras costas en 1712, guiado por la obediencia ignaciana, porque tenía en Alemania un brillante porvenir: el cardenal Schonborn quiso dejarlo en la Corte de Bamberg, ciudad en la que había decorado el templo jesuita.

El pidió a sus superiores nuevos coadjutores, entre los cuales vino en 1724 otro escultor, Jacobo Kelner. Presidía la artística embajada el Padre Carlos Haymbhausen (1692-1767), primo de la reina Juana de Portugal. Este sacerdote fue en busca de nuevos hermanos de su Orden, y llegó a Chile en 1748 con un grupo numeroso de coadjutores técnicos en toda clase de "obras maestras y exquisitos primores de arte".

La Compañía construyó talleres en Calera de Tango, y allí se formó una verdadera Escuela de Bellas Artes. Los germanos dieron una nueva modalidad al barroco chileno: crearon un estilo con mucha semejanza al de su tierra. Casi todas las obras realizadas por ellos son perfectas en su género. El barroquismo impuesto por los coadjutores bávaros es distinto al de todos estos pueblos del Nuevo Continente, por cierto de forma retorcida, ondulante, con encarnaduras de color mate, pero sin las exuberancias del antiguo barroco indiano.

Los escultores venidos de Baviera no fueron muchos; pero poseían eximias condiciones de artistas: el primero y más importante fue sin duda Juan Bitterich. Del mismo tiempo es Adán Engelhardt, oriundo de Hirstein.

Notable es, igualmente, el mulato Julián Baldovinos que, tal vez por sus privilegiadas dotes de imaginero, entró a la Orden de San Ignacio y trabajó en Calera de Tango; pero estas son simples conjeturas. Eugenio Pereira Salas menciona, en su obra ya citada, otros dos escultores desconocidos como el anterior: el Hno. Julián Torres y el P. Juan de Lozada.

El San Sebastián de los Andes, atribuido a Bitterich es una de las obras más perfectas de la imaginería barroca bávaro-chilena. Estuvo primero en la capilla de la hacienda jesuita de Bucalemu, y Ambrosio O'Higgins lo envió a la parroquia de Los Andes en 1794. Fue semi destruido, y el párroco Francisco Bello, hijo de don Andrés, lo patinó de nuevo primorosamente; sin embargo más tarde la encarnadura ha sufrido un lamentable deterioro. La estatua muestra al santo asaetado, asido al árbol donde se le martirizó. El imaginero se atuvo a los más insignifi-

cantes pormenores de la anatomía; hay una extraordinaria perfección escultórica: El rostro denota tranquilidad, a pesar del sufrimiento, y los contornos del barroco son acentuados, pero de una gran nobleza.

Eugenio Pereira Salas dice que Juan Baldovinos es el autor de la imagen yacente de San Francisco Javier de la antigua Compañía y que ahora está colocado en la nave izquierda de la Catedral de Santiago, próxima a la puerta del frontis principal. Es un grueso tronco de peral al que el imaginero infundió un aliento de vida sorprendente. El rostro de color mate es de viril hermosura, aunque ya está desfigurado por la proximidad de la muerte; los ojos carecen de viveza y luminosidad, y dos lágrimas que brotan de ellos, humedecen las mejillas. Las manos, como todo el cuerpo, anatómicamente perfectas, están suavemente cruzadas sobre el pecho un poco elevado por causa de los últimos estertores. Las piernas encogidas hablan de la prolijidad y realismo del artista, lo mismo la impecable factura de los pies. Los pliegues de la sotana, con las variadas ondulaciones del barroco, embellecen el conjunto. La estatua es de una majestad impresionante por su acendrado misticismo. Así se presenta siempre ante mi

vista deslumbrada esta obra realista, digna tal vez de un Berruguete o de Martínez Montañés.

En la capilla de Calera de Tango vi una bella imagen de la Inmaculada Concepción, trabajada sin duda por el Hno. Julián Torres en 1740, cuya talla es del más puro barroquismo europeo.

En la hacienda de la Punta, existió una imagen de San José, que ahora se ha perdido, cuya factura es barroco-bávara. Está esculpida en un solo trozo de madera con el Niño en el brazo. Sin ditirambos puede calificarse de magnífica: el cuerpo del Niño es intachable, perfecto; los pormenores de las manos, tan difíciles de ejecutar, aun por los más eximios talladores, son maravillosos; lo mismo dígase de la cabellera de San José.

