



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Del fragmento al ornamento

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

La Pontificia Universidad Católica de Chile, cumpliendo la función de rescate y puesta en valor patrimonial que se ha propuesto, presenta una nueva muestra de la Colección Joaquín Gandarillas, la décimo séptima, “Del Fragmento al Ornamento”, innovadora en su enfoque temático y en su propuesta museográfica.

Efectivamente, se ha trabajado ahora con un segmento del patrimonio que no suele apreciarse, como es el de los fragmentos, es decir, piezas incompletas que podrían ser consideradas solo restos. Hemos sido una vez más fieles a los propósitos y motivaciones de don Joaquín Gandarillas al coleccionar estos vestigios que en su época nadie visualizó ni valoró. Su riqueza está justamente en el trabajo que implican para reconstituir visualmente la obra original, hacerlos calzar con la terminología escultórica y arquitectónica y proponerle al público trabajar en conjunto para su reconocimiento y recuperación.

Este patrimonio específico de fragmentos de la colección Gandarillas, y que representa el dramatismo que ha enfrentado en Chile el legado artístico y religioso virreinal de la Iglesia Católica, nos mueve a la reflexión sobre el significado, y también a la acción para intentar modos de reconstitución.

Cuando el uso del término patrimonio, desde el ámbito legal de las herencias y los bienes, pasó a aplicarse al resguardo y valorización

del arte y la cultura, se reasumía la tradición del derecho patrimonial de Occidente, sistematizada por el derecho romano, adecuándose a la realidad de nuevos bienes, entornos, contextos y condiciones que hacían necesario redefinir y proteger sectores culturales en riesgo. Revalidado por la UNESCO desde los años 50 del siglo pasado, el término “patrimonio cultural” no ha incluido expresamente al patrimonio religioso. A través de nuestro continente y en Chile existen obras, entornos religiosos, protegidos indirectamente por declaraciones internacionales como Patrimonio Mundial, Patrimonio de la Humanidad y Monumento Nacional. Pero la ley chilena todavía es imprecisa, sobre todo respecto del patrimonio mueble que albergan estos edificios bajo la denominación de “objetos de carácter histórico o artístico”. Entre éstos están los retablos barrocos, creaciones arquitectónico-escultóricas y el mobiliario del culto de los templos y capillas, que han sido muy maltratados en nuestro país, como se aprecia en esta exposición.

Es nuestro propósito con esta muestra llamar la atención sobre la necesidad de protección de estos bienes muebles y mostrar la belleza de las piezas destinadas al espacio sacro que hoy, a través de estos pequeños fragmentos, podemos en parte recuperar. Estos son también lecciones de la historia. Su ejemplo no debe dejarnos indiferentes sino alentarnos en su protección y transmisión a las futuras generaciones.

Ignacio Sánchez Díaz
Rector

Fragmentos barrocos: vestigio patrimonial

Isabel Cruz de Amenábar

Doctora en Historia del Arte.

Curadora permanente de la Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Profesora del Instituto de Historia, Universidad de los Andes.

En el ámbito del patrimonio artístico de Chile, el fragmento escultórico, pictórico, ornamental, se ha considerado por largo tiempo sólo un resto carente de valor, el residuo de una debacle que puede seguir su curso natural de destrucción sin ocasionar pérdida o acusar carencia.

Hoy, en nuestro contexto, el fragmento adquiere una especial connotación histórica, estética y patrimonial. En los efectos negativos que acusa su estado de deterioro, el fragmento encierra posibilidades. Más allá de su calidad de signo de la inexorabilidad temporal es, positivamente, una alerta a preservar y una apuesta sobre las posibilidades de aprendizaje y resignificación que brinda. El fragmento motiva a ciencias como la arqueología y la restauración; es evocativo y puede tornarse fuente de creatividad. Si se es sensible a una poética del fragmento, como lo han sido ciertos artistas a través del tiempo, es posible trascender la integridad original del objeto o el monumento al cual perteneció, en un ejercicio imaginativo de reintegración y completitud interpretativa.

