



*

* * V Í R

* * * G E N E S

* * * * M Á R T I R E S

* * * * * Y S A N T A S

* * * * M U J E

* * R E S

*

ÍNDICE:

Presentación Curador * 4

Presentación Director Museo La Merced * 6

Marianismo y mestizaje en la cultura visual chilena:
una aproximación desde la práctica curatorial

Rolando Báez * 37

El mundo de los mártires y su fundamentación platónica

Emilio Vargas * 83

Registro de obras Museo la Merced * 8

Registro de obras de referencia * 66

Índice y comentario de obras * 93

Agradecimientos * 113



Proyecto financiado por Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural y las Artes, FONDAART REGIONAL.
Convocatoria 2014.

** vírgenes, mártires
y santas mujeres **

VÍRGENES, MÁRTIRES Y SANTAS MUJERES: LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LA CULTURA VISUAL CHILENA

4

Elementos centrales en la conquista y colonización española de nuestro continente, las pinturas y esculturas de tema religioso tenían como función principal traducir visualmente los contenidos cristianos a la población, más allá de sus diferencias de etnia, género y clase.

A diferencia de lo que sucede en el caso de México, Perú o Bolivia, los testimonios materiales propiamente chilenos que se conservan de esa época no son muy abundantes y tampoco manifiestan toda la exuberancia formal que les imprimió el barroco, en tanto estilo artístico que identifica gran parte de la producción visual en otros puntos de Hispanoamérica.

A esta situación contribuye, por un lado, la carencia de artífices locales que pudieran competir en cantidad y calidad con la fuerte producción que llegaba de lugares como Cuzco, Quito y Potosí; y por otro, el fuerte desprecio que desde la segunda mitad del siglo XIX manifiesta nuestra clase política e intelectual por el pasado colonial.

Es así, como durante décadas, no sólo les será negada la condición de materiales con algún mérito artístico, sino que además, las imágenes religiosas coloniales serán juzgadas como expresiones totalmente ajenas a los criterios de modernidad que se quieren adaptar a la realidad nacional.

VÍRGENES, MÁRTIRES Y SANTAS MUJERES

5

PRESENTACIÓN

Por fortuna, el creciente interés por explorar los orígenes de nuestra cultura visual mestiza en la actualidad, ha permitido elaborar nuevas perspectivas para la valoración y análisis de este patrimonio que todavía se conserva en museos, iglesias y conventos.

Los dos textos acá reunidos surgen en el contexto de la exposición “Vírgenes, Mártires y Santas Mujeres” realizada en el Centro Cultural Palacio La Moneda entre diciembre del 2014 y marzo del 2015 y, por lo mismo, se ofrecen como propuestas de interpretación curatorial en torno a la selección de pinturas pertenecientes a las colecciones del Museo La Merced que fueron exhibidas en dicha ocasión. A través de ellas se buscaba dar cuenta de la construcción visual de los modelos de santidad que, a nuestro juicio, se conservan hasta el día de hoy en las prácticas y estéticas propias de la religiosidad popular.

Creemos que esta publicación ayudará a la difusión de un acervo que, hasta el momento, no había sido debidamente difundido en forma impresa y online, constituyéndose, de esta forma, en un necesario primer paso para futuras investigaciones en torno al valioso patrimonio de los mercedarios en Chile.

ROLANDO BÁEZ
CURADOR MUSEO LA MERCED

PRESENTACIÓN

El patrimonio cultural de una sociedad, se descubre en la medida en que se colocan en evidencia aquellas fuentes que permiten constituirse en un grupo humano original, con una identidad característica y que se pueda distinguir frente a otros referentes. Podríamos decir que es hacer evidente aquellos “ríos” que cruzan el entramado de cualquier grupo humano, algunos de ellos superficiales y otros más subterráneos, sin embargo todos ellos nos permiten construir sociedad y sostener una cultura.

En esta perspectiva, el presente libro “Vírgenes, Mártires y Santas mujeres”, nos ayuda a poner en evidencia lo que nos constituye como sociedad Latinoamericana, descubriendo esos torrentes o arroyuelos que permiten la singularidad que nos pertenece.

El Museo La Merced, con su invaluable acervo cultural, se alegra de colaborar en el esfuerzo de nuestro curador, Sr. Rolando Báez, quien ha llevado adelante este trabajo de investigación. Somos conscientes que como Museo, perteneciente a una comunidad de religiosos que tan arraigados se encuentran en la historia del país, todo esfuerzo en el que cooperemos en el mundo de la cultura, permitirá dar a conocer a muchos la riqueza de obras artísticas que hablan del patrimonio de la Iglesia y de la patria.

La mirada con que nos acercaremos a estas imágenes, desde esta tríada especialísima, permitirá reconocer algunas obras pertenecientes a nuestro Museo que deseamos puedan provocar el apetito por descubrir mucho más del imaginario artístico que nuestra colección posee, la invitación la hacemos en el convencimiento que la Iglesia y nuestra Orden dentro de ella, evangelizan desde la cultura, precisamente porque Dios se ha hecho “Imagen” de lo trascendente, comunicando la verdad de su revelación al hombre.

6

VÍRGENES, MÁRTIRES Y SANTAS MUJERES

7

PRESENTACIÓN

Este trabajo quiere asociarse a la celebración que nuestra Orden de la Merced está conmemorando en sus 800 años de fundación, que muestran esa fuerza original todavía ardorosa y que se desplegó en tantos ámbitos humanos, algunos de ellos, la cultura y el arte. Los mercedarios conocemos bien lo que es recorrer las periferias de lo humano, los cautivos cristianos han estado siempre presentes en el trabajo de la Orden, es así como en América los religiosos que llegaron a estas tierras fueron recogiendo aquellas manifestaciones más prístinas para vincularlas a la verdad del Evangelio, haciendo presente aquello que nos señala el Concilio Vaticano II en su Constitución *Gaudium et Spes* N° 44: “La experiencia del pasado, el progreso científico, los tesoros escondidos en las diversas culturas, permiten conocer más a fondo la naturaleza humana, abren nuevos caminos para la verdad y aprovechan también a la Iglesia. Ésta, desde el comienzo de su historia, aprendió a expresar el mensaje cristiano con los conceptos y en la lengua de cada pueblo y procuró ilustrarlo además con el saber filosófico”.

La invitación que quiero hacer al presentar con mucha alegría este libro, es que podamos experimentar aquello que nos decía el año 1999 el Consejo Pontificio de la Cultura: “...la auténtica obra de arte es potencialmente una puerta de entrada para la experiencia religiosa. Reconocer la importancia del arte para la inculturación del Evangelio, es reconocer que el genio y la sensibilidad del hombre son connaturales a la verdad y a la belleza del misterio divino”. Dejémonos sorprender por la belleza de este trabajo que no es sino Epifanía de lo divino.

FR. RICARDO BASILIO MORALES GALINDO. O. DE M.
PROVINCIAL
DIRECTOR MUSEO LA MERCED



DESCANSO EN LA HUÍDA DE EGIPTO

Anónimo cuzqueño

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced

8

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED





VIRGEN DE LA MERCED CON SANTOS DE LA ORDEN
Anónimo andino
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced





MARTIRIO DE SAN SERAPIO
Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced





ECCE HOMO

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced

14

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED

15

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



DOLOROSA

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced



CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE LA MERCED

Anónimo quiteño

Siglo XIX

Colección Museo La Merced

17

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



DESCENDIMIENTO

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced



CORONACION DE LA VIRGEN DE LA MERCED

Anónimo cuzqueño

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced





VIRGEN DE LA MERCED CON EL NIÑO
Anónimo quiteño
Siglo XIX
Colección Museo La Merced





MUERTE DE SANTA ROSA DE LIMA
Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced





VIRGEN DE LA MERCED CON SAN PEDRO
NOLASCO Y SAN RAMÓN NONATO

Anónimo quiteño

Siglo XIX

Colección Museo La Merced

24

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



VIRGEN DE LA SOLEDAD

Anónimo cuzqueño

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced

25

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



VIRGEN DE LA MERCED CON SAN PEDRO
NOLASCO Y SAN RAMÓN NONATO

Anónimo quiteño

Siglo XIX

Colección Museo La Merced

27

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



VIRGEN DE LA MERCED CON DONANTES

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced



VIRGEN DEL CARMEN CON EL NIÑO
Anónimo quiteño
Siglo XIX
Colección Museo La Merced

28

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED

29

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



SANTA BÁRBARA
Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced



VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced, Chile

30

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED

31

REGISTRO DE OBRAS MUSEO LA MERCED



SANTA CECILIA

Anónimo andino

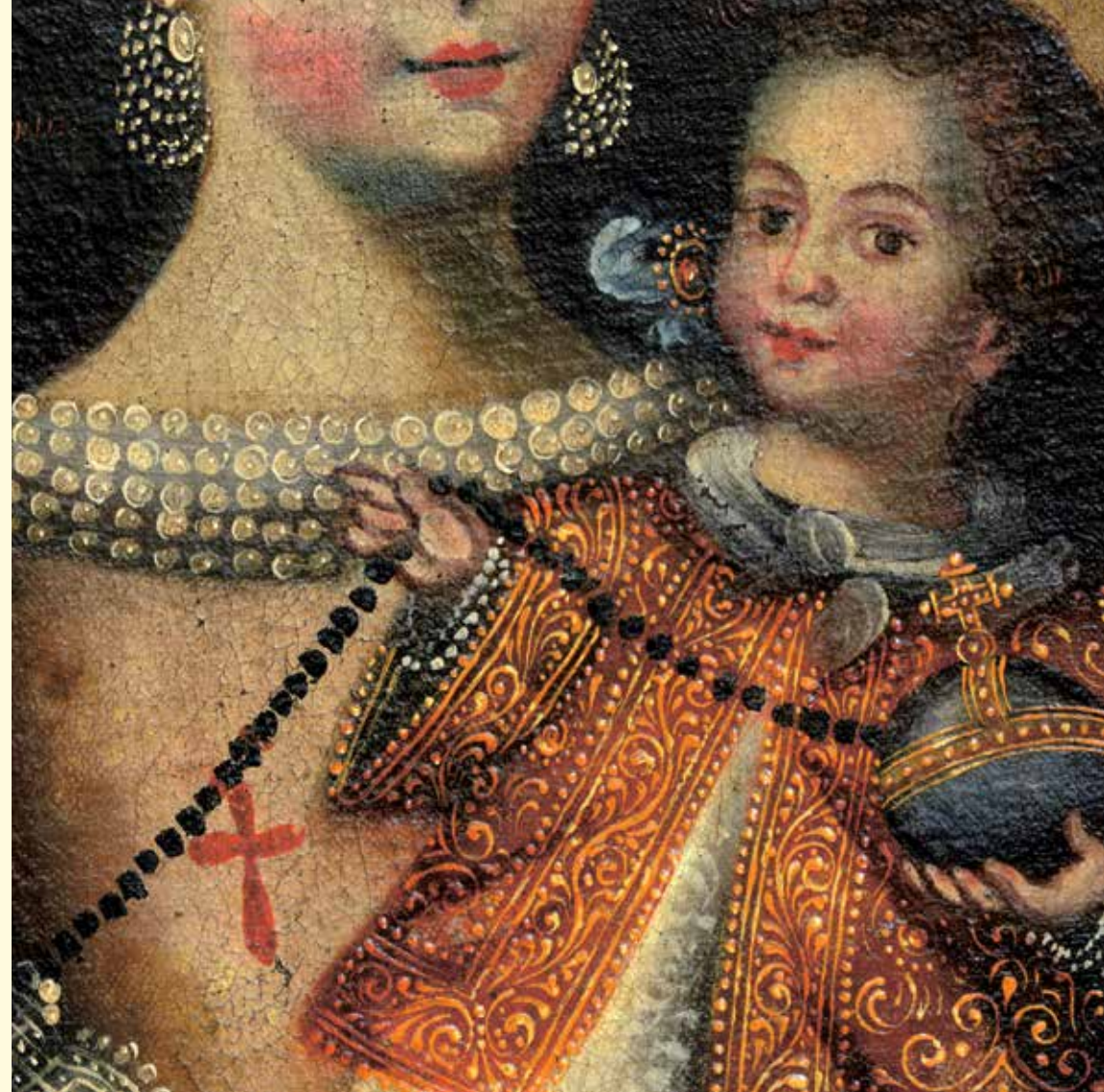
Circa 1620

Colección Museo La Merced, Chile





VIRGEN DEL ROSARIO DE POMATA CON
SANTO DOMINGO Y SANTA ROSA DE LIMA
Anónimo andino
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile





** marianismo y mestizaje en la
cultura visual chilena **

UNA APROXIMACIÓN DESDE
LA PRÁCTICA CURATORIAL

ROLANDO BÁEZ

**MARIANISMO Y MESTIZAJE EN LA CULTURA VISUAL CHILENA:
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL.**

El significado del material visual cambia; las interpretaciones difieren al atravesar las fronteras cronológicas y culturales: las que nos son conocidas podrían muy bien ser las generadas por nosotros mismos.

