



FUE NUESTRO GOZO CUMPLIDO
FANALES DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO LA MERCED
ROLANDO BAÉZ

the 1990s, the incidence of *S. pneumoniae* meningitis in children has increased in the United Kingdom [10].

There are a number of reasons why the incidence of meningitis in children may have increased in the United Kingdom. First, the incidence of meningitis in children has increased in other countries [11]. Second, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Third, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Fourth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Fifth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Sixth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Seventh, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Eighth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Ninth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Tenth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Eleventh, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Twelfth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Thirteenth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Fourteenth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

Fifteenth, the incidence of meningitis in children has increased in other parts of the United Kingdom [12].

PRESENTACIÓN

FRAY RICARDO MORALES O. DE M., DIRECTOR MUSEO LA MERCED

Este hermoso libro podemos afirmar que posee un profundo sentido Cristológico, se expone en cada fanal a Jesús Niño, es el Cristo-Logos en medio nuestro. San Juan, en el evangelio, nos lo presenta como la Palabra por la que Dios lo creó todo: “En el principio la Palabra existía y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios” (Jn 1,1). Es también el Verbo encarnado, el Cristo histórico a quien los discípulos vieron con sus ojos, escucharon con sus oídos y palparon con sus manos, y al que reconocieron como verdadero Dios y vida eterna: “Lo que existía desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que contemplamos y tocaron nuestras manos acerca de la Palabra de vida” (1 Jn 1,1). Se logra en esta obra conjugar el Logos y la imagen, lo que permite contemplar el misterio de la Encarnación en estas representaciones de Jesús niño, acercándonos al misterio del Logos encarnado. Cristo mismo se nos presentó como la visualización del Dios: “El que me ve a mí ha visto al Padre” (Jn 14, 9).

Podemos decir que este libro se inserta en el “camino de la belleza” *“via pulchritudinis”*, a que nos invita el Papa Francisco en la Exhortación *Evangelii Gaudium*: “Anunciar a Cristo significa mostrar que creer en Él y seguirlo no es sólo algo verdadero y justo, sino, también bello, capaz de

colmar la vida de un nuevo resplandor y de un gozo profundo, aun en medio de las pruebas”.

Nos ha dicho el Papa, que todas las expresiones de verdadera belleza pueden ser reconocidas como un sendero que ayuda a encontrarse con el Señor Jesús; contemplar la belleza del Dios hecho hombre, permite que resplandezca la verdad y la bondad de Cristo en el corazón humano.

Todas las expresiones de auténtica belleza pueden reconocerse como un camino que nos permite encontrarnos con el Señor Jesús. Citando a san Agustín, el Papa nos recuerda que nosotros no amamos sino lo que es bello.

Como Director del Museo La Merced y Provincial de la Comunidad Mercedaria en Chile, me congratulo en el esfuerzo de sacar a la luz esta tan esperada obra, que da cuenta del hermoso patrimonio con que cuenta el Museo. Doy las gracias al Sr. Rolando Báez y al Sr. Emilio Vargas, como a quienes han producido el libro, por entregarnos un tan hermoso ejemplar que nos revela y acerca a parte de nuestra colección de fanales, desde la belleza de una obra única, guiando “la mente y el corazón hacia el Eterno, de elevarlos hacia las alturas de Dios” (Benedicto XVI).

INTRODUCCIÓN

Ya sea que recurramos a la literatura en sus versiones orales y escritas; como a las expresiones estéticas de la cultura material como la pintura, la escultura y el grabado, la recurrencia temática del nacimiento de Jesús en América Latina nos permite pensar que, junto a sus propias imágenes y las de María y Cristo en sus distintas advocaciones, se trataría de uno de los hechos más significativos en el calendario religioso durante los siglos de presencia hispana y portuguesa.

Un interesante ejemplo de los alcances de este tema es el cuadro *Nacimiento del Niño Dios y 25 cuartillas consonantes*, atribuido a Gaspar Miguel de Berrío (1706 - 1770), pintor activo en la ciudad de Potosí durante la segunda mitad del siglo XVIII, y que actualmente forma parte de la colección del Museo Histórico Nacional en Chile.

Se trata de una composición dividida en dos partes. En la zona superior y ocupando casi dos terceras partes del lienzo, vemos una representación del nacimiento de Jesús en que, siguiendo las convenciones iconográficas habituales para estos casos, instala una retardataria galería de tipos y escenas propias del gusto medieval que, a juicio del historiador del arte Juan Manuel Martínez, manifiestan el influjo de los grabados flamencos, *con un paisaje de fondo que hace presente una vegetación y topografía vernaculares*.



NACIMIENTO DEL NIÑO DIOS Y 25 CUARTILLAS CONSONANTES
 GASPAR MIGUEL DE BERRÍO (ATRIBUIDO)
 COL. MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
 N° SUR 3-357

En el tercio inferior, por su parte, encontramos una serie de textos divididos en 25 recuadros que llevan como título: *Labyrintho al modo del juego de axedrez que trata del nacimiento de N. Señor*, conjunto de versos que establecen un interesante juego poético en torno al nacimiento del Niño Dios, incorporando de esta forma al cuadro un *elemento lúdico que no pierde de vista la motivación de una catequesis*.

De todas estas cuartillas que se despliegan bajo múltiples posibilidades de recorrido según la voluntad de quien pudiese realizar su lectura en aquellos tiempos con altos índices de analfabetismo, quisiéramos quedarnos con una que a nuestro juicio permite instalar el sentido y valor de esta fiesta en el contexto de una tradición religiosa en que la cultura letrada se imbrica con las prácticas y estéticas del pueblo sin mayores cuestionamientos.

Se trata de aquella ubicada en el segundo recuadro de la primera columna de izquierda a derecha. En ella puede leerse:

*Con el parto virginal
 Fue nuestro gozo cumplido
 Su clamor celestial
 De caridad encendido
 Hizo perdón general*

Es esta noción de *gozo cumplido* la que nos inspiró para titular este trabajo en torno a la producción, uso y circulación de la colección de fañales del Museo La Merced en la cultura visual chilena e hispanoamericana. Creemos que efectivamente se trata de una promesa de bienestar que, a través del nacimiento de Cristo, confería sentido y coherencia a las

prácticas y estéticas de una sociedad en que la vida y la muerte no estaban disociadas, sino que conformaban las dos caras de una misma moneda.

A diferencia del cuadro citado de Gaspar Miguel de Berríos, el cual da cuenta de todo un panorama en el que se enmarca al recién nacido, los fanales ponen su atención en la figura del Niño, el cual se ofrece de cuerpo entero y la mayoría de las veces, rodeado de objetos misceláneos que bajo el contexto doméstico en el cual estaban estas piezas, se iban otorgando espontáneamente.

La talla del Niño Jesús es de factura quiteña y data del siglo XVIII, mientras que la cúpula de cristal es posterior, del siglo XIX, y enmarca la figura central, permitiendo que la pieza se pueda observar desde todos los ángulos, pero además delimita un espacio, remarcando el adentro y el afuera, claramente. Nos indica que los dos espacios son diferentes en sus valores: uno sagrado (adentro) y el otro profano (afuera). Protege al Niño y nos recuerda que se puede mirar, pero con distancia.