Con crudeza, sin embargo, devela el accidentado decurso histórico de nuestro país durante el periodo virreinal, con catastróficos eventos naturales y humanos incorporados por la historiografía al denominado “acontecer infausto” que marcó los siglos iniciales de la ocupación española en este territorio. De incidencias decisivas en la suerte de nuestro patrimonio material mueble e inmueble, obstaculizó primeramente su ejecución y luego en grado sumo su conservación. La más extrema y austral de las colonias españolas, el Reino de Chile, fue hasta bien entrado el periodo, un *finis terrae* de riesgoso acceso y difíciles comunicaciones, una región de gente esforzada y valerosa que sólo dos centurias después de su descubrimiento habría de lograr paz y desarrollo cultural. A calamidades como

sismos, maremotos, incendios, inundaciones y a agentes físicos y biológicos de deterioro –desgaste, fatiga de materiales, agentes patógenos- se ha sumado la acción humana –conflictos armados, desconocimiento, desidia- y actualmente el vandalismo terrorista institucionalizado, que destruye y arrasa especialmente aquel monumento, imagen o bien que tenga un significado cultural para el país o algún sector de la sociedad.

Es un hecho que nuestro patrimonio virreinal en buena medida ha sido objeto de alguna de estas acciones de deterioro y su conservación resulta ardua. Nunca fue abundante y su revaloración es relativamente tardía en relación con la de otros países de la antigua América española, pues sólo a partir de la denominada “Exposición del Coloniaje”, organizada en 1873 por el intendente de Santiago Benjamín Vicuña Mackenna, este patrimonio que yació arrumado comenzó a ser puesto en valor. A la renuencia valorativa del fragmento patrimonial han contribuido también los imperativos que trae el “gusto” y el “estilo” de cada época que, en momentos de “saturación estética”, desvalora y aún procede a destruir las obras de etapas anteriores, como sucedió en Chile en el siglo XIX cuando, tras la independencia, el auge de las ideas liberales y el proceso de desacralización llevaron a la hegemonía del eclecticismo francés como buen gusto y estilo culto, desdeñando el tradicional barroco mestizo de connotaciones religiosas considerado de “mal gusto”; o el momento, un siglo más tarde, en que la modernidad arquitectónica racionalista abominara de los edificios y ámbitos interiores con estucos y yeserías, e interpretara el adorno y la ornamentación como elemento no sólo innecesario, sino “culpable” de falsedad y de falta de conciencia social, como señalara el arquitecto alemán Adolf Loos.

Aunque hemos sido ajenos a la significación del fragmento, su poética inmemorial se prolonga en el arte contemporáneo; y su ciencia afianzada paradójicamente con el espíritu de la modernidad ha permitido recuperar la historia humana en sus orígenes y avizorar la profundidad del tiempo y las latencias de su duración, que habilitan a su vez a las sociedades para dimensionar su trayectoria y abrirse al cambio.

Las culturas antiguas de la cuenca mediterránea construyeron su arte sobre su pasado, desde las obras y vestigios que iban dejando sus antecesores; la escultura griega llegó a la época romana en buena parte averiada, con faltantes,

y en una temprana proeza de la técnica y de la mimesis, sus artífices realizaron admirables réplicas que hoy pueblan los museos del mundo y permiten el acceso a esa belleza histórica y a la vez intemporal, clásica. El descubrimiento mediante excavaciones arqueológicas en las primeras décadas del siglo XVIII de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya enterradas por las lavas del Vesubio en el siglo I de nuestra era, no sólo marca los inicios de la ciencia arqueológica, sino gesta también una reacción contra el barroco-rococó imperantes y una nueva valoración cultural del arte grecolatino como cima y perfección, que bajo el apelativo de estilo neoclásico se expande desde Roma por Europa como un movimiento artístico coherente. Advenía para recuperar, en aparente contrasentido, la antigüedad como futuro. Simultáneamente se experimentaba la seducción de la “estética de la ruina”, incorporada a la dramática sensibilidad del arte romántico, obsesionado por la pasión y también por la muerte.

Mientras la arqueología como ciencia del fragmento y la reconstrucción real o virtual desarrollaba sus pioneras metodologías de clasificación y recuperación a fin de preservar elementos y objetos elocuentes de la identidad de sociedades del pasado –Hipólito Taine, el erudito y esteta francés, llamaba la atención de que Roma era a fines del siglo XIX un verdadero depósito de restos de arte antiguo–, la restauración daba sus primeros pasos siguiendo el ejemplo de la copia de originales y de la reconstitución arqueológica. Entretanto, algunos artistas, en particular los escultores, tomaban dentro del mismo rumbo la vía propiamente creativa, acentuando el valor de la faltante en la pieza tridimensional. Así, Auguste Rodin, gran admirador y coleccionista del arte griego, al contemplar sus desgastes y escisiones, los percibió como potencial estético y en sus obras segmentó el cuerpo humano mostrando, a partir de su famosa “Edad del bronce”, torsos carentes de extremidades y superficies inacabadas, lo que le permitía focalizar la dinámica vital y expresiva de sus figuras estimulando en el contemplador el proceso visual de complementación. Si en estas obras la faltante denotaba un fecundo vacío en torno a la obra, la escultura contemporánea da otro paso más radical en la relación entre el espacio y el volumen, al incorporarlo como parte de la forma mediante una perforación, una faltante en la masa compacta del arte escultórico tradicional. Este hito en el desarrollo del arte de la actualidad, repercute también en las viscerales intervenciones y “excavaciones” realizadas en la edificación, como ocurre, por ejemplo, en la “anarquitectura” de Gordon Matta Clark.