(IVAN GASKELL)

¿Cuál es el lugar de las imágenes religiosas coloniales en la cultura visual chilena? ¿En qué medida debemos entenderlas como resultados de un proceso ocurrido hace más de 400 años que marca nuestra identidad hasta el día de hoy? ¿Qué categorías específicas de análisis es necesario utilizar para evidenciar las múltiples similitudes y diferencias que manifiestan en relación a sus referentes europeos? Intentar un acercamiento desde el ejercicio curatorial a estas preguntas puede resultar bastante complejo. No porque no se hayan ensayado posibles respuestas a través de exposiciones, catálogos, seminarios y cuanta instancia de gestión patrimonial existe, sino precisamente porque esta variedad de gestos han terminado por ampliar los límites del problema, generando con ello nuevos registros de intervención crítica.

Desde el arribo de los conquistadores españoles y hasta la primera mitad del siglo XIX por lo menos, hablar de las expresiones visuales de la religiosidad tanto en Chile como en toda Hispanoamérica, supone asumir las profundas y muchas veces confusas reelaboraciones de las prácticas y estéticas cristianas a partir de las variadas condiciones geográficas, materiales y de recepción por parte de los múltiples grupos humanos que habitaban con anterioridad la región.

En un momento de la historia occidental donde el pensamiento religioso es uno de los ejes principales para organizar la vida social, la necesidad de contar con un programa específico para el aprendizaje doctrinal de las distintas poblaciones sin distinciones de género, etnia o clase se vuelve una tarea prioritaria tanto para el poder político como eclesiástico. Por lo mismo, junto con la edificación de iglesias y casas conventuales, se pintan y esculpen innumerables imágenes que ilustran episodios de la vida de Cristo, de María y de los innumerables santos y santas del mundo católico, las cuales se difundieron con bastante rapidez gracias a la labor misionera de las distintas órdenes que arribaron al continente.

Con mayores o menores intensidades dependiendo del caso específico que se analice, esta abrumadora abundancia y exclusividad temática de las piezas devocionales debe ser entendida a la luz del proceso de mestizaje cultural que, desde muy temprano, se verifica en todo un territorio forzosamente inscrito en una empresa imperial venida desde el otro lado del Atlántico.

Así, teniendo en consideración desde el principio las particularidades relativas a la producción, uso y circulación de estos materiales en nuestra región, el presente texto se ofrece como una aproximación general al concepto de mestizaje a partir de los fondos de pintura del Museo La Merced, haciendo un especial énfasis temático en aquellas obras seleccionadas para la exposición “Vírgenes, mártires y santas mujeres” realizada en el Centro Cultural Palacio La Moneda entre diciembre del 2014 y marzo del 2015.¹

1 Cabe señalar al respecto que si bien las obras trabajadas para la muestra pertenecen en su totalidad al museo mercedario, en este texto se ha optado por incluir también algunas referencias a piezas pertenecientes a otras

¿SERÁ QUE LLEGAMOS ATRASADOS A LA ERA DEL ARTE?

Para el caso chileno, descontando ejemplos puntuales como la serie de 54 pinturas sobre la vida de San Francisco (pág. 77), otros tantos cuadros y esculturas desperdigados en iglesias, conventos o museos, los testimonios que se conservan de esta época en la actualidad no son muy abundantes. A la acción destructiva de los terremotos que se hicieron sentir con cierta frecuencia en esta lejana Capitanía, sumada a la carencia de una producción cultural sostenida, tenemos que a partir de la segunda mitad del siglo XIX la atención de nuestras clases dominantes se dirige hacia Francia en tanto modelo privilegiado de progreso y modernidad en todos los ámbitos sociales.

De esta forma, se desvaloriza, destruye y omite el pasado hispano y muchas de las imágenes y ritos asociados a este tipo de religiosidad comienzan a ser combatidas tanto por los sectores laicos ilustrados como por la propia iglesia, quienes no solo le niegan la condición de piezas con algún valor estético a las producciones materiales de la devoción hispana, sino que además las juzgan como formas de expresión popular totalmente ajenas al proceso civilizatorio que se quiere adaptar en esta naciente realidad nacional.

A este respecto, bastaría revisar la encendida crítica hacia la pintura colonial que hace el artista Pedro Lira en su texto sobre la enseñanza de las Bellas Artes en Chile. En él no duda en calificarlas como manifestaciones que no han aportado *ningún criterio de belleza* a nuestra cultura visual, siendo

instituciones tanto en Chile como en Perú y Bolivia con el fin de ampliar ciertos temas surgidos durante el proceso de investigación previo a la muestra.

necesario dejar atrás este nefasto periodo si se quiere contar con un discurso artístico de real calidad.²

Por fortuna, el rescate patrimonial de la pintura y escultura religiosa como objeto de estudio para nuestro pasado colonial realizada principalmente durante la segunda mitad del siglo XX, permite en la actualidad elaborar nuevas perspectivas de valoración y análisis para los antropólogos, sociólogos e historiadores de las mentalidades y del arte. Al asumir la condición de documentos tan válidos como las fuentes escritas, las investigaciones en el campo cultural han podido basarse en estas obras para explorar los órdenes simbólicos que daban sentido y coherencia a esta sociedad.

Junto con esta ampliación hacia otros ámbitos disciplinarios, también resulta pertinente señalar que la misma valoración negativa en términos artísticos que se hacía de las pinturas y esculturas coloniales ha podido ser superada en tanto se han instalado nuevas miradas como las que se proponen desde los Estudios Visuales. Este posicionamiento crítico en torno a la visualidad acertadamente sugiere que *reclamar el valor estético de una obra será una intervención particular y local en la vida cultural, en lugar de una afirmación de aplicación universal.*³

Conscientes de estas dificultades que se imponen al tratar de abordar este periodo y sus tránsitos hasta el presente, desde acá proponemos que el análisis de este imaginario mestizo hispanoamericano será siempre una

2 Lira Recabarren, P. "Las Bellas Artes en Chile", Anales de la Universidad de Chile, Tomo XXVIII, Imprenta Nacional. Chile. 1866

3 Moxey, K. "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización" en José Luis Brea (Editor), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. Akal. España. 2005. pág. 29

labor abierta, sometida a las más disímiles perspectivas. Por lo mismo, se trataría más bien de entender las interrogantes ya señaladas al principio como unas inquietudes formuladas a título personal para recorrer estos materiales más que algún tipo de respuesta definitiva sobre un campo en el que, lo más probable, quedan muchas preguntas que todavía no alcanzamos a imaginar siquiera.

DE LA DEVOCIÓN AL KITSCH

Hace unos meses entré a una pequeña tienda de decoración ubicada en el barrio Lastarria, sector del centro de Santiago que desde hace un tiempo ha comenzado un proceso de *gentrificación* que, siguiendo a lo que sucede en muchas otras ciudades, parece haber incorporado su oferta de consumo cultural en formas no convencionales de moda así como gustos musicales, literarios y cinematográficos ajenos a las tendencias mayoritarias de la población entre otras características que, a simple vista, podemos evidenciar viendo el tipo de comercio instalado en sus calles aledañas.

Una vez en el negocio, entre platos que imitan los modelos del diseñador italiano Fornasetti, cojines con las carátulas de los discos de Los Beatles estampadas, láminas con el panteón hindú enmarcadas en plástico dorado, cuadernos con estampados *vintage* y toda una amplia gama de otros objetos que deliberadamente articulaban una estupenda escenografía del "mal gusto", me topo con unas estatuillas de yeso que representan una serie de advocaciones marianas profusamente decoradas con flores de resina y aplicaciones de escarcha.

En todas estas figurillas, más allá de los elementos añadidos de forma casi artesanal, se podían reconocer claramente las actitudes, colores y atributos iconográficos característicos de cada una de ellas: trajes, coronas, escapularios, etc.

¿Qué hacían estas piezas en un espacio tan ajeno al que marcan las iglesias y bazares dedicados a la venta de artículos religiosos? Al verlas recordé un ensayo de la historiadora cultural Celeste Olalquiaga⁴ sobre el uso y circulación de la imaginería religiosa y el kitsch en las sociedades del primer mundo a partir del influjo de la migración hispana. Según esta autora, la relación entre las formas devocionales cristianas y el uso deliberado del mal gusto como categoría estética se basa en *el carácter dramático de los estilos de ambos, cuya función es evocar sin ambigüedad, disipando la ambivalencia y la abstracción*.⁵

Esta idea de Olalquiaga resulta bastante clarificadora para entender el lugar que ocupaban dichos objetos en la tienda, no solo porque permite un acercamiento a los referentes visuales que construyen el gusto de algunos grupos sociales en la actualidad, sino porque además dejan en evidencia uno de los elementos más provocativos en el análisis de las imágenes religiosas: su capacidad de elaborar un mensaje claramente reconocible tanto en la cultura de elite como en la cultura popular, elaborando para ello estrategias de circulación que exceden la materialidad y valor de sus soportes.

Este último hecho lo he podido comprobar personalmente muchas veces a la hora de catalogar, describir o evaluar pinturas y esculturas coloniales en distintos conventos e iglesias. Entre piezas que a ojos de un historiador del arte podrían resultar bastante atractivas y dignas de una ponencia para las próximas jornadas de la especialidad, se puede encontrar fácilmente otras piezas de características bastante menores en su factura o derechamente

4 Olalquiaga, C. *Megalópolis: sensibilidades culturales contemporáneas*. Ed. Metales Pesados. Chile. 2011

5 *Ibíd.* pág. 103

industriales, sin que su convivencia en el mismo espacio pudiese generar algún tipo de conflicto para quienes se vinculan con ellas desde la devoción.

En cuanto a las estatuillas en cuestión, resultaba evidente que no estaban a la venta con una finalidad de culto. Nadie en su sano juicio se arrodillaría a rezar delante de ellas de la misma forma que, como señala Pierre Bordieu⁶, tampoco lo haría actualmente frente a una pintura religiosa de Piero Della Francesca conservada en un museo. Su finalidad era otra: distanciar al objeto de su función más evidente, rescatando sus múltiples defectos formales y materiales como ejercicio de apropiación y validación culta del imaginario propio de los sectores populares para efectos decorativos.

Así, situados en un mercado visual donde las santidades se manifiestan en diversos formatos materiales y bajo las más disímiles intencionalidades, llegamos a un punto en que la propia historia del arte, tal vez uno de los aliados más fieles para la gestión de contenidos asociados a las imágenes, no nos permite dar cuenta a cabalidad de un fenómeno en que las categorías tradicionales del pensamiento estético quedan bastante desplazadas. De allí que resulte más operativo evitar su inscripción exclusiva en dicho campo para echar mano a un modelo de análisis que, siguiendo a García Canclini, parece funcionar desde una confluencia *nómada* de distintas disciplinas sociales.⁷

En el contexto de las sociedades hispanoamericanas, esta condición en constante desplazamiento de los signos que constituyen este material visual marcará significativamente varios tramos de su historia cultural hasta el día

6 Bordieu, P. *El sentido social del gusto*, Siglo Veintiuno. Argentina. 2010. pág. 29

7 García, C. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. México. 1990

de hoy, otorgándole unos rasgos de identidad común que permiten pensar la posibilidad de un contexto general de acercamiento. Sea bajo las etiquetas de mestizaje, hibridez o *traducción cultural*, nuestro continente ha sido por excelencia desde el siglo XVI el lugar de todas las interacciones y síntesis posibles entre las más diversas tradiciones y proyectos sociales.