En términos formales, la presente publicación se encuentra organizada en dos partes que, al igual que el cuadro ya referido, conjuntan textos e imágenes. En la primera, los historiadores del arte Emilio Vargas y Rolando Báez ofrecen sendos acercamientos a estas imágenes devocionales a través de escritos que interrogan su lugar en la cultura visual chilena tanto colonial como contemporánea. La segunda parte, en cambio, ofrece un acercamiento principalmente visual que registra de manera detallada una selección de estas piezas.

MATERIA E IDEA **EL INGRESO DEL FANAL AL MUSEO**

EMILIO VARGAS

El Museo de La Merced posee la colección más grande de fanales de Chile. Estas piezas se exhiben en una sala silenciosa que invita a la contemplación, pero ¿qué contemplan los visitantes cuando ingresan a esa sala? Contemplan una de las expresiones del arte colonial. A lo largo de este texto nos interrogaremos por las condiciones que permiten al visitante del museo “ver” estas piezas como arte colonial y no como objetos devocionales. La problemática surge en la medida en que sabemos que la producción de los fanales estaba circunscrita al ámbito religioso de carácter privado. El ingreso al museo de los fanales cambia, en términos relativos, la lectura que hacemos de ellos, ya que se convierten en piezas que plantean cierta distancia estética. La inclusión de estas piezas a la institución museo abre una serie de interrogantes que invitan a reflexionar sobre las condiciones que se tienen que dar para que llamemos “arte” a determinados objetos y a otros no. Para abordar este problema, proponemos tres coordenadas clave: el objeto, la mirada y el espacio.

Los fanales son figuras de madera policromada de procedencia quiteña. Representan al Niño Dios, el que se encuentra en diferentes posturas y es acompañado de diferentes objetos, como guirnaldas, animales, arcos, almohadones, etc., elementos de las más diversas materialidades: piedra,

cera, metal, nácar, cerámica. Todo recubierto por una cúpula de cristal. Como señala Mary Graham en los relatos que dan cuenta de su viaje por parte de Chile en 1822 (Centro Cultural Palacio La Moneda, 53), estas piezas tenían reservado un lugar especial en los hogares chilenos.

Estas obras se produjeron en los talleres de Quito, el cual abastecía a gran parte del mercado colonial latinoamericano, exportando a Chile estas figuras para conventos, capillas y oratorios particulares hasta entrado el siglo XIX (Centro Cultural Palacio La Moneda, 27).

En su contexto original, los fanales tenían un carácter devocional privado, aludían a una intimidad e invitaban a la devoción silenciosa alejada de elaborados rituales multitudinarios. El carácter religioso de estas piezas se ve trastocado por el ingreso de las mismas al museo. Se las desritualiza en la medida en que bajo el amparo de esta institución se les impone una distancia mediada por la estética. Entonces, nos podemos preguntar ¿cuándo un objeto pasa a ser “arte”? ¿Es sólo producto de la resignificación que opera en el espacio museo donde se insertan? Creemos que la existencia de un objeto artístico se constituye por una articulación de tres líneas generales. No es sólo la delimitación simbólica del espacio museal la que define y determina la ontología de la obra.

Las tres dimensiones que operan en la comprensión del arte son: el objeto, la mirada y el espacio. Estos ejes tienen una independencia entre sí, en la medida en que se constituyen como agentes complejos que pueden delimitar su propio campo, pero al vincularse pueden iluminar la problemática del arte.

El primero de estos elementos remite al objeto mismo, el cual porta las características físicas del proceso de trabajo con la materia. Entendemos que el arte nace como un producto secundario de la artesanía

(Hauser, 11-12), o sea que en el desarrollo histórico de ésta, los objetos producidos van transformándose desde la funcionalidad hasta alcanzar una depuración que escapa del orden meramente funcional. El sentido práctico que invita a la manufactura cultural del *homo sapiens*, se enmarca en el quehacer productor que responde a condiciones materiales prehistóricas a las cuales se enfrenta el ser humano. Esta labor va de la mano con el ejercicio correspondiente al estadio cultural de subsistencia. Un cántaro que era utilizado para almacenar elementos, se constituía como un objeto de orden práctico en la medida en que se justificaba en su funcionalidad. En el desarrollo de su manufactura, es decir, en el trabajo de la mano con la materia, se iba profundizando el ejercicio exploratorio del material, de modo que el objeto se veía enriquecido con incorporaciones de orden ornamental que lo complementaban. El cántaro seguía cumpliendo su rol de funcionalidad, pero se iba apartando paulatinamente de su mero sentido funcional para entrar a un orden simbólico. Este proceso llegó hasta el punto de diferenciarse en virtud de categorías que delimitaban dos dimensiones, una de orden cotidiano (funcional) y otra de orden ritual. Esto era acompañado por la segmentación de la estructura social, ya que las tareas de la tribu se iban especializando, dando paso a una compartimentación más compleja de la estructura social, que obedecía cada vez más a una jerarquía social muy bien delimitada, en donde había una élite que gobernaba a un número mayor de personas. Las consecuencias de este desarrollo en el objeto las podemos ejemplificar en la diferencia que existe entre una copa y un cáliz. El primero se inscribe en el orden funcional, mientras que el cáliz es una copa sagrada, generalmente de oro o plata, que cumple una función esencial en la misa en donde se vierte el vino que, por medio del rito, reactualiza la sangre de

Cristo que se ofrece en la ceremonia cristiana. Finalmente, la diferencia es de orden simbólico.

En el devenir del ejercicio de juego y exploración de la materia, se llega a una diferenciación que responde al orden simbólico en que se inscribe un objeto determinado. Los fanales son piezas que se desarrollan y se insertan desde su génesis como parte de un contexto determinado. Son objetos amparados en el marco simbólico cristiano, en los que se grafica y se lleva a una forma una idea que es parte de una tradición ideológica y de cierto canon formal proveniente de Europa. Las diferentes posturas del niño en el fanal dan cuenta del repertorio que llega a América en donde se imita, reproduce y se asimila la tradición iconográfica. Este proceso de sincretismo, que es la reactualización cultural de los americanos en respuesta a la incorporación de dichos referentes, es una asimilación que propone estrategias visuales en la medida en que se adaptan nuevos códigos y signos culturales. No es una asimilación pasiva ni neutra, sino que responde a una apropiación creativa.

Este primer eje que consagra al objeto como objeto artístico no puede actuar solo, ya que las características formales de una pieza no aseguran su ingreso a la categoría “arte”. Las características de un objeto llamado artístico, se activan y adquieren un valor exclusivo en la medida en que son reconocidas en el marco de un sistema axiológico que las determina en términos simbólicos. Este segundo componente es la mirada, de la cual hablaremos en seguida.