Los fragmentos que aporta la colección Gandarillas al arte virreinal conservado en Chile, arrumados como restos, testimonian no obstante la pericia de la mano artesana –de tracistas, ensambladores, entalladores, carpinteros, talabarteros y doradores–. En madera tallada, cubierta de pan o lámina de oro y cuero pintado, son trozos o secciones de molduras, cornisas, coronaciones; de soportes

como columnas, ménsulas, estípites y otros elementos que formaron parte de la barroca ornamentación de antiguos artesonados, retablos, decoraciones, púlpitos, piezas de altar y mobiliario religioso pertenecientes a templos tal vez destruidos del Virreinato del Perú y Chile. Variante propia del Barroco español, el estilo mestizo virreinal enriquece la sencillez de los materiales constructivos de iglesias y capillas –adobe, piedra, cal– con la rutilante cascada de retablos y elementos dorados y policromados que hacen de esos espacios un preludio del cielo, destacando el carisma de la advocación cristológica, mariana o hagiográfica, su representación o reliquia realizada por la vibración luminosa y la exuberancia de las formas. Los retablos provocaban así un ilusionismo propio del Barroco, en el que la dicotomía entre arte y realidad se difuminaba, envolviendo al devoto en una atmósfera sobrenatural.

Observar hoy el detalle, la parte, de esta rutilante ornamentación, permite acceder en alguna medida a la visión conjunta e imaginar esa otrora magnífica totalidad. En sus mutilaciones, en su deterioro y faltantes, los vestigios de estos ornamentos hablan evocativa y pragmáticamente, y motivan a la mirada reflexiva y a la acción.

Del ornamento al fragmento: las ideas en torno al adorno de las iglesias

Fernando Guzmán

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla.
Profesor titular de la Universidad Adolfo Ibáñez.

Los tratados de arquitectura del Renacimiento reflexionan en torno a la práctica de ornamentar los edificios, afirmando que el arte agregado a la estructura está destinado a manifestar la relevancia de los actos que en dicho espacio se realizan o la dignidad de quien habita entre sus muros¹. Las iglesias, en cuanto espacio consagrado al culto de Dios, deben ser adornadas de tal modo que se entienda la santidad del lugar al que se ha entrado. En ellas no cabría el exceso, pues nunca sería suficiente la riqueza artística para expresar la inmensidad divina o el carácter sobrenatural de los sacramentos. El adorno incluye las correctas proporciones del edificio, las pinturas y las esculturas, así como el mobiliario y el repertorio de formas propiamente ornamentales. En la riqueza de este último ámbito, el de los elementos artísticos que no son arquitectura ni forman parte del repertorio iconográfico principal, se expresa de una manera especial la importancia del lugar. La inutilidad del ornamento le otorga la condición de ofrenda gratuita, de instrumento privilegiado para expresar la condición excepcional de un espacio.

Estas ideas tuvieron un eco significativo en América. El primer Concilio Limense, convocado por fray Jerónimo de Loayza, primer arzobispo de la ciudad, fue celebrado entre 1551 y 1552. En sus indicaciones a los sacerdotes que atienden comunidades de indios señala que deberán con prontitud levantar una iglesia o capilla y “adornarla de arte que entiendan la dignidad del lugar dedicado para Dios y para el culto y los oficios divinos”². Algunos años después, en 1556, el

¹ Alberti, Leon Battista, *Los diez libros de la arquitectura*, Casa de Alonso Gómez impresor de su magestad, Madrid, 1582, p. 195.

² Vargas Ugarte, Ruben, S.J., *Concilios Limenses (1551-1772)*, Lima, Tipografía Peruana S.A., 1951. Primer Concilio Limense 1551-52, tomo I, p. 8.

sínodo de Santa Fe de Bogotá volvía a tocar el tema, mandando que donde habiten suficientes indios se construya capilla, “la qual adornará el Sacerdote lo mejor que pudiere, cual conviene a la honra de Dios, de suerte que entiendan los naturales la dignidad y santidad de el lugar”³. El texto sinodal recoge las ideas de Leon Battista Alberti y Antonio Averlino, reformulándolas con un sentido misionero. Arquitectura y arte debían articularse para expresar el carácter sacro del espacio al que debían acudir los indios para recibir los sacramentos y aprender la doctrina cristiana.