EL INSOSLAYABLE TEMA DEL MESTIZAJE

Actualmente resulta imposible sostener que el concepto de raza conlleva algún criterio de superioridad o inferioridad asociado al color de la piel de los individuos. Ya el antropólogo Claude Levi-Strauss se encargó de advertirnos sobre ese gran error que significa concederle a una de las funciones humanas que resulta de su interacción con el medio a lo largo del tiempo, un orden jerárquico según una escala valórica que confunde una categoría propia de biología con *las producciones sociológicas y psicológicas de las culturas humanas*.⁸

Sin embargo, durante los siglos XVI y XVII la situación era bastante distinta y podía marcar de manera determinante el destino de los sujetos. El cronista Felipe Guamán Poma en su "Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno" se lamentaba, en forma explícita, de los peligros del mestizaje que se evidenciaba en todo el territorio peruano tras la llegada de los conquistadores. Para él, la existencia de este nuevo grupo humano, totalmente inédito tanto en el mundo andino como europeo, era una señal evidente del debilitamiento y pérdida de cohesión de la cultura originaria a la cual pertenecía y de la que se encargó de defender a través de la denuncia de las múltiples injusticias que cometían las autoridades, tanto civiles como religiosas, en el Virreinato.

8 Levi-Strauss, C. *Raza y Cultura*. Ed. Cátedra. España. 1986. pág. 40

Por lo mismo, no duda en hacer una condena manifiesta a las mujeres indígenas que se convierten en amantes de los españoles y tienen hijos con ellos.⁹ Para la especialista en literatura hispanoamericana Sara Castro Klarén, este alegato resulta revelador de un proceso devastador para el mundo andino tradicional ya el cronista *sabe que ninguna ley de protección de los indios puede tener el menor efecto sobre la insoluble destrucción causada por el mestizaje*¹⁰.

Así, la mezcla de las sangres, según Poma de Ayala, entorpece cualquier gesto por separar los espacios que se han fijado como la república de indios y la república de españoles, anulando el inmenso poder subversivo que ofrecería la pureza racial. De esta forma, vemos que, incluso desde el lugar del otro, del no blanco, el mestizaje adquiere un tono problemático que ningún sistema legal puede solucionar efectivamente.

Por otra parte, los prejuicios existentes sobre los mestizos desde el lado de los criollos y peninsulares tampoco son más benevolente con respecto al lugar que deben ocupar *en esta vida del tiempo de cristianos españoles* como acertadamente llamó Poma de Ayala a la empresa colonizadora.¹¹

Aunque durante las primeras décadas del periodo virreinal algunos hijos del encuentro entre españoles e indígenas gozaron de cierto prestigio social dado que sus padres eran conquistadores y, en su gran mayoría, sus madres pertenecían a la nobleza indígena, prontamente la Corona legisló para evitar tales uniones y así conservar la pureza de ambos grupos y evitar

9 El cronista califica a estas indígenas de "Bellacas, putas y malas". Poma de Ayala, F. *Nueva crónica y Buen Gobierno*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1993. pág. 713.

10 Castro - Klarén, S. "Huamán Poma y el espacio de la pureza", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVII, Núm. 114-115, Enero-Junio. 1981. pág. 60

11 Poma. Op. cit. pág. 821.

con esto la existencia de uniones ilegítimas entre los nativos y los ibéricos. Los casos de Francisca Pizarro, hija del mismísimo conquistador del Perú Francisco Pizarro con Inés Huaylas Yupanqui, y del escritor Gómez Suarez de Figueroa, más conocido como el Inca Garcilaso de la Vega, son tal vez los mejores ejemplos de esta primera generación de mestizos que, a pesar de sus ancestros andinos por el lado materno, pudieron acceder a los beneficios de la sociedad occidental una vez que cruzaron el Atlántico con destino a las regiones de origen de sus respectivos padres.

Para el contexto mexicano, el historiador Jacques Lafaye afirma que el papel de los mestizos *fue desde muy temprano un factor de inestabilidad; desde los albores de la conquista española se multiplicaron, resultando inquietantes para el poder político*.¹²

Sin embargo, no sería del todo cierto considerar a los mestizos exclusivamente como víctimas de ambos lados. El mismo Lafaye¹³, se encarga de comentar que la desigualdad de éstos en relación a los españoles generó una fuerte resistencia mestiza hacia las castas conformadas por indígenas y afrodescendientes, en tanto desde sus inicios se evidencian la necesidad de *blanqueamiento* a través de la identificación con los grupos de poder peninsulares que, como hemos señalado, tampoco los veían con buenos ojos.

Así, tanto desde la vereda de los vencedores como de los vencidos, es decir, desde el lugar diferenciado que ocupaban el español en relación al indio y el africano, la imagen sobre el mestizaje americano se construye desde profundos prejuicios raciales que lo definen siempre *de manera negativa, como*

12 Lafaye, 1977; pág. 47

13 Ibíd

un afuera, lejos de los demás.¹⁴ Por lo mismo, las disposiciones legales venidas desde España tenían como fin impedir la desintegración de esta naciente sociedad y la conservación de un entramado social basado en el color de la piel, donde evidentemente la calidad de blanco, que la mayoría de las veces era la más afortunada en términos económicos además, poseía más privilegios.

Desde esos primeros tiempos la simulación será la estrategia de supervivencia que desarrollará la población mestiza. Con ella podrá cruzar los espacios y reconvertirlos, efectuando así un constante tránsito por los márgenes de lo permitido y lo oculto. Su pertenencia a uno u otro grupo, a lo blanco y lo no blanco, estará siempre en constante desplazamiento. Y, aunque sus estrategias parecen privilegiar lo metropolitano por sobre lo periférico como señalaba Lafaye¹⁵, la posibilidad de ocupar el repertorio del *otro* será siempre su beneficio, la permanente posibilidad que marcará su tránsito por lo social.

Esta garantía les permitirá, ya entrado el siglo XVIII, elaborar confusas manipulaciones sobre sus orígenes con el fin de mejorar su prestigio social, argumentando muchas veces una *calidad* inventada a partir de la confusión que generaba a esas alturas el color de su piel y sus rasgos físicos. Durante ese periodo, según la historiadora Verónica Undurraga, las diferencias comenzaron a construirse principalmente *sobre la base de criterios económicos y sociales uniformando las diferencias de tipo cultural-racial* que, a esas alturas,

14 Estenssoro Fuchs, J. "Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú Colonial", en *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat*. Catálogo de exposición, Museo de Arte de Lima. 1999. pág. 70

15 Lafaye, Op. cit.

resultaban muy difíciles de establecer dados los alcances que tenía el mestizaje en gran parte de la población chilena.¹⁶

LOS TRES SON UNO (VERSIÓN AMERICANA)

Si trasladásemos al campo de la pintura las ideas brevemente enunciadas sobre la situación social en América durante los primeros cien años de colonización española, tendríamos que partir haciendo una aclaración: las obras que actualmente se conservan en Chile de este periodo no parecen reflejar en sí mismas esta situación de conflicto entre los distintos grupos sociales y étnicos, ya que en su gran mayoría se importaron desde Europa o, en el caso concreto de Lima, fueron realizadas por artistas italianos formados en el manierismo que llegan a la Ciudad de los Reyes a fines del siglo XVI.

Como ejemplo de esto, tenemos el cuadro más antiguo existente en Chile y que fue realizado por el artista Angelino Medoro. Se trata de una representación de la *Virgen con el Niño entre San Francisco y Santa Clara* perteneciente al Monasterio de las Clarisas pero que actualmente se exhibe en el Museo de San Francisco (ver imagen N° 28). Fechado hacia 1602, este óleo sobre tela establece el punto de partida para la visualidad en Chile a través de una composición *cercana a la triangular, con relativa simetría, buen dibujo y equilibrada valoración tonal*¹⁷ que guarda total relación con las

16 Undurraga, V. *Los rostros del honor: normas culturales y estrategias de promoción social en Chile colonial, siglo XVIII*. Ed. Universitaria - Centro de Investigación Barros Arana - Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile. 2012. pág. 347.

17 Mebold, L. *Catálogo de pintura colonial en Chile*. Ed. Universidad Católica. Chile. 1987. pág. 18.

tendencias artísticas italianas y no revela ninguna particularidad que pudiese hacerla partícipe de alguna tradición no occidental de pintura.

Igual cosa podríamos decir de la pintura *Pérdida de Jesús y hallazgo de Cristo en el Templo*, fechado hacia 1605, obra del también italiano Mateo Pérez de Alessio y que pertenece a los fondos de pintura del Museo Nacional de Bellas Artes (pág. 70).

También en este mismo registro manierista, encontramos el cuadro limeño que representa a *Santa Cecilia*, perteneciente a los fondos del Museo La Merced (pág. 30) y que, según la historiadora del arte Isabel Cruz, habría sido realizado entre 1610 y 1620¹⁸.

Basado en la famosa escultura que el artista romano Estefano Maderno realizó hacia 1604, se trata de una obra de carácter testimonial sobre la mártir romana. En primer plano vemos a la santa tendida de lado con la cara tapada por un paño y tres cortes en el cuello. En la sección superior del cuadro, cuatro ángeles sobre una nube portan una corona y ramas de olivo además de flores. En la parte inferior de la composición se puede leer la leyenda: *vero retrato de Santa Cecilia Virgen y mártir, tal como fue encontrado*.

Esta pintura, aunque claramente no alcanza la perfección técnica que encontramos en la obra de Medoro o Alessio, acusa el influjo italiano que llega a Sudamérica a principios del XVII, no sólo por su iconografía, sino también por los colores fríos utilizados, ajenos a toda la estridencia cromática que se le atribuye al arte colonial.

18 Cruz de Amenábar, I. *Arte y Sociedad en Chile (1550 - 1650)*. Ed. Universidad Católica de Chile. Chile. 1986. pág. 297.

Llegados a este punto resulta necesario detenernos un momento para comprobar una situación que en el contexto de la cultura visual de la región tendrá una importancia bastante significativa para su posterior análisis histórico y estético. Por un lado, vemos cómo los postulados formales del manierismo se instalan de manera bastante fiel en América, especialmente en el Virreinato del Perú con pintores como Bernardo Bitti y los ya citados Mateo Pérez de Alessio y Angelino Medoro; y por otro, podemos evidenciar cómo algunas décadas después, este influjo comenzará a ser releído por los artífices locales, quienes comenzarán, no solo a manifestar la influencia de elementos propios del barroco, estilo que cronológicamente sucede al manierismo en el relato artístico europeo, sino que además evidenciarán la incorporación de *elementos formales ajenos a la estética europea* de manera cada vez más sostenida.¹⁹

Así, ya mediando el siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII, se incorpora una imagen que podríamos ya definir como mestiza en las artes visuales de los distintos virreinos. Para el caso concreto del Perú y sus áreas de influencia directa como es el caso de Chile, será la irrupción de la escuela cuzqueña y sus derivaciones locales como la escuela potosina, la que nos permita evidenciar una verdadera reinterpretación andina de los contenidos cristianos.