La mirada responde a la expresión del sujeto en su relación con el mundo. La realidad no se nos presenta de modo desnudo ni neutro, sino que se constituye en la medida en que se pone en marcha una conjunción entre la materialidad del mundo y nuestro entendimiento. Esta relación

está mediada por nuestro aparato sensitivo, que sirve de puente para conectar el mundo con nuestras preconcepciones de él, que organizan, distribuyen y jerarquizan lo que entendemos por realidad. Esta organización es la que nos permite comunicarnos con nuestro medio. La mirada, entonces, se constituye como expresión de nuestra ideología. Se pone en marcha cuando es estimulada por las condiciones ambientales concretas de una cultura determinada. Es decir, opera bajo una serie de códigos sociales, los cuales responden a una tradición o suma de miradas previas que configuran los estímulos culturales del presente.

La mirada es un conjunto de ideas que median la relación objeto-sujeto. Hay un factor de orden axiológico en la mirada, ya que al formarse en el cruce entre el mundo y el sujeto, se plantea como agente que valoriza y enjuicia lo que está en juego en la relación. De este modo, no habría una mirada inocente. La mirada está siempre abierta, en la medida en que es el resultado del estar en el mundo, es apertura del sujeto en el mundo, y a la vez, es un proceso que se ejecuta y se pone en marcha. Es el ejercicio del estar.

Un ejemplo de las implicancias de la mirada en el arte puede ser una experiencia reciente que tiene que ver con criterios curatoriales. A principios de este año se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile una exposición que se llama *(en) clave Masculino*, en donde se relacionaban las obras de la colección propia del museo en torno al tema de lo masculino. Dentro de una de las secciones de la muestra, que se organizaba alrededor del tema de lo “homeroótico”, se encontraba la pintura titulada “Filoctetes” de Alejandro Cicarelli, en la que se muestra la representación de esta figura de la mitología griega. Esta pieza había estado expuesta con anterioridad en el museo y expresaba las ideas estéticas de

su autor. Recordemos que Cicarelli fue el primer director de la Academia de Pintura en Chile y fue un fiel representante del orden canónico clásico. En su pintura se puede ver la idea de figura humana en su expresión límpida mediante una proporción y un despliegue que enaltecen la desnudez masculina bajo el marco formal clasicista. En la actualidad, esta obra se presenta bajo criterios curatoriales contemporáneos, que orientan la mirada del espectador en torno a la idea de homoerotismo. ¿Es una pintura que remite al homoerotismo? ¿Está inscrito en la obra misma el sello erótico? No, lo que hace que podamos entender y nos relacionemos con esta pieza de Cicarelli bajo la clave erótica es precisamente la mirada. La pintura sigue siendo la misma en sus características materiales y formales, es el ejercicio curatorial que desarrolla un trabajo que precisamente tiene que ver con la mirada, el que nos guía y nos descubre una dimensión que antes no apreciábamos en esta obra. La mirada viene a proponer una posible lectura que no se encuentra inscrita en el objeto mismo, sino que se despliega desde el objeto y se articula en la recepción.

Los fanales son objetos devocionales que se realizaron para ese fin religioso. Estaban inscritos en un mercado concreto que demandaba esas piezas. Cuando ingresan al museo, las características materiales de las piezas no cambian, lo que cambia es la mirada que las valoriza desde la dimensión estética. Es en este punto donde se evidencian ciertos elementos formales que antes estaban parcialmente velados, ya que la mirada estética les confiere un realce: el acabado de la talla, los detalles minuciosos de los bordados, la policromía del cuerpo del niño, etc. Emergen condiciones formales que antes, en el ámbito devocional privado, estaban más ocultas, en la medida en que se constituían como objetos religiosos cuyo valor era primordialmente funcional, en relación al uso que las monjas

y los particulares hacían de la pieza. La historia del uso de los fanales es también la historia de las miradas que han convergido en las piezas y les han conferido un sitio, una valoración y una posición en la sociedad.

Saliéndonos del contexto local, podemos citar un ejemplo paradigmático respecto del tema que estamos tratando, se trata de la “Fuente” de Duchamp. En 1917, este artista manda un urinario para que se expusiera en un museo de Nueva York, utilizando un seudónimo para conservar su anonimato. La pieza fue rechazada por considerarla una ofensa. Se la dejó fuera porque no cumplía con los criterios que se consideraban estéticos. La pieza era un urinario común y corriente de fabricación masiva, el único elemento que la diferenciaba era la firma, pero ésta no alcanzaba para justificarla como objeto de arte. Con el correr de los años, el urinario fue asimilado por las instituciones artísticas y se lo incorporó como expresión del “gesto” del artista contemporáneo. El ejercicio que nos proponía Duchamp era un trabajo de la mirada, ya que tensionaba un objeto de fabricación en serie al intentar incorporarlo en el contexto artístico, con la expectativa de ensanchar la mirada para que comprendiera el “gesto” como un ejercicio artístico.

Como decíamos más arriba, la mirada es un conjunto de ideas que median la relación objeto-sujeto. Crea un marco en donde el objeto (artístico) es asumido e incorporado como tal en la medida en que se lo ubica en unas coordenadas aprehensibles. La mirada genera juicios y nos permite relacionarnos con el mundo, en la medida en que ordenamos nuestro entorno por medio del entendimiento. ¿La mirada le otorga la condición de arte a un objeto? En gran medida, sí. Pero ese ejercicio ontológico se vale de las condiciones específicas del objeto en tanto

materia-forma, y, además, está circunscrito al espacio que termina de articular al objeto y a la mirada.

Veamos el tercer eje que completa las condiciones que determinan y configuran la idea de arte, a saber, el espacio. Sigamos con Duchamp. La “Fuente” no sólo tensiona al máximo el objeto y la mirada, sino que también problematiza el espacio como institución. El museo se plantea, de esta forma, como un espacio claramente perimetrado por un orden simbólico-material. Un urinario no debería estar dentro del museo como pieza de arte en tanto no corresponde a un trabajo creativo determinado por la mano de un artista. El que finalmente haya ingresado al museo demuestra que la mirada se concretiza en un espacio determinado. Hay una comunión significativa entre el espacio y la mirada, que lo consagra y le otorga una capacidad valorativa.

La institución del museo tiene una serie de antecedentes que tienen que ver con espacios de acumulación que nos remontan al período clásico. El coleccionismo y su expresión material en ciertos espacios que albergaban objetos antiguos o “raros”, anteceden a la emergencia del museo, ya que esta institución surge a fines del siglo XVIII, aunque se desarrolla fundamentalmente durante el XIX, cuando se fundan los museos nacionales, los cuales buscaban ejercer su política cultural conservando y consagrando el patrimonio artístico (Casabona, 127). El museo no es sólo el espacio en donde se resguardan y exhiben objetos con un valor patrimonial, sino que como espacios específicos, valoran y transmiten esos valores estéticos y culturales. Es decir, dinamizan criterios y proponen un orden de entendimiento con respecto a sus colecciones.