A finales del siglo XVI y durante gran parte del siglo XVII cobró especial fuerza la idea del carácter modélico del templo de Salomón. Diversos autores intentaron extraer de las Sagradas Escrituras sus rasgos principales con el objeto de proyectarlas a la configuración de las iglesias. Uno de los textos más influyentes, publicado entre 1596 y 1604, fue *El tratado de la arquitectura perfecta*, escrito por los jesuitas Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado⁴. Su texto e imágenes afirman que uno de los rasgos del templo era la riqueza de los materiales, así como la abundancia y calidad de los ornamentos en los sitios más sagrados⁵. De este modo, al comenzar el siglo XVII, se sumaba un nuevo argumento para promover el adorno de las iglesias, cuyo fundamento se encontraba en las Sagradas Escrituras. El único templo que Dios ordenó construir y que siguió un plan divino, se servía de los materiales más nobles y de una gran profusión ornamental. Esta reflexión fue retomada por numerosos autores durante el siglo XVII, entre los que se puede mencionar a Andrés de San Miguel, Joseph Mele, Jacobo Juda León, Juan de Pineda, Martín Esteban, Juan Caramuel, Juan Ricci y Guarino Guarini.

La columna salomónica fue difundida precisamente en este contexto de deliberación en torno al templo de Jerusalén. Si bien fue el baldaquino de Bernini –inspirado en dos antiguas columnas entorchadas que se consideraban fragmentos del templo de Salomón– el punto de partida de la nueva solución arquitectónica, hubo diversos medios que facilitaron su imitación en contexto hispanoamericano. Los textos de

³ “Constituciones Synodales” Sinodo de Bogotá, 1556. En: Moreno, Mario Germán, *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*, Academia Colombiana de Historia, Bogotá, 1960, pp. 464-465.

⁴ Villalpando, Juan Bautista, *El tratado de la arquitectura perfecta del libro La última visión del profeta Ezequiel*, Luciano Rubio O.S.A. (trad.), Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1990.

⁵ Ramírez, Juan Antonio, (1990). “Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)”. *Anuario Del Departamento De Historia y Teoría Del Arte*, 2, 131-150, p. 144.

Caramuel, Ricci y Guarini fueron decisivos en este sentido⁶. El benedictino Juan Ricci publicó *Pintura sabia*, en 1655, y el *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero*, en 1663. El cisterciense Juan Caramuel presentó en 1678 los tres tomos de *Architectura Civil Recta y Obliqua*. Poco después, en 1686, se publicó el *Disegni d'architettura civile et eclesiástica* de Gaurino Guarini. La reflexión e imágenes de estos tratados dieron un impulso decisivo al uso de la columna salomónica en el adorno del espacio sacro, desde California a Chiloé.

Se puede afirmar que algunos de los principios que guiaron el adorno de las iglesias surandinas fue la voluntad de honrar y manifestar su carácter sacro, así como el deseo de emular la riqueza material y de formas que habría caracterizado al templo de Salomón. En un contexto en el que los repertorios iconográficos del mundo europeo y de las culturas locales se articulan de formas diversas, las columnas de Bernini compartieron espacio con flores del altiplano o cabezas de puma. Es razonable pensar que, más allá de la incorporación de un repertorio de representaciones particulares, la lógica europea del adorno del espacio sacro se haya modificado en el continente americano o haya sido interpretada de una forma particular por la población indígena. Las peculiaridades de muchas iglesias surandinas pueden contener las pistas para avanzar en este ámbito.