A partir de ese momento clave en nuestras artes visuales, el uso de la perspectiva renacentista, la medida y el realismo, darán paso a una exuberancia formal basada en composiciones absolutamente ingenuas, cuerpos carentes de cualquier estudio anatómico, paisajes fantasiosos,

19 Pizarro Gómez, F. "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía", Actas del II Congreso Internacional do Barroco, Universidad de Porto, Porto. Portugal. 2003. pág. 198

abundancia de dorados, soluciones plásticas de carácter medieval y otros rasgos que, a la luz de la historia del arte barroco español o italiano podrían parecer totalmente retardatarios.²⁰

Entre las múltiples variaciones iconográficas que destacan como parte de este proceso, la representación de la Trinidad parece ser una de las más significativas en tanto posee una amplia difusión geográfica y perdurabilidad a lo largo del tiempo. En la pintura *Coronación de la Virgen de La Merced* (pág. 18) vemos un claro ejemplo de cómo se manifiesta esta necesidad de hacer comprensible la idea de un ser que es tres veces uno de acuerdo a la doctrina católica. Se trata de una composición de formato vertical. En primer plano vemos a la Virgen de La Merced ocupando la parte central de la escena. En la zona inferior, encontramos a los dos santos de la orden habituales en este tipo de representaciones mercedarias: san Pedro Nolasco, quien porta un libro que lo define como fundador de una orden religiosa, vestido con el hábito blanco de la Merced; y a san Ramón Nonato, también de blanco aunque con una esclavina púrpura, quien lleva en su mano derecha un candado y en la izquierda una palma con tres coronas como atributos que señalan su condición de mártir.

En la zona superior de la pintura encontramos tres personajes barbados sedentes que representan al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo de una forma que a todas luces escapa de los postulados de la iglesia posterior al concilio de Trento, la cual recomendaba pintar un hombre anciano, uno más joven y una paloma para este caso específico. De esta forma, como señala el historiador del arte peruano Francisco Stastny, los artífices americanos, *dando muestras de extraña independencia religiosa*, echaron mano a una fórmula

20 Stastny, F. *Síntomas medievales en el Barroco Americano*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994

ya superada en el mundo europeo, pero que, en el caso local, se adaptaba totalmente a los fines pedagógicos que se le quería imprimir a la imagen como forma de evitar posibles idolatrías, en este caso asociadas al culto de una paloma como entidad divina independiente del credo cristiano.²¹

Así, *estas transgresiones icónicas alcanzan una nueva vida, despertando adhesiones tanto sofisticadas como populares*²². Como ejemplo de esta amplia difusión, podemos citar como referentes una obra realizada posiblemente a fines del siglo XVIII que pertenece al Museo Histórico Nacional (pág. 80); y, en un registro más extremo, la pintura propiedad del Museo de Arte de Lima (pág. 68), donde los tres personajes son resumidos en una sola cabeza con tres caras, solución exclusivamente andina para este tipo de temas.

MADRE HAY UNA SOLA

Junto con estas ideas relativas a la conformación de una política de representación fuertemente mestiza, sus variaciones iconográficas y posterior evaluación histórica, lo que nos interesa también destacar desde acá es el acercamiento que se produce entre el pintor mestizo o indígena, no con la pintura como materialidad²³, ya que esto sería motivo para otro

21 Stastny, Op. cit. pág. 16

22 Buntinx, C. "Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua" en *Tres al cubo: trinidades apócrifas*, Micromuseo. Perú. 2009. pág. 57

23 En relación al uso y origen de materiales y pigmentos para la elaboración estos cuadros, consideramos que las investigaciones de Gabriela Siracusano aportan una perspectiva totalmente renovadora sobre la plástica colonial y la historia del arte americano en general, que excede las pretensiones de este texto, pero que consignamos pensando en quien se interese por el tema de la cultura material. Al respecto sugerimos la lectura de *El Poder de los Colores* (Fondo de Cultura Económica, 2005)

trabajo, sino con la elaboración temática de los personajes que se evidencian en estos cuadros, específicamente los que articulan una mirada desde los estudios de género.

Por lo mismo, nos detendremos ahora en la simbólica mariana que parece imponerse en número de obras por sobre cualquier otra representación, incluida la del mismo Jesucristo. De todo el imaginario visual que se despliega en la época, la figura de María es quizás la que más interés ha despertado por su recurrencia. Desde mediados del siglo XVII, asistimos a una forma de representación de sus advocaciones en el mundo americano en que *con facciones de Ñusta*²⁴ *y aspecto mundano, y hasta sensual, ellas se asoman envueltas en brocados y aderezadas con joyas y plumas de lujo extraordinario*.²⁵ Mucho se ha discutido sobre el carácter mestizo de estas representaciones y, en especial, sobre la pertinencia de este concepto como forma de explicar estas manifestaciones artísticas en la región.

Llegados a este punto, creemos que es necesario retomar brevemente la discusión inicial en torno a la sociedad colonial, centrada en un problema racial, y hacer uso de una definición sobre el mestizaje que prescinde de cualquier contenido biológico y permite situarnos en el tema desde el campo del análisis cultural.

Para esto, recurriremos al trabajo del etnógrafo y novelista peruano José María Arguedas. Para él la interacción entre las culturas europeas e indígenas en América produjo una fusión de elementos pertenecientes a ambos mundos, teniendo como resultado la figura del mestizo. La novedad en la visión de Arguedas es que su conceptualización del mestizaje es en

24 Así se denominaba a las princesas incaicas

25 Pastor de la Torre, C. *Perú: fe y arte en el Virreynato*. Caja Sur, Córdoba. 1999. pág. 167

términos eminentemente culturales, sin considerar para nada el concepto de raza: *quienquiera pueda ver en el Perú indios de raza blanca y sujetos de piel cobriza, occidentales por su conducta.*²⁶

Al parecer, su propia historia personal como blanco que se identificó con los habitantes de las sierras andinas desde muy pequeño, es el elemento determinante para esta postura frente a un mundo escindido entre dos lenguas, dos formas de habitar el espacio y dos formas de acercamiento a Dios.

Así, podemos hacer del concepto mestizo una estrategia de supervivencia que se va construyendo en la misma cultura a través de adaptaciones sostenidas, en la medida que su número va en aumento con el correr de los años y no una esencia determinada biológicamente como se planteaba en los primeros siglos de la conquista.

Como sabemos, en nuestro continente la veneración de imágenes religiosas femeninas, tanto marianas como de santas en general, se origina con la conquista y colonización, no obstante podemos evidenciar desde mucho antes de la llegada española una abundancia de cultos vinculado a lo femenino entre los pueblos prehispánicos.

Desde los comienzos de la evangelización, la inquietud de los misioneros por desterrar cualquier indicio de idolatría entre los indígenas, los condujo a hacer desaparecer estas imágenes nativas. Este proceso se llevó a cabo a través del reemplazo de los antiguos cultos por la iconografía cristiana. Es en este momento donde la figura de María encontrará el punto inicial para el gran desarrollo que evidencia en nuestra región.

26 Arguedas, J. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ed. Siglo Veintiuno. México. 1989. pág. 2

A través de esta operación de reemplazo, el poder eclesiástico creyó haber destruido todos los vestigios de las culturas originarias; sin embargo, la ancestral imagen de la diosa que concibe a un dios hecho hombre cuya muerte servirá para la salvación de toda su comunidad, resurgió con una fuerza impresionante en los nuevos territorios evangelizados bajo la forma de María.

Así, la imagen de la madre se instala en el imaginario americano a partir de un arreglo forzado entre la religión impuesta y los cultos originarios. Según la antropóloga Sonia Montecino, *en este proceso de conjunción es posible percibir que, en muchos casos, los dioses masculinos fueron desplazados de su lugar dominante y que sobre ellos se posó la figura de una diosa poderosa, representada por la Virgen Madre y vinculada a las divinidades femeninas precolombinas así como a diversos aspectos de su mitología.*²⁷

De una u otra forma, la María es el símbolo que esta sociedad mestiza necesitaba para poder pensarse a sí misma y superar el trauma de la conquista. Siguiendo a Octavio Paz²⁸, María como madre homologa los aspectos conflictivos que cruzan el tejido social durante la colonia. Las categorías de blanco, negro, indio o mestizo; de legitimidad o bastardía se borran en el relato de una madre común que con los brazos extendidos acoge a todos sus hijos sin distinción de ninguna especie.

Esta especificidad del entramado social durante la colonia tiene su correlato con el hecho que, en la cultura mestiza latinoamericana, se presenta un modelo de familia *en donde las identidades genéricas ya no correspondían ni a la*

27 Montecino, S. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. CEDEM. Ed. Cuarto Propio. Chile 1991. pág. 65

28 Paz, O. *El laberinto de la soledad*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1959

estructura indígena ni a la europea, prevaleciendo el núcleo de una madre y sus hijos.²⁹ Así, la figura paterna en términos del mundo privado (el hogar) se nos ofrece más débil, quedando su poder (el poder de lo masculino) circunscrito al espacio de lo público.

Resulta interesante destacar que, en muchas de las representaciones pertenecientes a los distintos centros de producción visual del mundo andino, hay una marcada tendencia a representar el papel protector de la Virgen con el niño por sobre otros roles que, efectivamente, ella juega dentro de la pintura. Siguiendo el modelo de las *madonnas* italianas que traen estos primeros artistas del manierismo, pero ya bajo una impronta local, las Vírgenes americanas son una diosa-madre, más que intercesora o mediadora, son un poder en sí mismo.³⁰ Con ello, se puede plantear el estatuto autónomo de la divinidad femenina frente a la autoridad del padre. Al privilegiar el lugar como hijo de Cristo y hacer de ella una imagen grande y abarcadora, se va estableciendo un patrón que se traspasa a la sociedad civil de la época y que, con distintas variantes, subsiste en el mundo popular hasta el día de hoy.

Esta necesidad de protección en clave local que toma como referencia la pintura occidental, se nos ofrece de forma clara en el lienzo cuzqueño *Virgen con el niño* realizado hacia la segunda mitad del siglo XVIII por un autor desconocido (pág. 31). En este cuadro vemos que la atención se centra en la madre que abraza a su hijo. El fondo oscuro ayuda a potenciar esta idea así como la guirnalda de flores que enmarca a los dos personajes.

Al respecto de este elemento floral como parte de las escenas religiosas, habría que señalar que, junto a la utilización de frutas, estamos en presencia de un recurso tomado de las naturalezas muertas, género pictórico

29 Montecino, Op. cit., pág. 50

30 Ibid., pág. 92

desarrollado fundamentalmente en los sectores protestantes de los Países Bajos durante el barroco y que pasan a un contexto católico a través de la obra del pintor Daniel Seghers. Este jesuita de origen flamenco introduce estos motivos decorativos para las escenas marianas hacia fines del siglo XVI y será tan amplia su difusión que la podemos ver en tanto en la obra de Peter Paul Rubens y Jan Brueghel así como en este anónimo cuadro cuzqueño.

Del mismo modo, en el cuadro perteneciente al Museo La Merced, fechado hacia la primera mitad del siglo XIX, titulado *Virgen de La Merced con el Niño* (pág. 20) de escuela quiteña y de evidente vinculación con *La Virgen de la Uva* del pintor barroco francés Pierre Mignard, encontramos la expresión visual de esta idea de María como protectora. El niño recurre al manto de su madre para cobijarse y, desde allí y con expresión juguetona, mirar al espectador. Al extremo izquierdo vemos una mesa con frutas que, si bien sigue el modelo que se plantea en la obra de Mignard, también parece obedecer a la propia inventiva del anónimo artífice que traduce esta obra en su taller a partir de algún grabado. Con estos elementos a la vista, resulta pertinente pensar que *el carácter maternal de la divinidad mestiza está ligado al poder de lo femenino sobre la abundancia y la reproducción.*³¹ Para este caso, reforzado con las frutas y el Niño.