El cambio simbólico que sufren los fanales al ingresar al museo está dado por la significación de este espacio institucional, el que les otorga

una dimensión estética que los constituye como piezas de arte colonial. No es que antes de su ingreso los fanales carecieran de una dimensión estética, sino que su sentido religioso devocional era preponderante, mientras que ahora el sentido estético es el que prima, sin que ello signifique que queden totalmente excluidos los significados tradicionales. Hoy en día los visitantes que asisten al museo no se arrodillan ni les rezan a estas piezas, sino que se relacionan con ellas desde la distancia estética.

El Museo de La Merced está colindante a la basílica del mismo nombre y en una de sus salas alberga una de las colecciones más significativas de fanales de Latinoamérica. ¿Qué diferencia existe entre las piezas coloniales que alberga el museo y las piezas coloniales de la basílica colindante? Básicamente, la consagración del espacio. La delimitación simbólica que comprende cada espacio determina la mirada que el visitante (o fiel) tiene como precondition para relacionarse con las piezas que alberga cada institución. Los fanales, al ingresar desde el convento al museo, sufren una transición que constituye su historia de uso. Acontece, ciertamente, un cambio de mirada. Las piezas no acusan cambio en su dimensión material, pero ese cambio de mirada no ocurre solamente en la abstracción teórica del sujeto, sino que necesita de un referente espacial, que se expresa en un territorio concreto que se manifiesta en el tratamiento signico. Esta operación simbólica que se genera desde el espacio-museo permite el ingreso del fanal en la medida en que se produce una resignificación de la pieza. El paso desde la devoción a la estética implica una reelaboración del orden axiológico del fanal, el cual siempre está abierto a los estímulos que el uso demande.

Las consecuencias de orden simbólico que genera el espacio se ven reafirmadas en una escala menor si atendemos a la pieza misma del fanal,

la cual constituye claramente un afuera y un adentro, que está delimitado por el perímetro de su base y que se prolonga en todo su contorno con la campana de cristal. Dentro del fanal hay un micromundo que se expresa en las pequeñas figuras que acompañan y rodean al Niño Jesús. Estas figuras no son equivalentes a la materialidad de la figura central ni son de la misma época. Se las iba añadiendo sin una pauta ni un orden claramente estipulado, o sea, las figurillas complementarias son de carácter espontáneo. Lo interesante es que al ingreso a ese micromundo, las pequeñas figuras se constituían en parte de la pieza, la completaban y asumían otro carácter, se hacían parte de lo sagrado y exigían devoción. El ejercicio de inclusión explicitaba el “adentro” y el “afuera” de la pieza.

Para concluir, digamos que el arte es la expresión de la articulación de los tres ejes tratados: objeto, mirada y espacio. Los tres están imbricados, son dependientes de su mutua articulación. El objeto remite a la materialidad que se encarna en una forma determinada, tiene que ver con un hacer que lo produjo, con una exploración de la materia. La mirada se manifiesta en la valoración ideológica que realiza el sujeto con respecto a un objeto, la que puede ser retrospectiva, reconstruyendo el pasado una y otra vez al revisitarlo desde diferentes perspectivas. La mirada es el sustento ideológico que contiene y le da sentido a la pieza de arte, la nombra, la ordena y la valora. Para esto, la mirada se sirve de estrategias institucionales que concretizan dicha valoración. En el caso que tratamos, el museo es ese espacio en donde la mirada se manifiesta en un sentido político, ya que es una tarea colectiva que está siempre abierta a la comunidad. El museo posee un espacio concreto que determina la mirada con que se resignifica el objeto artístico que ingresa en él.

El ingreso del fanal al museo implica un recorrido administrativo y la gestión de una serie de políticas que desembocan en las transformaciones simbólicas articuladas por los tres aspectos que vimos. Si atendemos a un punto de vista radical con respecto a la inclusión del objeto en la institución del museo, deberíamos concluir que este ingreso es arbitrario, en la medida en que podemos tensionar los tres ejes y asumir que las condiciones de acceso de un objeto pueden cambiar de forma drástica y permitir, eventualmente, la apertura sin medida de cualquier objeto al museo. No obstante, creemos que la inclusión en el museo está determinada no sólo por la conjunción de los tres ejes (que en última instancia son de carácter convencional), sino que éstos operan en base a un recorrido que se va estableciendo e hilvanando en una sociedad concreta. Responden a las expectativas y valoraciones de una comunidad determinada y el sentido relativo de dichas expectativas se va justificando a favor o en contra en la medida en que adquieren un sentido cultural. El carácter convencional de la inclusión al museo está inserto en una red de coordenadas que lo avalan y sustentan. Así, la resignificación que sufre una pieza devocional al trocarse en estética, se justifica en la medida en que hay una red consciente dispuesta a asimilar y asumir el cambio.

BIBLIOGRAFÍA

- Casabona, Beatriz. *La construcción de los ejercicios de colección del MNBA*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2008.
- Casas, Miguel Adolfo. "Chile, país de mestizos". Visitado el 13 enero 2016. [http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-123186.html]
- Centro Cultural Palacio La Moneda. *Chile Mestizo. Tesoros coloniales*. Santiago de Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2009.
- Garín, Felipe. "La pintura y la arquitectura". En VV. AA. *Hacedores de América*. Barcelona: Lunberg, 2000.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Vol. I*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Larraín, Jorge. *El Concepto de ideología. Vol. I*. Santiago de Chile: Lom, 2007.
- Leon, Aurora. *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (en) *clave Masculino*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Sanfuentes, Olaya. "Tensiones navideñas: Cambios y permanencias en la celebración de la Navidad en Santiago durante el siglo XIX". *Atenea n° 507* (2013). Visitado el 10 febrero 2016. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622013000100010&lang=pt]
- . "Artes y prácticas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo XIX". Visitado el 15 febrero 2016. [http://www.historiaycultura.cl/doc/invitados/Olaya_Sanfuentes2.pdf]
- . "Pesebres en acción. Representación y performance en el análisis de los nacimientos decimonónicos en Santiago de Chile". Visitado el 24 febrero 2016. [https://www.academia.edu/11332207/Pesebres_en_acci%C3%B3n]

EL CRISTAL EUROPEO NO AMINORA EL FULGOR DE NUESTRO MESTIZAJE APROXIMACIONES A LA COLECCIÓN DE FANALES DEL MUSEO LA MERCED

ROLANDO BÁEZ

Hace unos meses atrás, durante el coloquio *Musealidades Mestizas: pensar el Museo desde América Latina* organizado por el Museo Histórico Nacional en el marco del cambio de guión de su exhibición permanente, el invitado peruano Gustavo Buntinix ofreció una provocativa conferencia en que revisaba los referentes visuales y tránsitos teóricos que articulan su proyecto *Micromuseo (al fondo hay sitio)*.