En la iglesia parroquial de San Pablo, preside el altar mayor la imagen barroca del apóstol de este nombre del antiguo templo de los jesuitas. Mide 1,50 metros; es de una sola pieza de madera, y aunque técnicamente es desproporcionada, tosca y tal vez un poco chata, no deja de ser interesante y representativa del barroquismo germano-chileno. El rostro feo y macilento está bien hecho y es realista. La cabellera y las luengas barbas son hermosas. Tiene

ojos de vidrio. Quizás sólo fue dirigida por los hermanos alemanes y ejecutada por algún imaginero chileno.

Otra pieza, labrada indudablemente por alguno de los coadjutores bávaros o por uno de sus discípulos criollos, quizás por Bitterich o Baldovinos, es el Crucificado de la iglesia parroquial de San Francisco Solano, donde ciertamente fue llevado después de la demolición de la capilla jesuita de San Pablo. Es de tamaño natural, de anatomía irreprochable, patina mate, en sus buenos tiempos, ahora está lavado. En la expresión dolorida del Ajusticiado hay un gesto conmovedor de resignada dulzura que concuerda con las palabras de perdón pronunciadas por el Redentor. Tiene potencias de plata y es de las mejores de Chile e Hispanoamérica.

Entre los imagineros del siglo XVIII recordaré al peruano, nacido en Piura, José Santos Niño de Figueroa, llamado el tallador de Petorca, que fue incluido por el perito historiador Alfredo Benavides entre los discípulos de los artífices de Calera de Tango; pero en realidad los dos ángeles y el Jesús Nazareno, en cuyo rostro se expresan las huellas del dolor, y el altar del Crucificado de la parroquia de Petorca, manifiestan más bien el estilo del Alto y Bajo Perú.

El hermoso Cristo Crucificado quiteño, para el cual hizo el altar Niño de Figueroa, fue obsequiado por el paraguayo José de Sepúlveda. El rostro de Cristo es de una simpática ingenuidad. Las contorsiones y las llagas denotan la angustia contenida del Divino Paciente.

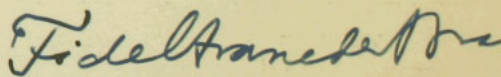
En el Sagrario del altar mayor de la parroquia de Petorca, Niño de Figueroa talló muy bien la figura de un cordero.

El estilo barroco-bávaro hizo escuela en Chile; con él desapareció todo vestigio del anterior con influjo peruano. Todas las obras realizadas en Chile después de la expulsión de los jesuitas, hasta más o menos el año 1860, llevan impresas el sello del barroquismo germano.

Uno de estos discípulos de los jesuitas es Ambrosio Santelices, quien conoció a los hermanos de Calera de Tango y algo aprendió de ellos en el arte de la imaginiería. Se le atribuyen numerosos trabajos artísticos en la Catedral de San-

tiago, a las órdenes de Toesca, en San Francisco de la Alameda y en otros templos, en los cuales lució sus dotes de dibujante, imaginero, tallador y ebanista. De sus obras escultóricas conocemos algunas, cuya paternidad se le atribuye, sin que de ello haya certeza: los angelitos del Museo de Bellas Artes, que debieron ser de un altar, la estatua del prócer Bernardo O'Higgins en el Museo Histórico y las imágenes de San Roque y San Francisco de la iglesia de este nombre. Murió el 7 de enero de 1818. Evidentemente su mano para esculpir carecía de la perfección de los coadjutores bávaros.

Hay otras imágenes talladas por los jesuitas germanos y sus discípulos; pero he procurado mencionar las que se exhiben en esta exposición, organizada por el Instituto Cultural de la Municipalidad de Las Condes, para mostrar una parte del tesoro artístico iconográfico chileno, heredado de nuestros mayores.



Fidel Araneda Bravo
de la Academia Chilena y
Correspondiente de la Real
Española.

ESTA EXPOSICION PRETENDE EXHIBIR LAS ESCULTURAS MAS DESTACADAS PARA MOSTRAR EL DESARROLLO Y LAS TENDENCIAS DE LA IMAGINERIA HISPANOAMERICANA CONSERVADA EN COLECCIONES CHILENAS. LA COMISION ORGANIZADORA DEJA CONSTANCIA, QUE ESTE PROPOSITO NO HA SIDO CONSEGUIDO EN SU TOTALIDAD, A PESAR DE SUS ESFUERZOS Y ESTA CONSCIENTE DE LAS OMISIONES EN QUE PUEDE HABER INCURRIDO.

LA COMISION ORGANIZADORA AGRADECE A LAS INSTITUCIONES RELIGIOSAS QUE HAN FACILITADO SUS COLECCIONES, COMO ASIMISMO LOS PARTICULARES, QUE HAN HECHO POSIBLE LA REALIZACION DE ESTA EXPOSICION.