Esta necesidad de protección asociada a la imagen de María tiene también una de sus formulaciones más provocativas en las llamadas “Vírgenes Cerro” (págs. 74 y 75), tipología en la pintura religiosa virreinal que a juicio de los historiadores del arte Mesa y Gisbert³² demostraría que en el mundo andino se identificó a la Virgen con la Pachamama o Madre Tierra. En este sentido, podríamos pensar que la imagen de *Nuestra Señora del Rosario de Pomata*

31 Ibid., pág. 66

32 De Mesa et al., *Pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, 1990; pág. 144

(ver imagen N° 19), de escuela cuzqueña podría ser una aproximación a este tipo de obras en que la forma triangular del cuerpo y las ropas sin mayor movimiento nos hacen pensar en una fusión de esta advocación con los cerros tutelares del mundo prehispánico.

Finalmente y para cerrar esta contextualización al tema que convoca la exposición “Vírgenes, mártires y santas mujeres”, surge una forma de representación mariana que, por su recurrencia, resulta bastante significativa: la Mater Dolorosa.

Así como vemos en María la supremacía del papel como dadora de vida y protectora, también tenemos que puede asumir el papel de la mujer que sufre desde su soledad la pérdida de un ser querido, en este caso de su hijo, y el de la compañera durante el tránsito de la vida a la muerte. Como hemos señalado, estas distintas representaciones tienen su origen en formas devocionales europeas; sin embargo insistimos en que sólo se hacen comprensibles desde su reformulación americana donde su simbólica se inscribe en la realidad local.

La Dolorosa es la representación de una madre desconsolada que ha perdido a su único hijo. Esta idea de la pérdida del ser más querido, del desgarramiento que produce la muerte, la tenemos reflejada en un díptico que representa a la virgen *Dolorosa* y Cristo como *Ecce Homo* de escuela alto peruana (págs. 14 y 15). Sobre un fondo negro vemos, en uno de los lienzos, la representación del dolor de María reflejado en el puñal que le atraviesa el corazón así como en sus lágrimas; y en el otro, la imagen de Cristo siguiendo los símbolos establecidos para su martirio: capa roja, caña como báculo y la corona de espinas.

Por otra parte, en el cuadro de la *Virgen de la Soledad* (pág. 25), también de la colección mercedaria, nos encontramos con una de las representaciones más recurridas sobre esta idea del dolor asociado a la muerte. Se trata de

una composición en que destaca la figura solitaria de María enmarcada por unos cortinajes de color púrpura. En la cabeza lleva un resplandor plateado y viste una túnica blanca, la cual está cubierta con un manto negro en señal de luto. Tiene las manos cruzadas sobre el pecho y desde ellas pende un rosario que cae por su falda.

Se trata de una composición que tiene su origen en la obra escultórica de Gáspar de Becerra, quien a petición de la reina Isabel de Valois realiza una obra sobre el tema a mediados del siglo XVI para la iglesia madrileña de los Mínimos o de San Francisco de Paula. Será tan fuerte esta devoción que ya hacia mediados del XVII vemos que su culto cobra gran difusión en toda Hispanoamérica, siendo muy frecuente encontrarla en colecciones mexicanas y andinas de la época y hasta muy entrado el siglo XIX.³³

En este mismo registro, el *Cristo de Mayo* (pág. 66), una de las pocas pinturas chilenas conservadas de esta época, propiedad del Monasterio de las Carmelitas Descalzas de San José, también se sitúa en esta escenificación del sufrimiento aunque incorpora elementos totalmente locales. A través de la puesta en escena de una serie de figuras esquemáticas, donde destaca la figura de Cristo crucificado, podemos ver en el extremo izquierdo a la Virgen siguiendo el esquema formal ya descrito en el cuadro anterior.

La composición simétrica, absolutamente plana, con una guirnalda de flores rodeando la escena, nos hacen pensar el conjunto como la traducción pictórica del altar de la iglesia de los Agustinos, donde se venera hasta el día de hoy la imagen tallada en madera del Cristo de Mayo. Las mujeres ubicadas la zona inferior, María Magdalena y una monja carmelita cuya identidad desconocemos, son los únicos elementos que, incluso desde

33 Sigaut, N., *Catálogo del Museo de Arte de Michoacán*, Colegio de Michoacán, Zamora, 2006; pág. 39.

su hieratismo, aportan algún grado de naturalidad a la obra. Resulta interesante constatar que la religiosa comparte el mismo espacio de la pecadora por excelencia para el relato cristiano, dando una imagen de humanidad a su condición de mujer, de acuerdo a la mentalidad de la época.

De todo lo señalado, podemos afirmar que María acepta la muerte de su hijo y le da un sentido a su dolor. Si tenemos en consideración que, como señala Gisbert, en el imaginario popular andino la simbólica mariana es una representación cristianizada de la Pachamama, la madre tierra, quién más indicada que la dadora de vida para acompañar en este tránsito a su propia creación.

CONCLUSIONES

Desde la llegada de los primeros colonos españoles a los nuevos territorios conquistados y hasta la primera mitad del siglo XIX, intentar el análisis de la cultura visual en Chile obliga a establecer, por lo menos, tres coordenadas principales en la organización del espacio que se quiere intervenir: el influjo del cristianismo, especialmente en su versión contrarreformista; el sostenido proceso de mestizaje en la conformación de la identidad cultural de los habitantes de esta apartada región; y la concepción que se tiene del arte en tanto práctica que moviliza a través de imágenes ciertos órdenes simbólicos asociados a las identidades étnicas, sociales y de género.

A través de este texto se ha querido situar la imagen femenina de la santidad hispanoamericana desde un lugar que toma prestadas ciertas categorías propias de las ciencias sociales, pero que recorre principalmente la práctica visual durante la colonia. De este modo, hemos optado por un necesario cruce disciplinario para el enriquecimiento de la reflexión historiográfica desde el arte, como forma de complementar el dato erudito y la revisión de archivos han legitimado tradicionalmente el trabajo del historiador.

62

VÍRGENES, MÁRTIRES Y SANTAS MUJERES

63

MARIANISMO Y MESTIZAJE EN LA CULTURA VISUAL CHILENA

También se ha querido evidenciar su campo de acción discursiva desde su condición de símbolo móvil que recorre las clases y castas del complejo entramado social hispanoamericano. María borra la mancha mestiza de nuestro origen, le confiere un sentido a la existencia colectiva de los hispanoamericanos a través de una madre *única en su género, disímil en su alegoría*.³⁴

De todo lo anteriormente expuesto, podemos señalar que durante la colonia los imaginarios visuales no fueron patrimonio exclusivo de la Iglesia o la Corona. A través de estos siglos, se verifica un proceso que, con mayores o menores inconvenientes, podemos denominar de mestizaje cultural. Este proceso planteó el ingreso de formas estéticas e ideológicas que, desde su matriz europea, gestionaron un mundo totalmente inédito en que las concepciones que separan la alta cultura de la popular parecen desdibujarse y que, a pesar de los discursos normalizadores que se instalan en el siglo XIX, continúa actualizándose a través de las numerosas fiestas religiosas en honor a las vírgenes, mártires y santas mujeres que todavía perviven en Hispanoamérica.

34 Montecino, Op. cit. pág. 88

- Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ed. Siglo Veintiuno. México. 1989
- Bordieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Ed. Siglo Veintiuno Argentina. 2010
- Buntinx, Gustavo. "Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua" en *Tres al cubo: trinidades apócrifas*, Micromuseo, Lima, 2009
- Castro - Klarén, Sara. "Huamán Poma y el espacio de la pureza". *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVII, Núm. 114 - 115, Enero - Junio, 1981
- Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte y Sociedad en Chile (1550 - 1650)*. Ed. Universidad Católica de Chile. Chile. 1986
- De Mesa et al. *Pintura en los museos de Bolivia*. Bolivia. 1990
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, "Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú Colonial". En *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat*. Catálogo de exposición. Museo de Arte de Lima, 1999
- García Canclini. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. México. 1990
- Levi-Strauss, Claude. *Raza y Cultura*. Ed. Cátedra. España. 1986
- Lira Recabarren, Pedro. "Las Bellas Artes en Chile", *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo XXVIII, Imprenta Nacional, Santiago de Chile. 1866
- Mebold, Luis, *Catálogo de pintura colonial en Chile*. Ed. Universidad Católica. Chile. 1987
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. CEDEM - Ed. Cuarto Propio. Chile. 1991

- Moxey, Keith. "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización" en José Luis Brea (Editor), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. Akal. España. 2005
- Olalquiaga, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturales contemporáneas*, Ed. Metales Pesados. Chile. 2011
- Pastor de la Torre, Celso. *Perú: fe y arte en el Virreynato*. Caja Sur. Córdoba, 1999
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1959
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía". Actas del II Congreso Internacional do Barroco. Universidad de Porto, Portugal. 2003
- Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1993
- Sigaut, Nelly. *Catálogo del Museo de Arte de Michoacán*. Colegio de Michoacán, Zamora. 2006
- Stastny, Francisco. *Síntomas medievales en el Barroco Americano*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima. 1994
- Undurraga, Verónica. *Los rostros del honor: normas culturales y estrategias de promoción social en Chile colonial, siglo XVIII*. Ed. Universitaria Centro de Investigación Barros Arana - Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Chile. 2012



CRISTO DE MAYO

Anónimo chileno

Siglo XVIII

Convento del Carmen de San José, Chile





TRINIDAD ISOMÓRFICA
1750 - 1770
Anónimo cuzqueño
Museo de Arte de Lima, Perú





SAGRADA FAMILIA O LA PÉRDIDA DE JESÚS Y SU HALLAZGO EN EL TEMPLO.

Mateo Pérez de Alesio.

1605

Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

SURDOC 2-5





Descanso en la huida a Egipto.
Melchor Pérez Holguín.
Siglo XVIII.
Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.





Virgen Cerro.
Anónimo
Principios del siglo XVIII.
Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.

74

REGISTRO DE OBRAS DE REFERENCIA

75

REGISTRO DE OBRAS DE REFERENCIA



Virgen Cerro.
Anónimo.
Principios del siglo XVIII.
Casa Nacional de Moneda de Potosí, Bolivia



Coronación de la Virgen de la Merced.
Anónimo.
Siglo XVIII.
Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.

76

REGISTRO DE OBRAS DE REFERENCIA

77

REGISTRO DE OBRAS DE REFERENCIA



Serie de la vida de San Francisco de Asís.
El milagro de las manzanas.
Juan Zapaca Inga.
Siglo XVII
Museo de Arte Colonial de San Francisco, Chile.



Virgen con el niño entre San Francisco y Santa Clara.
Angelino Madoro
1602
Museo de Arte Colonial de San Francisco, Chile





SANTÍSIMA TRINIDAD CORONANDO A LA VÍRGEN MARÍA.
Anónimo Andino
S. XVIII
Museo Histórico Nacional, Chile
SURDOC 3-63

80

REGISTRO DE OBRAS DE REFERENCIA

81

REGISTRO DE OBRAS DE REFERENCIA



VIRGEN DE LA MERCED CON EL NIÑO JESÚS.
Anónimo Andino
S. XVIII
Museo Histórico Nacional, Chile
SURDOC 3-113



VIRGEN DE LA MERCED CON DONANTES.
Anónimo Andino
Circa 1760 Museo Histórico Nacional, Chile
SURDOC 3-23

* *el martirio* *

EL MUNDO DE LOS MÁRTIRES
Y SU FUNDAMENTACIÓN PLATÓNICA

EMILIO VARGAS

EL MARTIRIO**EL MUNDO DE LOS MÁRTIRES Y SU FUNDAMENTACIÓN PLATÓNICA**

El mundo de los mártires cristianos nos puede provocar una extraña sensación, ya que en la actualidad no encontramos un referente exacto con el cual cotejarlo. El contemplar las imágenes de estos santos y sus tormentos en una oscura iglesia o en la sala de un museo, nos puede conmover en la medida en que hagamos el ejercicio de situarnos en un tiempo pasado en donde las personas tenían una relación con las imágenes muy diferente a la relación que mantenemos actualmente, ya que en el siglo XVII y XVIII, por ejemplo, se experimentaba y usaba la imagen religiosa con otra sensibilidad, con menos distancia estética en comparación al hombre actual.