Entre las notas que tomé en dicha ocasión, me parece pertinente destacar una sobre la definición que este curador hacía de su propuesta como una fricción local entre lo "pequeño-burgués-ilustrado" y lo "popular-emergente", en que cualquier pretensión de homogeneidad nacional o cultural quedaba superada por la convivencia no siempre armónica entre las múltiples y disímiles formas de experimentar las relaciones entre centro y periferia en la sociedad peruana a partir del surgimiento de la violencia terrorista en la sierra¹.

Por esas casualidades de la vida que, ya sabemos, de casualidades a veces tienen bastante poco, justo en esos días me había enfrascado en la relectura del libro *Cultura popular en la Europa moderna* del historiador Peter Burke, donde encontramos una serie de reflexiones sobre el desarrollo

1 Para más detalles sobre el proyecto *Micromuseo (al fondo hay sitio)* consultar la página web [www.micromuseo.org.pe]

y los alcances de las categorías de alta y baja cultura en el análisis histórico y que, a mi juicio, permiten articular un diálogo con ciertos tramos del trabajo de Buntinx en relación a la visualidad andina.

¿En qué medida ciertas definiciones eurocéntricas sobre los tránsitos y temporalidades de una sociedad periférica entran en conflicto a la hora de explorar sus espacios menos disciplinados en términos occidentales? Personalmente, tiendo a pensar que las prácticas y estéticas de la religiosidad mestiza en América Latina, desde la colonia hasta muy entrado el siglo XIX, establecen un lugar en que se pueden rastrear algunas de las fracturas en las categorías de pensamiento eurocéntrico cuyos calces en el contexto local no son del todo afortunados.

Comienzo el presente texto con esta breve reflexión porque, en gran medida, constituye el eje desde donde articulo las relaciones que establece la colección de fanales del Museo La Merced con la cultura visual chilena. A través de un recorrido inicial por ciertos descalces que se verifican a la hora de analizar estas piezas a la luz de la historia del arte, pretendo elaborar una pregunta general sobre la pertinencia de algunas categorías propias del pensamiento teórico elaborado a fines del siglo XIX y a lo largo de casi todo el XX en relación a materiales cuya producción, uso y circulación definiremos tentativamente —a falta de una mejor terminología— como propios de la persistencia de formas barrocas y mestizas en el mundo popular.

En este sentido, es la intención de este texto inscribirse en el espacio de la práctica curatorial, en tanto ejercicio teórico y práctico intersectado por múltiples tramos de las ciencias sociales y las humanidades, pero que a la vez establece ciertas distancias con la normativa producción académica de estas disciplinas, ya que su objetivo principal es proponer una

lectura abierta de ciertos órdenes simbólicos y materiales en espacios de circulación no necesariamente especializados y muchas veces bastante efímeros, como son las exposiciones al interior de los museos.

EL NUNCA BIEN PONDERADO SIGLO XIX (O EL PUNTO FINAL DE UN TRAYECTO)

Según algunas narrativas de marcado carácter teleológico y europeizante que todavía se imparten en muchos cursos universitarios sobre el arte chileno, la visualidad del siglo XIX se habría construido a partir de una progresiva sucesión de pintores llegados del otro lado del Atlántico que, en la introducción y despliegue de distintos estilos y temas artísticos, fueron construyendo poco a poco la cultura estética de la burguesía local, permitiendo así cimentar las bases para que en 1849 sea posible inaugurar la Academia de Pintura, verdadero parteaguas en la historia cultural de nuestro país para estos relatos.

Sin embargo, atendiendo a lo señalado por el historiador del arte Keith Moxey, la valoración estética de ciertos materiales en detrimento de otros responde más bien a “una intervención particular y local en la vida cultural, en lugar de una afirmación universal” (29), lo que nos lleva a manifestar que lo que inscribimos en el campo del arte y lo que queda fuera está determinado por fronteras provisionarias, cuyo carácter estratégico debemos considerar al momento de iniciar el análisis de cualquier tramo en la historia de la visualidad.

En ese sentido, y en paralelo al proceso de instalación de una cultura estética burguesa en Chile, sabemos de la existencia de un corpus significativo de pinturas y esculturas que definitivamente no encajan bajo el esquema descrito. Nos referimos a las imágenes religiosas de gusto

popular, registros privilegiados del consumo de amplios sectores de la población durante ese periodo, que dadas sus evidentes filiaciones con el periodo hispano que se pretendía superado, pocas veces son incluidas en la historiografía artística oficial del siglo XIX².

Ya sea debido a nuestra tradicional dependencia en relación a los centros de producción artística andina como Lima, Cuzco, Potosí o Quito, o al carácter principalmente anónimo de los artífices mestizos e indígenas que las produjeron para el consumo de una sociedad empeñada en el blanqueamiento racial de su discurso identitario, lo cierto es que existen pocos trabajos dedicados a la continuidad de estas prácticas y estéticas en el contexto republicano.

ENTRE UNA DEVOCIÓN POPULAR Y UNA MODERNIDAD A LA FRANCESA

Hacia mediados del siglo XIX, hablar de cultura occidental implica afirmar la supremacía de un régimen de racionalidad fundado en la noción de progreso que, en un registro específico y bajo inevitables adaptaciones locales, también involucraba a los recién formados países hispanoamericanos en su conjunto.

2 Al respecto sugiero revisar el trabajo de las historiadoras del arte Gloria Cortés y Francisca del Valle, quienes analizan de manera notable la producción de pintura quiteña durante el siglo XIX, especialmente el texto “Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX”. En: [https://www.academia.edu/10279980/Circulación_y_Transferencia_de_la_imagen_Pintura_quiteña_en_Chile_en_el_siglo_XIX]

Es en el contexto de expansión mundial de este nuevo paradigma ilustrado que, por ejemplo, entre 1837 y 1874, se produce la llegada de una serie de congregaciones femeninas francesas. Según nos informa la historiadora Sol Serrano en su esclarecedor estudio preliminar sobre las cartas y diarios escritos por estas monjas durante sus viajes hacia nuestro país, este hecho permitió ampliar los registros sobre el papel que hasta ese momento tenía la población local acerca de las prácticas asociadas a la vida religiosa femenina.

Se trataba de mujeres que, imbuidas de un fuerte sentido misionero, habían emprendido una heroica travesía hacia el otro lado del mundo para ejercer su vocación social a través de la ayuda a los enfermos, los pobres, los huérfanos y la educación femenina, estableciendo así una evidente diferencia con sus pares chilenas, quienes todavía mantenían una espiritualidad contemplativa propia de las primeras casas conventuales fundadas en América.

Resulta interesante destacar que los contactos entre las religiosas chilenas y las recién llegadas, aunque amistosos y solidarios, no estuvieron exentos de sorpresas para ambos grupos de mujeres. Por ejemplo, las hermanas del Buen Pastor, que a su arribo al país debieron permanecer un tiempo alojadas en el monasterio de las clarisas de la Victoria por no tener una casa conventual propia, se refieren explícitamente al asombro que les causó ser recibidas con un festivo despliegue de cantos y flores, práctica totalmente ajena a la despojada estética del catolicismo militante que ellas promovían (Isern, cit. en Serrano, 59).