La figura del martirio cristiano nace como resultado de la reacción del imperio romano por mantener el equilibrio de su sociedad que se veía amenazada por esta creencia monoteísta. Veremos cómo el sentido que fundamenta en términos teóricos al martirio, se encuentra en la duplicación del mundo platónico, en donde este mundo físico tiene su correlato en una dimensión trascendente que justifica y, a la vez, da sentido a lo que vivimos. El acto del mártir, por medio de su entrega, le permite unir la duplicidad entre la dimensión trascendente y este mundo, ya que es en el acto en donde se da la ascesis cristiana, que eleva y conduce a la Gloria, pero sacrifica al cuerpo. Así, el cuerpo maltrecho y mutilado se constituye en testimonio de la relación radical que existe entre dos estados que convergen en la figura del mártir. Es en ese testimonio en donde encontramos el equivalente de belleza platónica, ya que lo bello transita del objeto al acto.

El contexto en donde emergen los martirios es el de la época del imperio romano, en donde el cristianismo emergente como un conjunto de grupos religiosos en torno a la figura de Cristo. Es una época de acomodo

doctrinal, ya que en ese entonces, surgen un sinnúmero de preceptos que quieren dar cuenta de las enseñanzas de Jesús, es en donde se comienza a institucionalizar y encausar las enseñanzas que encierran los evangelios. Estas ideas, que respondían a un único dios, se enfrentan con el politeísmo romano, el cual veía con malos ojos las intenciones de este grupo emergente, ya que en Roma lo civil y lo religioso eran parte de la misma trama social¹. Eso hacía tan peligroso para el imperio esta nueva corriente venida desde el oriente medio, ya que al oponerse al politeísmo imperial, a la vez, se estaba desobedeciendo los preceptos básicos del funcionamiento de la sociedad romana.

La violencia era dirigida desde las altas esferas del imperio, pero también, el pueblo se regocijaba con los actos de entretención en donde se hacía uso de una brutalidad extrema. El circo romano que entregaba un espectáculo con violentos enfrentamientos de sus gladiadores, poco a poco fue sustituyendo a estos luchadores entrenados (y pagados) por grupos de cristianos, los cuales entregaban diversión sangrienta al populacho, ya sea que fueran despedazados por fieras o sometidos a la lucha desigual. El imperio optó por los cristianos, ya que éstos cumplían la función de víctimas justificadas por sus delitos de blasfemia y traición a las costumbres romanas, además su participación en esa clase de eventos era gratis para las autoridades que cumplían doblemente su objetivo: entregar entretención al pueblo y eliminar a los opositores del imperio.

Con el pasar del tiempo, institucionalizándose el cristianismo como religión oficial del imperio, las persecuciones y martirios se reservaron para circunstancias particulares fuera de los territorios cristianos, lo que llevó a los creyentes con una visión más intensa de su credo a domesticar los dolores.

1 Miglioranza, C. *Acta de mártires*. Ed. San Pablo. Argentina. 2011. Pág. 10

Esto dio paso a las laceraciones y privaciones auto provocadas. Se usaban cilicios en diversas partes del cuerpo, se privaban de una alimentación adecuada, se sometían a restricciones de movimientos, etc. Ya no era un agente externo el que provocaba los sufrimientos, sino que se los derivaba al espacio íntimo de la celda monacal².

Estos dolores eran la manifestación del creyente fervoroso por relacionarse con Cristo y sufrir, tal como lo padeció Él, los tormentos de su pasión, *imitatio Christi*³. De ahí que los mártires optaban por no defenderse judicialmente cuando se les abría un caso, rehusaban aceptar la ayuda de un abogado y se entregaban gustosos a los dictámenes de la justicia romana. En los casos en donde se los acusaba de impiedad y rebeldía, los mártires realizaban una especie de inversión de las categorías⁴, en donde encontramos que para ellos morir es vivir, ganan perdiendo, vencen muriendo y la humillación es su gloria. Tal como lo expresó San Pablo: “cuando soy débil, entonces soy fuerte”⁵. En términos visuales, es claro en las pinturas que ilustran las flagelaciones sufridas por los mártires, los rostros plácidos y serenos, precisamente en los momentos de más tensión, de más intensidad en los dolores extremos a los que fueron sometidos. Sus rostros y actitudes no dan cuenta del martirio a los que son sometidos, sino que aceptan, sin un rictus que exprese dolor, su destino. Así lo vemos en “Martirio de San Serapio” (pág. 12), este anónimo cuzqueño perteneciente a la colección del Museo la Merced nos presenta un cuerpo desmembrado sobre una cruz de san Andrés, su pierna y su brazo han sido arrancados y yacen colgando de los maderos. Sus vísceras salen de su vientre en dirección a la rueda de

2 Corbin, A. *Historia del cuerpo*. Ed. Taurus. España. 2005. pág. 54

3 Ibíd. pág. 76

4 Miglioranza, C. Op. cit. pág. 21

5 Biblia. 2 Cor 12, 10

tormentos que lentamente gira y le devora las entrañas. Toda esta escena es vivida con la expresión del rostro del santo mercedario imperturbable, vive la experiencia de dolor con resignación, no se altera, ya que opera la inversión: su sufrimiento es su placer, su derrota es su victoria y finalmente él sabe que su martirio es su entrada al Reino de Dios.

El cuerpo era poseedor de un doble significado en los mártires, por una parte, era considerado un obstáculo para llegar a Dios, y a la vez, era un medio que les permitía salvarse⁶. El cuerpo como cárcel del alma tiene su fundamento en la idea de un Más Allá, tal dimensión divina es lo que genera sentido a los sacrificios corporales, ya que se tiene el referente que da la convicción de otro estado vital y espiritual que cobija la opción del desprendimiento extremo en los mártires. Sin esa dimensión trascendente, no tiene sentido el funcionamiento de esta vida y mucho menos sacrificarse y entregarse a la muerte. Es así, que esa idea tiene su germen en el mundo clásico, es en Platón donde encontramos la duplicación del mundo que emerge como generadora de sentido, pues, para el filósofo griego, la dimensión terrenal y la dimensión ideal (o divina en el caso del cristianismo) están firmemente unidas, ya que la filosofía de Platón establece que la Ley interpreta o es reflejo de la naturaleza o el Cosmos. En la teoría de las ideas platónicas, podemos alcanzar la contemplación de las Ideas por medio de una ascesis que implica necesariamente la relación entre la palabra (Logos) y las esencias (Ideas), sin esta relación, ambas dimensiones quedan escindidas. Dicha relación metafísica, es traducida y reformulada en el mundo cristiano en términos de credo, ya que el testimonio de los mártires (la palabra “martirio” proviene del latín “martyrium” que significa “testimonio”⁷) da cuenta física y corpórea de la confianza en un mundo que

6 Corbin, A. Op. cit. pág.53

7 Miglioranza, C. Op. cit. pág. 7

está más allá de lo concreto y empírico. Esa constatación de la existencia de la dimensión trascendente, es lo que expresa San Serapio en medio de sus tormentos, ya que su rostro plácido deja ver su mirada que se dirige hacia arriba, pues, es el cielo el que lo espera y justifica la experimentación de su martirio. San Serapio está sumido en la serenidad, su cuerpo no acusa recibo del sufrimiento y su pasividad e inactividad sólo se interrumpe con la acción de mirar hacia arriba, es el único gesto del santo, su única acción donde compromete voluntad, ahí está puesta su confianza.

La relación entre el filósofo griego y el martirio cristiano, no sólo está dada por la relación entre dos dimensiones conectadas, en donde una implica a la otra y, a la vez, la condiciona, sino que además, se establecen relaciones entre el hacer y el deber, ya que para Platón existe una relación de necesidad entre el bien (moral) y el conocimiento, vale decir, que si uno conoce la correcta manera de actuar, no le queda otra posibilidad que ejercer sus actos por el buen camino moral. A esta postura platónica se le ha llamado “intelectualismo moral”, ya que la moral está mediada por el acto de conocer, o dicho de otro modo, el conocimiento es lo que da la medida moral. Este planteamiento implica que exista una relación de equivalencia entre el hacer y el conocer. Así, los testimonios de los mártires no sólo son historias en las que se desprende una enseñanza de constancia de justa rebelión contra la doctrina injusta de un imperio decadente, sino que son el ejemplo vivo que relaciona la convicción con el desenvolvimiento práctico, ya que es en el hacer en donde los evangelios de Cristo adquieren todo su sentido.

Hay un último aspecto que quisiera relacionar de la filosofía platónica con el martirio cristiano y es el vínculo de tránsito, por medio del ejercicio práctico, entre el Más Allá y el quehacer de este mundo. Tomemos como ejemplo la estética platónica, la belleza se entiende como una idea inmutable, fijada desde siempre, que permite generar la “participación” (Méthexis) desde ese mundo de las ideas a las cosas que percibimos como bellas en este mundo

sensible, pero también la noción de belleza en Platón tiene ese carácter de tránsito, lo cual permite que el ser humano realice un camino de ascesis que lo lleve desde el objeto bello sensible hasta llegar a la contemplación de lo “bello absoluto” (lo que sería compartir el pensamiento de Dios), o sea, se describe el tránsito que podemos hacer desde el objeto material con características de belleza, hasta la idea de belleza que es todo lo bello que puede ser y que genera, por medio de la participación, la diversidad de cosas bellas de este mundo sensible. La estética de Platón se constituye por la correspondencia de las relaciones entre el mundo metafísico (Más Allá) y el sensible, lo que permite a fin de cuentas que haya una “estética”, entendiendo este término como una serie de postulados que se relacionan posibilitando la reflexión acerca de lo bello, sin esa base de relaciones, sería imposible conceptualizar y dar orden a las ideas sobre lo bello, o dicho de otro modo, sin “fijar” un referente que permita sustentar un criterio acerca de lo bello, lo bello se nos presentaría como una noción de carácter inconstante. Así, tenemos que un referente externo, en otra dimensión, increado y eterno, genera toda posible relación de sentido que podamos dar a nuestra vida en este mundo sensible. Lo que es bello para Platón, tiene su articulación entre dos mundos, la idea de belleza y la manifestación de esa idea acá en nuestro mundo cotidiano. Pues, la belleza en el cristianismo, también se entiende en ese tránsito de ascesis, en donde lo bello no estaría dado por tal o cual característica de un objeto, sino estaría dado por el ejemplo vivo de la praxis cristiana, canalizada por medio del evangelio y puesta a prueba a cada instante a partir del ejemplo y es en ese sentido que los mártires conservarían el acervo práctico de la doctrina cristiana, en donde el objeto bello se transforma en el acto bello, que se valora en términos morales, pues es en la ética en donde los cristianos encuentran la belleza que nos vincula con lo eterno por medio de la ascesis.

90

VÍRGENES, MÁRTIRES Y SANTAS MUJERES

91

EL MÁRTIRIO

Para concluir, debemos decir que la actuación de los mártires se contiene en una fundamentación teórica que encuentra sus raíces en el pensamiento de Platón debido a la duplicación del mundo sensible, el cual es condicionado por la dimensión trascendente que justifica y da sentido a los tormentos que padecieron los primeros cristianos. Ese acto de sometimiento se consuma en el hecho mismo de la entrega por parte del mártir, ya que es por medio del acto que se activa el sentido que completa ese referente que está más allá del ámbito cotidiano. El cuerpo del mártir no sólo es la cárcel de su alma, sino, también es la medida que le permite su ascensión hacia lo etéreo. Hay muchos casos en las actas de los mártires que dan cuenta de las visiones de éstos en el tránsito de sus tormentos, nos revelan que pueden ver la Gloria y a Dios Padre que los recibe con satisfacción. Es en esa visión, con un cuerpo exánime a punto morir en donde los mártires concluyen por fin el sentido unitario entre cuerpo / alma y Cielo / Tierra. Por último, debemos señalar que el impacto de las pinturas en donde se graficaban los tormentos de los mártires, como por ejemplo la pintura de San Serapio, en virtud de la distancia temporal que nos separa de ellas, pueden perder el poder de choque que seguramente tuvo en su contexto de origen, ya que en ese momento las personas compartían la sensibilidad adecuada para receptor las convenciones visuales del artista que produjo esa pintura⁸.