Más allá de este dato que podría parecer nos anecdótico, la situación descrita nos permite entender de forma bastante clara las profundas diferencias que se comienzan a evidenciar en Chile “entre una fe

individualizada, interiorizada y austera que ha asumido el impacto de la ilustración y el racionalismo y una fe colectiva, pública y emocional propia del barroco” (Serrano, 62).

Creemos que en el campo de las imágenes religiosas de la época que nos convoca aquí es posible establecer un correlato con los planteamientos de Serrano, especialmente si lo analizamos a la luz de la separación que durante ese periodo es cada vez más evidente entre una cultura estética burguesa y una que podemos, a falta de mejores conceptos, denominar como popular. Dicha separación, según Ticio Escobar, tendrá como objetivo situar a la estética del grupo dominante “desligada de otras formas culturales y purgadas de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción” (29).

Esta segmentación de lo visual de acuerdo a gustos sociales, étnicos y genéricos específicos que se van distanciando cada vez más, sitúa a las imágenes religiosas populares en un campo en que sus reglas de producción, uso y circulación se vinculan a ciertas prácticas devocionales, según Cristián Parker, “[más] de la vida antes que de la ética o la razón” (192). Se trata de “una religión del rito y del mito, de los sueños y de la sensibilidad, del cuerpo y de la búsqueda del bienestar intramundano”.

De esta forma, su uso y permanencia durante el periodo nos permiten constatar que, para desgracia de la clase dirigente por esos años, Chile no participaba en este régimen de racionalidad que se quería implementar, al menos no desde las veredas que transitaban principalmente las mujeres, indígenas y mestizos, los cuales seguían ligados afectivamente a

prácticas de devoción que significaban un duro inconveniente para nuestra incorporación “al banquete de la civilización occidental”³.

PERSISTENCIAS Y TRADUCCIONES

En términos generales, proponemos instalar la colección de fanales del Museo La Merced en un régimen visual en torno a lo religioso en que comparecen dos perspectivas de análisis que definiremos bajo los conceptos de *persistencia* y *traducción*. Es a partir de éste que muchos traemos de estas materialidades, a nuestro juicio, se pueden manifestar en su especificidad formal y temática.

La primera perspectiva hace referencia a la centenaria habilidad de los artífices locales para continuar la elaboración material de los contenidos religiosos a partir de los códigos visuales que eran conocidos y entendibles en sus comunidades desde la llegada de los españoles; la segunda, por su parte, nos remite a la *apropiación creativa* de ciertos modelos que se instalan desde fuera pero que son adaptados por la población a partir de sus propias nociones de gusto.

Sobre esta dinámica, podemos pensar en una serie de pinturas y esculturas como, por ejemplo, el cuadro *Virgen de la Merced con el Niño*, también de propiedad de la congregación mercedaria y cuyo referente iconográfico más evidente es la obra del pintor francés Pierre Mignard

3 Según el ensayista Carlos Monsiváis, en América Latina “la modernidad lo es todo, y se aprecia en grado sumo la cercanía con el tiempo cultural de las metrópolis, el romper el círculo del atraso señalado por la frase de Alfonso Reyes: ‘Hemos llegado tarde al banquete de la civilización occidental’” (11).

La Virgen de la Uva (circa. 1640). En esta pintura quiteña encontramos una expresión visual de la idea de María como protectora que, a pesar de estar fechada hacia la segunda mitad del siglo XIX, por sus características formales nos remite a los sistemas de producción propios del barroco hispanoamericano.

El niño que recurre al manto de su madre para cobijarse y desde allí y con expresión juguetona mirar al espectador, al igual que la mesa con frutas que encontramos en el extremo izquierdo de la composición, si bien siguen el patrón de la obra del pintor francés, obedecen a la propia traducción que el anónimo artífice realiza del referente europeo. Con estos elementos a la vista, resulta pertinente pensar que se trata de una pieza que establece en primer término que “el carácter maternal de la divinidad mestiza está ligado al poder de lo femenino sobre la abundancia y la reproducción” (Montecino, 66). Para este caso, reforzado con las frutas y el Niño.

Esta misma composición la encontramos también en una pintura de una época y lugar totalmente diferentes. Se trata de una obra del siglo XVIII conservada en la iglesia de La Merced de Guatemala y que sirve para evidenciar que esta composición habría alcanzado difusión por todos los territorios sometidos a influencia española en América (Urruela de Quezada, 158).

Formalmente muchos de estos materiales destacan por la utilización de una iconografía que sigue los criterios establecidos durante el barroco, lo que nos confirma que este tipo de temas gozaban todavía de vigencia durante el periodo republicano, al contrario de lo que la historiografía del arte oficial ha venido trabajando hasta el momento.

Con respecto a la posible identidad de su autor, uno de los temas capitales para la modernidad estética, resulta interesante comprobar que pertenece a un circuito de producción principalmente anónimo. Al respecto, tal vez una posible explicación sería la que proponen los historiadores del arte Ernst Kris y Otto Kurz, quienes en su estudio sobre la figura del artista y su valoración social señalaban que en general, se puede afirmar que la necesidad de nombrar al creador de una obra de arte indica que esta no tiene una función exclusivamente religiosa, ritual o — en un sentido más amplio— mágica, que no tiene un solo objetivo, sino que su valoración se ha independizado, al menos parcialmente, de tales contextos (23).

Así, creemos pertinente sugerir la posibilidad de que, en términos concretos, nunca fue necesario dejar constancia de quién realizó estas pinturas y esculturas porque su espacio de uso y circulación no se encontraba determinado por los valores estéticos tradicionales, sino por los de tipo devocional.

Es en este contexto donde podemos situar lo que, a mi juicio, corresponde a uno de los ejemplos de la cultura material religiosa más característicos de este periodo en Chile: los fanales.

NOTICIAS SOBRE UN MUNDO EN MINIATURA

Hace ya varios años, siendo estudiante de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, mi impresión al contemplar por primera vez la colección de fanales del Museo La Merced fue bastante alejada a los parámetros de la disciplina en la que me estaba formando y totalmente afín al espíritu de un joven expuesto desde su niñez a los códigos de la cultura de masas, entre los que las historietas sobre superhéroes ocupaban obviamente un

lugar privilegiado. Recuerdo que inevitablemente pensé en la ciudad de Kandor, la antigua capital de Krypton, cuya población y edificaciones habían sido reducidas de tamaño por un villano y que Superman, en un intento por rescatar lo que quedaba de su planeta natal, guardó en una cúpula de cristal esperando el día en que pudiese volverla a la normalidad.

Supongo que esta comparación hará fruncir el ceño a más de un(a) colega dedicado al mundo virreinal. Sin embargo, creo que percepciones así de extravagantes deben ser bastante comunes cuando enfrentamos desde el presente objetos del pasado de los que desconocemos su uso y función. Figuras devocionales americanas había visto en otras ocasiones durante mis clases, mas nunca incorporadas a una campana de vidrio y con semejante nivel de decoración. Eran algo que para poder descifrarlo exigía ciertos antecedentes que yo en esos momentos no poseía. No eran esculturas simplemente, en ellas se desplegaba un mundo en que una espléndida escenografía en miniatura nos recordaba que, como señala Federico Silvestri: “nuestra obsesión por lo mínimo no entiende ni de épocas, ni de clases, ni de lugar” (9).