8 Cruz de Amenábar, I. *La Muerte. Transfiguración de la vida*. Ed. Universidad Católica de Chile. Chile. 1998. pág. 88

Corbin, Alain (dirección). *Historia del cuerpo*. Ed. Taurus. España. 2005
Cruz de Amenábar, Isabel. *La Muerte. Transfiguración de la vida*. Ed. Universidad Católica de Chile. Chile. 1998
Miglioranza, Contardo. *Acta de mártires*. Ed. San Pablo. Argentina. 2011

Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Ed. Taurus. España. 2011
Platón. *El Banquete*. Ed. Globus. España. 2011
Platón. *Fedro*. Ed. Globus. España. 2011
Santa Biblia. Reina Valera. Sociedades Bíblicas Unidas. 1960

* Índice y
comentario
de obras *



1. DESCANSO EN LA HUÍDA DE EGIPTO

Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced

Escena que presenta un motivo que, si bien no aparece en la Biblia, se vuelve recurrente en la pintura colonial americana. En ella vemos a María con el niño en su falda recibiendo una canasta con frutas de manos de un ángel. Resulta interesante el detalle de la aureola de la Virgen que, en realidad, es un sombrero de campesina.

[Ver en pág. 8](#)



2. VIRGEN DE LA MERCED CON SANTOS DE LA ORDEN

Anónimo andino
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced

La inmaculada concepción de María muchas veces había sido representada como una fusión entre su cuerpo y una rosa. Para el caso de esta pintura vemos como se echa mano a una especie nativa de América como es la pasiflora para dar cuenta de la misma idea.

[Ver en pág. 10](#)

94

ÍNDICE Y COMENTARIO DE OBRAS

95

SELECCIÓN DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO LA MERCED



3. MARTIRIO DE SAN SERAPIO

Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile

La posibilidad de representar el cuerpo humano masculino desnudo sólo era factible en las escenas asociadas a Cristo o a los martirios como los de San Sebastián o San Serapio. Vemos el cuerpo mutilado y sometido a terribles dolores, sin embargo la actitud general del mártir es de apacibilidad.

[Ver en pág. 12](#)



4. ECCE HOMO

Anónimo andino
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile

El Eccehomo representa a Cristo tal y como lo presentó Pilatos al pueblo. Tiene la corona de espinas y el cuerpo sangrante, exponiendo los dolores a los que fue sometido. Junto con la corona de espinas, vemos las potencias, las que dan cuenta de la santidad.

[Ver en pág. 14](#)



5. DOLOROSA

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced, Chile

La Virgen llamada "Dolorosa" dice relación con el sufrimiento de María por la muerte de su hijo, Jesús. En esta pintura, la Virgen tiene clavado un puñal en su corazón, metáfora visual para representar su dolor.

Ver en pág. 15



6. CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE LA MERCED

Anónimo quiteño

Siglo XIX

Colección Museo La Merced, Chile

La Virgen María es coronada en el cielo por la Santísima Trinidad. En una atmósfera etérea ella asciende y es esperada por la corona que es sostenida por Jesús y el Padre. La Virgen tiene un gesto de humildad con sus manos entrelazadas.

Ver en pág. 16

96

ÍNDICE Y COMENTARIO DE OBRAS

97

SELECCIÓN DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO LA MERCED



7. DESCENDIMIENTO

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced, Chile

Esta pintura relata el momento en que María sostiene el cuerpo de Cristo exánime luego de ser bajado de la cruz. El cuerpo de Jesús lánguido contrasta con la figura de María, la cual forma una estructura piramidal. Vemos el conmovedor gesto de piedad de la madre hacia el hijo.

Ver en pág. 17



8. CORONACION DE LA VIRGEN DE LA MERCED

Anónimo cuzqueño

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced, Chile

La virgen de la Merced con su vestimenta característica se presta a ser coronada por la Santísima Trinidad, la cual es representada como tres personas con un mismo rostro, solución visual que se adoptó en América para graficar el misterio cristiano.

Ver en pág. 18



9. VIRGEN DE LA MERCED CON EL NIÑO
Anónimo quiteño
Siglo XIX
Colección Museo La Merced, Chile

Vemos a la Virgen de la Merced junto al Niño Jesús en sus brazos. El niño sostiene el velo de María y ésta lo abraza en una escena maternal. En la zona inferior izquierda del cuadro encontramos un pequeño conjunto de frutas americanas, un gesto muy propio del barroco latinoamericano.

Ver en pág. 20



10. MUERTE DE SANTA ROSA DE LIMA
Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile

Santa Rosa de Lima fue la primera santa americana. Murió en 1617 y precisamente vemos en esta pintura el momento de su deceso. Por la boca de la santa se escapa volando hacia la luz celestial su alma, representada por una pequeña figura con los brazos extendidos.

Ver en pág. 22



11. VIRGEN DE LA MERCED CON SAN PEDRO NOLASCO Y SAN RAMÓN NONATO

Anónimo quiteño
Siglo XIX
Colección Museo La Merced, Chile

La virgen extiende sus brazos y con su manto cobija a los santos. Este gesto es propio de la representación de la virgen de la Merced, ya que se cuenta que con su manto protegía y daba amparo a los oprimidos y a los prisioneros.

Ver en pág. 24



12. VIRGEN DE LA SOLEDAD

Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile

La virgen de la soledad representa las circunstancias vividas por María luego de la muerte de Jesús. La Soledad de la virgen es el último de los Siete Dolores que ella padeció. Esta representación iconográfica nace en España con el artista Gaspar Becerra y rápidamente llega al continente americano.

Ver en pág. 25



13. VIRGEN DE LA MERCED CON SAN PEDRO NOLASCO Y SAN RAMÓN NONATO

Anónimo quiteño
Siglo XIX
Colección Museo La Merced, Chile

Esta pintura de pequeño formato, muestra a la Virgen de la Merced junto a San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced, y a San Ramón Nonato, patrón de los partos, matronas y embarazadas.

Ver en pág. 26



14. VIRGEN DE LA MERCED CON DONANTES

Anónimo andino
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile

En esta pintura, vemos en las esquinas inferiores a dos personajes que representan a los donantes (personas que pagaban al artista por la pintura), un miembro del ejército de los pardos y una mujer vestida a la usanza criolla de la época. La pintura puede ser entendida como documento histórico para conocer las clases sociales y orígenes étnicos de la sociedad colonial.

Ver en pág. 27



15. VIRGEN DEL CARMEN CON EL NIÑO

Anónimo quiteño
Siglo XIX
Colección Museo La Merced, Chile

En esta pintura de la Virgen del Carmen podemos constatar que en el siglo XIX todavía se continuaba pintando temas religiosos, hay una persistencia de la pintura de origen colonial, la cual se advierte en las proporciones de los cuerpos de la virgen y el niño y en el gesto hierático que asumen las dos figuras.

Ver en pág. 28



16. SANTA BÁRBARA

Anónimo cuzqueño
Siglo XVIII
Colección Museo La Merced, Chile

Santa Bárbara fue una mártir del siglo III. Se cuenta que su padre la encerró en una torre que la alejaba del mundo. En su encierro, se hace construir tres ventanas, las cuales simbolizaban la Santísima Trinidad. Cuando su padre se enteró de este significado, la denuncia y es torturada. Generalmente la encontramos representada junto a la torre de su encierro y portando una hoja de palma.

Ver en pág. 29



17. VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced, Chile

Vemos la representación de la virgen María con el Niño Jesús. Ambos están unidos por un tierno abrazo. La decoración floral que se encuentra alrededor de la escena, da cuenta de la ornamentación que es propia del barroco latinoamericano.

Ver en pág. 30



18. SANTA CECILIA

Anónimo andino

Circa 1620

Colección Museo La Merced, Chile

Santa Cecilia fue una noble romana que se convirtió al cristianismo alrededor del siglo II ó III. Vemos que tiene cortes sangrantes en su cuello, los cuales son huellas de la forma de su muerte. Con su último aliento logra hacer el número tres con sus dedos, haciendo alusión a la Trinidad.

Ver en pág. 31

102

ÍNDICE Y COMENTARIO DE OBRAS

103

SELECCIÓN DE PINTURAS DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO LA MERCED



19. VIRGEN DEL ROSARIO DE POMATA CON SANTO DOMINGO Y SANTA ROSA DE LIMA

Anónimo andino

Siglo XVIII

Colección Museo La Merced, Chile

La Virgen de Pomata se inscribe en la devoción de la zona del Titicaca, Bolivia. Es de origen dominico y se vincula con la Virgen del Rosario. Podemos ver la estructura piramidal de la figura central y el rico decorado en el traje de la virgen.

Ver en pág. 34



20. CRISTO DE MAYO

Anónimo chileno

S. XVIII

Convento del Carmen de San José, Chile

En esta pintura vemos en la zona central a Cristo crucificado con la corona de espinas en el cuello y su cuerpo sangrante. La ambientación es oscura y llama al recogimiento. En los cuerpos se advierten líneas duras y un diseño simétrico.

Ver en pág. 66



21. TRINIDAD ISOMÓRFICA.

Anónimo cuzqueño

1750 - 1770

Museo de Arte de Lima, Perú

La Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) en Hispanoamérica se la representa como un mismo rostro repetido tres veces. De esta forma solucionaron los artistas latinoamericanos la dificultad que implica representar un solo ser con tres personalidades.

Ver en pág. 68

104

ÍNDICE Y COMENTARIO DE OBRAS

105

REFERENCIAS VISUALES EN OTRAS COLECCIONES



22. MATEO PÉREZ DE ALESSIO.

“Sagrada familia o la pérdida de Jesús y su hallazgo en el templo”.

1605

Museo Nacional de Bellas Artes.

Este artista italiano realizó gran parte de su obra en la ciudad de Lima, Perú. Vemos una escena que se enmarca dentro de la tradición pictórica que se desarrolla en Europa y que los artistas latinoamericanos retomaron. En esta pintura se grafica un momento de la vida del Niño Jesús.

Ver en pág. 70



23. DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO.

Melchor Pérez Holguín.

Siglo XVIII.

Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.

Este pintor barroco realizó gran parte de su obra en Potosí, en el Alto Perú, actual Bolivia. En esta obra vemos un tema muy recurrente en la iconografía cristiana, el momento donde José, María y el Niño Jesús reposan en su viaje para arrancar de las persecuciones.

Ver en pág. 72



24. VIRGEN CERRO.

Anónimo.
Principios del siglo XVIII.
Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.

Las vírgenes cerro, por una parte, hacen referencia al cerro de Potosí, que era un espacio sagrado para las culturas altiplánicas, y por otra, a la virgen María. Ambas figuras se logran fusionar bajo una misma forma.

Ver en pág. 74



25. VIRGEN CERRO.

Anónimo.
Principios del siglo XVIII.
Casa de Moneda de Potosí.

La Virgen Cerro, es la fusión de dos figuras que responden a dos concepciones diferentes de entender lo sagrado: El cerro y la virgen María, logra constituirse en la expresión del sincretismo americano, el cual tiende a la mezcla y a la superposición.

Ver en pág. 75



26. CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE LA MERCED.

Anónimo.
Siglo XVIII.
Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.

En esta pintura podemos ver a la virgen de la Merced siendo coronada en el Cielo y bajo su manto ampara a miembros de la orden y santos. En la parte inferior del cuadro apreciamos los grilletes, los cuales son un elemento tradicional que se asocia a esta virgen.

Ver en pág. 76



27. SERIE DE LA VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS.

El milagro de las manzanas.
Juan Zapaca Inga.
Siglo XVII.
Museo de Arte Colonial de San Francisco.

Esta pintura forma parte de una serie mayor que retrata diversos momentos de la vida de San Francisco de Asís. En esta obra vemos el llamado "milagro de las manzanas", en donde se grafica una situación milagrosa por parte del santo.