Tendría que pasar bastante tiempo para que, ya en mi cargo de curador del Museo La Merced, con varias lecturas relativas al tema y otras tantas experiencias en el registro e inventario de materiales coloniales, mi comprensión sobre estas piezas incorporara otras perspectivas totalmente complementarias a esa primera impresión.

Ya no era obviamente la referencia al comic la que movilizaba mi lectura —aunque como sabemos las relaciones entre esta masiva forma de narración a través de imágenes del siglo XX y el arte colonial tengan más de un punto de conexión—, sino más bien una certeza que se había

gatillado y potenciado durante esa primera visita al museo: la humana necesidad de conservar a buen recaudo aquello que nos resulta indispensable para darle sentido a la existencia.

Personalmente, tiendo a pensar que el famoso adagio “Dios está en los detalles” que se atribuye a Aby Warburg en relación a su método de trabajo en historia del arte, adquiere un interesante sentido de literalidad cuando contemplamos el conjunto de piezas que componen la colección de fanales del Museo La Merced.

El despliegue ornamental, así como el lugar que ocupan actualmente en la sala de exhibición del museo, nos remiten a una estética del exceso, a un espacio en que es imposible ver el todo porque los detalles nos roban la atención a cada momento. Si quisiéramos catalogarlos de alguna forma, pocas veces las palabras *barroco* y *kitsch* habrían estado mejor vinculadas para dar cuenta del efecto que generan en el espectador.

De acuerdo a las investigaciones realizadas por la historiadora Isabel Cruz, sabemos que estos objetos pertenecían al ámbito de la religiosidad privada y que eran exhibidos en un lugar privilegiado de las casas de elite al iniciarse el ciclo navideño, es decir, nueve días antes del 25 de diciembre.

Se trataba de “imágenes vivas, constantemente intervenidas, adornadas y remozadas”, que se traspasaban en las familias “de generación en generación, como un objeto muy querido, en donación al inicio de cada nuevo ciclo piadoso y generacional” (Cruz, 94).

Desde una perspectiva descriptiva y técnica, podemos señalar que se trata de cúpulas de vidrio francés pulido, liso y transparente, de forma cóncava y ovalada que en la parte inferior se encuentran sostenidas por una base de madera. Dentro de ellas, y ocupando un lugar principal en el

espacio que genera la campana en su interior, encontramos sendas figurillas que representan casi exclusivamente a Cristo como niño recién nacido o de pocos meses de edad. Por lo general, también vemos asociadas a ellas una serie de elementos de distinta procedencia material: flores y frutas artificiales, templetes de filigrana de plata, pequeñas camas con almohadas de encaje, diminutos objetos de papel o cerámica, etc.

Como se puede apreciar al interior de cada uno de los fanales, las imágenes de Cristo como niño siguen los modelos de representación propios de la escultura española, específicamente de la realizada en la ciudad de Sevilla a partir del siglo XVII. Ya sea de pie o sentado bendiciendo, durmiendo o recostado apoyándose en uno de sus brazos, estas piezas, en principio, deberían ser inscritas en el contexto general de producción escultórica hispana.

Sin embargo, más allá de este claro referente con el régimen visual del barroco español, sorprende la ingenuidad en las soluciones formales de cada una de las figurillas: la falta de proporción de sus rollizos y pálidos cuerpos, las caras chaposas y los ojos azules, así como los ensortijados cabellos dorados hasta la exageración en su intento por hacerlos parecer rubios. Estos elementos nos hablan de una producción que apela más a los sentidos y la emotividad que al intelecto y que, por lo mismo, establece diferencias notables con la obra de los escultores decimonónicos, permitiéndonos asociarla a estrategias que extreman para su consumo masivo aquellos elementos que, a falta de otros conceptos más precisos como señalamos al inicio, definiremos como barrocos, populares y mestizos.

Finalmente surge la pequeña escenografía interior en que se despliegan estas imágenes infantiles. Se trata de un repertorio ornamental que adapta y traduce al contexto local una conocida práctica francesa surgida



VIRGEN DE LA MERCED CON EL NIÑO
ARTÍFICE ANDINO DESCONOCIDO
SIGLO XIX
COL. MUSEO LA MERCED

hacia 1830, en que las recién casadas guardaban los tocados con flores de azahar artificiales que llevaban para el matrimonio en fanales idénticos a los usados con fines devocionales en Sudamérica.

Sin embargo, para el caso local, al incorporarse la figura del Niño, es posible proponer otra posibilidad de lectura, en que el referente de la figura de la novia que ofrenda sus recuerdos de matrimonio como testimonio de virginidad cede el lugar protagónico al divino infante, quien dentro de un espacio cóncavo nos remite simbólicamente al útero materno y en donde, por lo mismo, todos los elementos decorativos como flores, frutas y animales parecen apuntar hacia la fertilidad de la naturaleza, especialmente en el contexto chileno en que el ciclo de la navidad coincide con el inicio del verano.

Para finalizar, creemos que este breve análisis nos permite sugerir ciertas líneas de trabajo en torno a un periodo que, más allá de los estudios específicos sobre la historia de las religiones y la historia del arte, sería conveniente abordar desde otras confluencias disciplinarias, en tanto es necesario superar las categorías teológicas y estéticas tradicionales como perspectivas hegemónicas para el análisis de este tipo de piezas. Creemos que es en el terreno no visado de la cultura material donde podemos ver la existencia de ciertos arreglos locales y tensiones entre la importación de un discurso modernizador que se ofrece inevitable y la persistencia de formas y creencias mestizas que daban sentido y coherencia a amplias capas de la población.

Así, son estos pequeños y frágiles objetos a medio camino entre lo religioso y lo decorativo, lo extranjero y lo local, lo moderno y lo tradicional, el gusto burgués por la alta cultura y el kitsch, los que permiten elaborar propuestas de interpretación complementarias sobre el siglo XIX, gestionando de esta forma un ámbito cultural en que las excluyentes categorías del discurso oficial se abren a múltiples intervenciones que superan su propuesta de un modelo uniforme, cerrado, jerárquico y exclusivamente occidental en la historia de la visualidad chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- Buntinx, Gustavo. "Lo impuro y lo contaminado, pulsiones (neo)barrocas en la ruta de Micromuseo ("al fondo al sitio")". Visitado el 10 marzo 2016. [<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/index.html>]
- Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 2014.
- Cruz, Isabel, *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Universidad Católica, 1995.
- . "El fanal del niño Dios: símbolo y regeneración". En Schenke, Josefina (ed.). *Museo de Artes Universidad de los Andes: Colección María Loreto Marín Estévez*. Santiago de Chile: Universidad de Los Andes, 2015.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Gutiérrez, Ramón (ed.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1550 – 1825*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kurz, Otto y Ernst Kriss. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Martínez, Juan Manuel. *Arte y culto, el poder la imagen religiosa*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia (cultura y sociedad en América Latina)*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/CEDEM, 1991.
- Moxey, Keith. "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización". En Brea, José Luis (ed.). *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Barcelona: Akal, 2005.
- Parker, Cristián. *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Serrano, Sol (ed.). *Virgenes viajeras, diarios de religiosas francesas en su ruta a Chile, 1837 – 1874*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.
- Silvestre, Federico. *Micrologías o historia breve de artes mínimas*. Madrid: Abada, 2012.
- Urruela de Quezada, Ana María. *El tesoro de La Merced*. Ciudad de Guatemala, 1997.

La Virgen Santa María · Con Sus entrañas de amor · Oy nos ha dado el MeSSías · A manzo Dios Su rigor · Cumplio Sela Profecía · Con el parto Virginal · Fue nuestro gozo cumplido · Su clemencia Celestial · De Caridad en cendido · Hizo perdón general · Envna noche muy fría · Nació de OvejaPastor · Elquemal no merecía · Porquecessemí temblor · En vn pesebre plañía · Hasanado nuestro mal · Como esta prometido · Haziendose Dios mortal · Una Virgen le ha parido · Quien imaginara tal · Por sola su cortesía · Por Salvar alpeador · Pago quien no lo devía · Hechoel hombre acreedor · Con Amor que nosdevia · Con vn Hijo que pario · Siendo Virgen eScogida · (Según nos lo prometio) · Lucifer va de caída · Quando el hombrereScato · Remedio nueStro pecado · Contra nueStra Madre Eva · Por aquel caro Bocado · Hizo Dios tan altaprueba · De Su clemencia obligado · La que Virgen concibio · Fuecausa denuestravida · De mi culpaseencargo · Con Amor quelecombida · AquelVerbo queencarno · Siendo deGracia dechado · Porq.massu Amor nos mueva · Aquel Leon figurado · Saliò manzo de la cueva · Encogido y abreviado · A todo el Mund librò · Con Caridad nunca oida · Porque no perdiera yo · La Magestad ofendida · Asi mismo se aplacò · Del modo que convenia · Ha parido al Redemptor · Para nueStra meJoria · Aveys visto tal primor · No Sera como Solia · Dando desu Amor Señal · Recupero lo perdido · Fue la paga mas cabal · En vn pesebre metido · Con aficion paternal · Como Norte que nos guia · Quitandonos el temor · Yapues pecador confia · Pues

Diossalepor Fiador · Venciendo al q. nos vencia · Vistiose de mi Sayal · Depuro Amor consumido · Ensalvo esta mi caudal · Lucifer anda caido · Hechomi Dios temporal · Siendo pues laculpamia · Yano trata de rigor · Llorela Eterna alegoria · Pagara Elmismo Criador · Loque el hombre no podia · NueStro pecado pago · Porlevantar mi caída · Humilde por mi nacio · Siendo Virgen parida · Ya mi Suerte Setroco · En un pesebre esta echado · El q. nuestros males lleva · Ycon carne dis frazado · Porqueluzbelno sea treva · Dios se puso en tal estado · Albuen puerto nos saco · Con tan humilde venida · Pues Dios tanto Se abrazo · con paga q.es ta crecida · Porelhombre qu peco · ElSacro Verbo encarnado · Redimio la culioa de Eva · Teniendo tal Abogado · Aunq mas el hombre va · Paraque quede pagado · Connosotros converso · La Magesatad ofendida · Aunq · armal q · Adancanso · Sobra mucho alamedida · Elorande precio que dio · Siendo de tan gran cantia · O que Supremo favor · Pues Dios Padre aSSiloebia · MoStrando Su gran amor · Esfuerzo mi covardia · Nuestro Cordero Pasional · De Carne humana ungido · Ha nacido en un portal · Nuestro defensor ha sido · Tomando nuestro metal · O dichosa compania · Aquelacaudaloso Azul · Mira quebuelo daría · Comosatiro Cazador · Quado al mudo decedia · HaziendosenueStra igual · El mismo queofendido · Confuso esta Belial · Puessolo Dios hacumplido · Mostrandose principal · En Belen nacio este dia · Nuestro gran Dios y Señor Consu gran Sabiduria · Parasalvar al deudor · De su caudal lo ponía



























































































































ÍNDICE

PRESENTACIÓN
PG 3

INTRODUCCIÓN
PG 5

MATERIA E IDEA
EMILIO VARGAS
PG 9

EL CRISTAL EUROPEO NO AMINORA
EL FULGOR DE NUESTRO MESTIZAJE
ROLANDO BÁEZ
PG 21

REGISTRO FOTOGRÁFICO
COLECCIÓN DE FANALES
PG 40

CRÉDITOS

EDICIÓN GENERAL
ROLANDO BÁEZ Y EMILIO VARGAS

REGISTRO FOTOGRÁFICO
JUAN CÉSAR ASTUDILLO

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO
ESTUDIO FIG.1

EDICIÓN FOTOGRÁFICA
ESTUDIO FIG.1

RETOQUE Y CORRECIÓN DE COLOR
MARCELO ARAVENA

CORRECCIÓN DE ESTILO
DANIELA SCHRÖDER

ISBN 978-956-362-768-8

IMPRESIÓN
OGRAMA

AGRADECIMIENTOS

A LAS HISTORIADORAS
ALEJANDRA ARAYA E ISABEL CRUZ.

A MAURICIO ALAMO, RODRIGO ZERENÉ Y SOPHIE FRANCA
POR EL TRABAJO AUDIOVISUAL QUE REALIZARON
COMO PARTE DE ESTA INVESTIGACIÓN.

A LAS RESTAURADORAS
CRISTINA WICHMANN Y CLAUDIA MEJÍAS.

A LA HISTORIADORA DEL ARTE CATALINA ARAVENA
POR SUS FINAS OBSERVACIONES Y VALIOSOS APORTES
EN TORNO AL “RÉGIMEN VISUAL”

A IGNACIA VARGAS Y LORETO ESTÉVEZ POR
LA GESTIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MUESTRA
“DEVOCIÓN Y GOZO” REALIZADA EN
CASAS DE LO MATTA ENTRE EL
12 DE DICIEMBRE DEL 2014 Y 6 DE ENERO DEL 2015.

A LAS DISEÑADORAS
MARIANA BABAROVIC Y PAULA JARAMILLO.

AL MUSEO LA MERCED, ESPECIALMENTE A SU
DIRECTOR FRAY RICARDO MORALES
POR APOYAR ESTE PROYECTO DESDE SUS INICIOS.

AL FONDO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES QUE
NOS PERMITIÓ FINANCIAR ESTA PUBLICACIÓN.



Proyecto financiado por Fondo
Nacional de Desarrollo Cultural y
la Artes, FONDART NACIONAL.
Convocatoria 2015.

MUSEO
LA MERCED