Ver en pág. 77



28. VIRGEN CON EL NIÑO ENTRE SAN FRANCISCO Y SANTA CLARA.

Angelino Madoro.
1602
Museo de Arte Colonial de San Francisco.

Esta pintura retrata a la virgen con el Niño Jesús en su regazo, el cual porta el globo celestial. En piadosa postura se encuentran a los costados de la virgen, San Francisco y Santa Clara, los cuales le rinden sus respetos al Salvador.

Ver en pág. 78



29. SANTÍSIMA TRINIDAD CORONANDO A LA VIRGEN MARÍA.

Anónimo andino.
Siglo XVIII.
Museo Histórico Nacional

En esta pintura podemos apreciar a la virgen en la zona central del cuadro, la cual es rodeada en la parte superior por tres personas que representan a la Santísima Trinidad. El conjunto está rodeado con motivos vegetales de un gran colorido.

Ver en pág. 80



30. VIRGEN DE LA MERCED CON EL NIÑO JESÚS.

Anónimo andino
Siglo XVIII.
Museo Histórico Nacional

La virgen de la Merced da de amamantar al Niño Jesús. Es una escena de ternura marcada por la relación maternal de la virgen hacia su hijo.

Ver en pág. 81



31. VIRGEN DE LA MERCED CON DONANTES.

Anónimo andino
Circa 1760.
Museo Histórico Nacional

La virgen de la Merced en su típico gesto con los brazos abiertos y su manto que ampara a dos personajes que son los donantes de la pintura.

Ver en pág. 82



*
* * V Í R
* * * G E N E S
* * * * M Á R T I R E S
* * * * * Y S A N T A S
* * * * * M U J E
* * R E S
*

A Mauricio Alamo.

A Delia Báez y Ruth Godoy.

A Fray Ricardo Morales, director del Museo La Merced.

A los colegas y amigos(as) por sus oportunas intercesiones y valiosos comentarios: Gloria Cortés, Gustavo Buntinx, Emilio Vargas, Milagros de Ugarte, Mónica López-Velarde, Olaya Sanfuentes, Eugenia Brito, Sonia Montecino, Mariana Babarovič, Cynthia Carggiolis, Macarena de la Cerda, Catalina Aravena y Daniela Arze-Vargas.

Al Convento del Carmen de San José (Chile), Museo Histórico Nacional (Chile), Museo de Arte Colonial de San Francisco (Chile), Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), Museo de Arte de Lima (Perú) y Museo de Arte de La Paz (Bolivia) por las imágenes que generosamente proporcionaron para el desarrollo de este trabajo.

Al Centro Cultural Palacio La Moneda, especialmente a Daniela Berger, Manuela Rivero, María Elena del Valle e Yvonne Trigueros.

Al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que, a través de sus Fondos de Cultura Regionales, posibilitó el financiamiento de esta investigación curatorial.

A mi madre y a la Virgen del Carmen de La Tirana por la protección desde el cielo.

VÍRGENES, MÁRTIRES Y SANTAS MUJERES:
 LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LA CULTURA VISUAL CHILENA
 Centro Cultural Palacio La Moneda,
 Sala El Túnel,
 Diciembre 2014 a marzo 2015

CRÉDITOS

CURATORÍA: Rolando Báez

ASISTENTE CURATORIAL: Emilio Vargas

DOCUMENTACIÓN: Catalina Aravena

EDICIÓN DE TEXTOS: Cynthia
 Carggioli y Emilio Vargas

FOTOGRAFÍA: Mauricio Alamo,
 Florencia Deisen, Archivo Fotográfico
 Museo La Merced (Chile), Museo
 Histórico Nacional (Chile), Museo de
 Arte Colonial de San Francisco (Chile),
 Museo Nacional de Bellas Artes (Chile),
 Museo de Arte de Lima (Perú), Museo
 Nacional de Arte (Bolivia) y Casa
 Nacional de Moneda de Potosí (Bolivia)

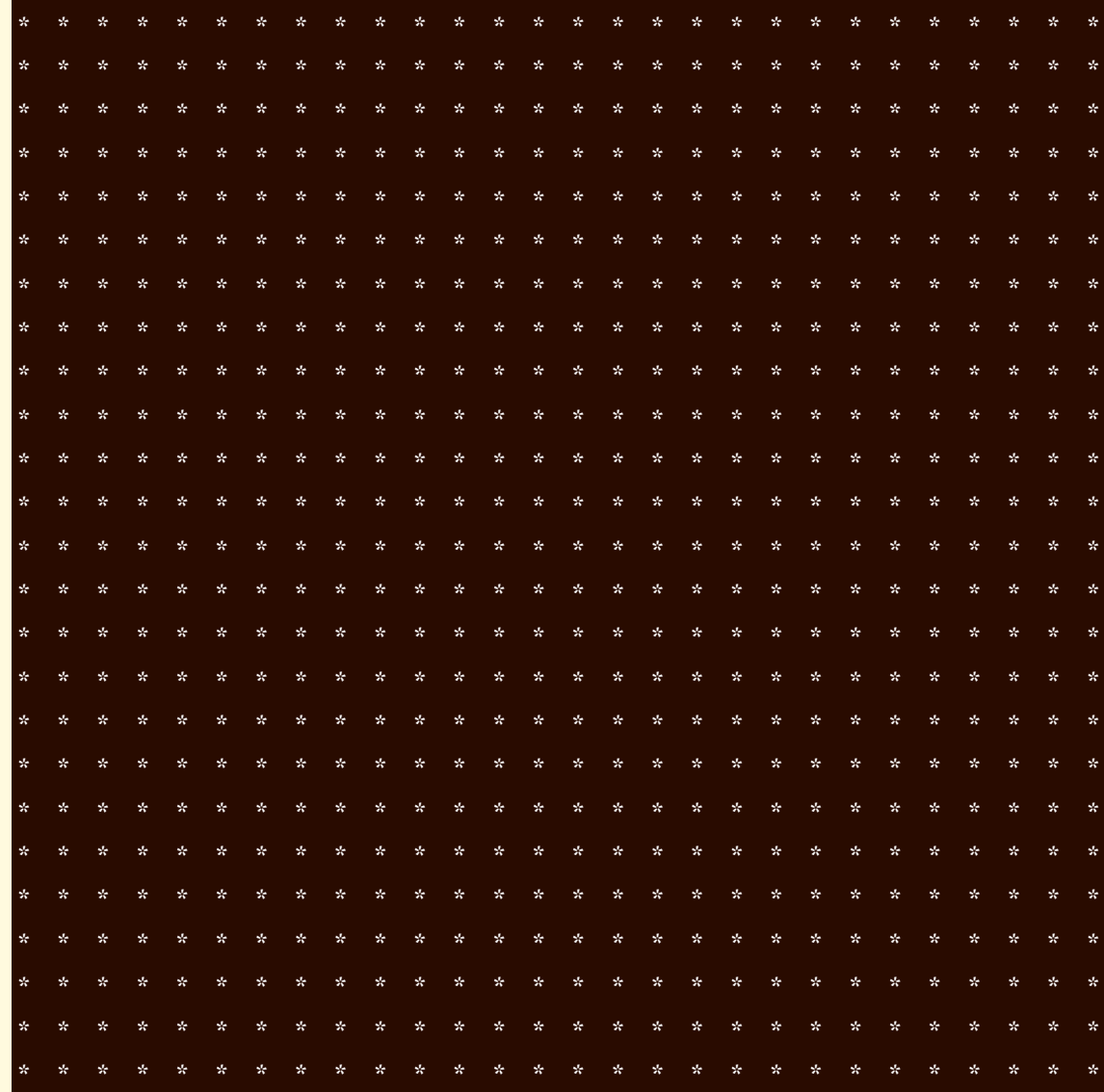
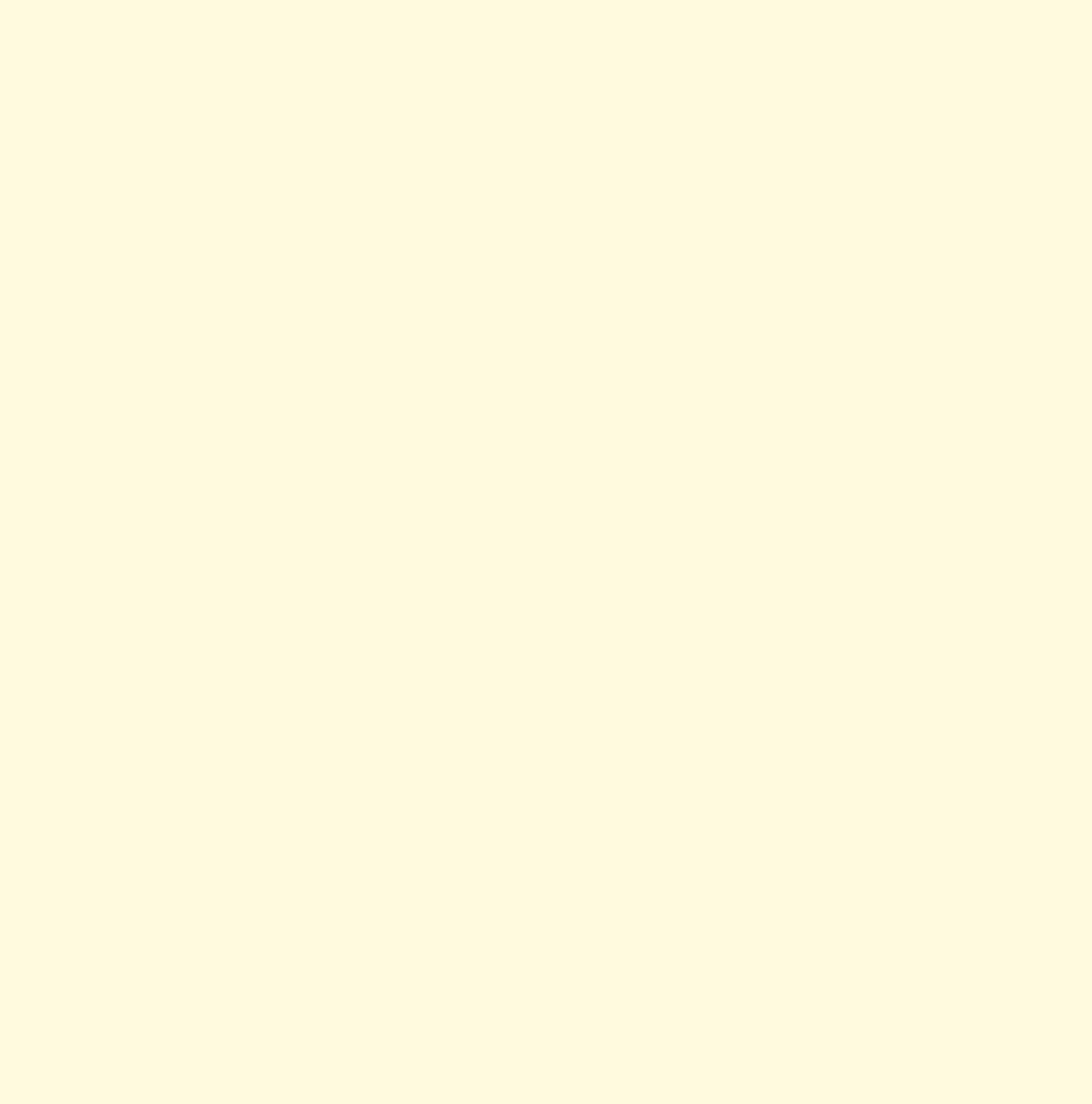
DISEÑO: Pretzel

Impresión: Ograma

ISBN: 978-956-358-541-4

MUSEO LA MERCED
 Mac Iver 341, Santiago Centro
www.museolamerced.cl

IMAGEN PORTADA:
Descanso en la huida de Egipto
 Anónimo cuzqueño. Siglo XVIII.
 Colección Museo La Merced





MUSEO
LA MERCED