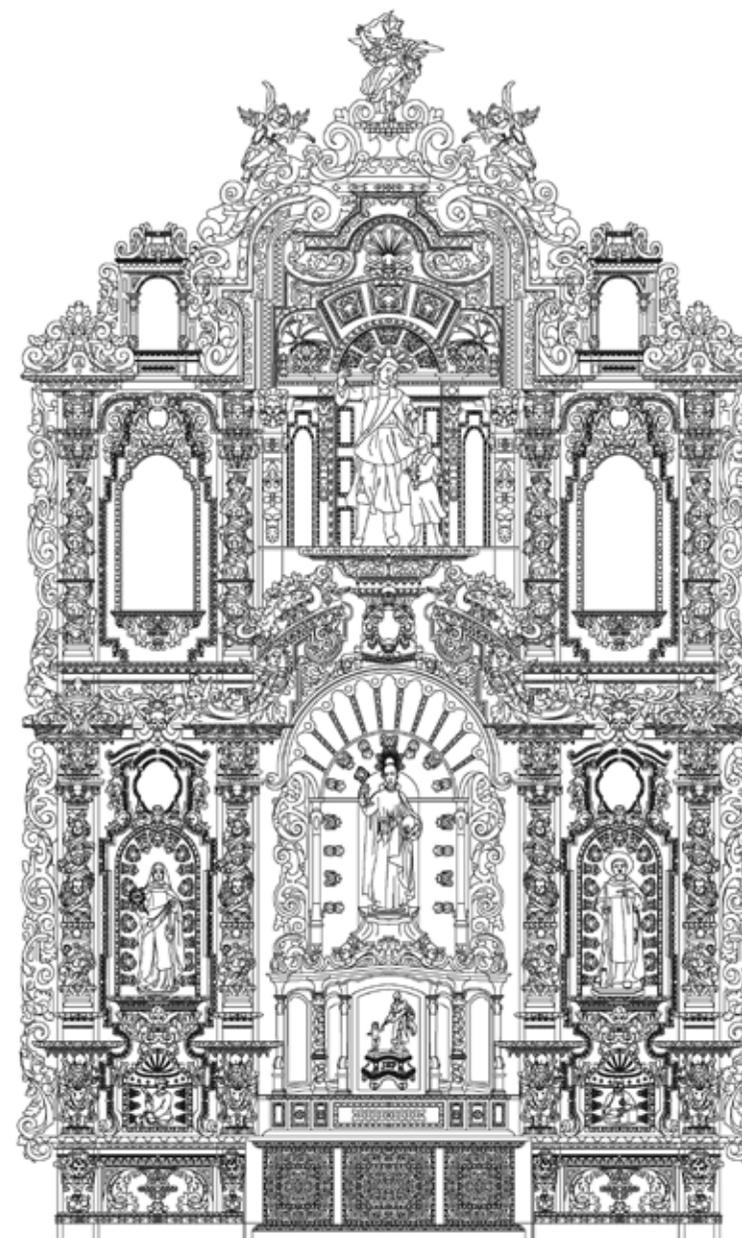
La primacía del retablo

Muchas de las iglesias de Potosí o del Cuzco, así como las pequeñas capillas en pueblos periféricos, conservan aún su configuración ornamental de los siglos XVI al XVIII. En la mayoría de los casos se trata de conjuntos en los que se yuxtaponen intervenciones realizadas en distintos momentos. Pintura mural, retablos, púlpitos, lienzos y esculturas visten el espacio interior para transfigurarlo, para manifestar su condición excepcional. Habitualmente el adorno se proyecta a la fachada, mostrando así una sacralidad que se desborda, que se proyecta más allá de los límites impuestos por los muros. El ornamento exterior funciona entonces como una antesala, un anticipo de lo que se experimentará en el interior.

Obligados a identificar aquellos elementos que de manera privilegiada cumplen la función de adornar las iglesias y capillas, habría que mencionar la pintura mural y los retablos. Efectivamente, es habitual que los ciclos de pintura mural contengan secciones puramente ornamentales en zócalos y cenefas, colaborando decisivamente a unificar conjuntos heterogéneos⁷. Algo semejante ocurre con el

⁶ Fernández, Martha, "Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana", *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 7, 2008, pp. 13-43.

⁷ Rey, Juan Ricardo y Rodríguez Romero, Agustina, "Modelos para el dispositivo ornamental de los templos surandinos. Una hipótesis de trabajo sobre la pintura mural", *Bibliográfica americana*, 17, 2021, pp. 80-93.



Retablo

La palabra proviene del latín *retaulus*, *retro* (detrás) y *tabula* (tabla), y designa en las iglesias cristianas una estructura arquitectónica generalmente de madera que incorpora pintura y escultura para realzar, desde su parte posterior, la mesa del altar donde se celebra la Santa Misa y transmitir las verdades de la fe.

Durante el Barroco en Hispanoamérica, el retablo cobró gran magnificencia ampliando su tamaño y adquirió una apariencia escenográfica, con dos o tres cuerpos en altura y otras tantas calles en vertical, destacando su exuberante ornamentación en madera tallada y dorada que incorporaba en nichos, imágenes escultóricas y pictóricas.

Imagen retablo: talleresanpedrodelima.files.wordpress.com/2014/10/ret-con-escul.jpg

retablo, cuyas estructuras –cuando los recursos lo permiten– cubren con sus relieves tallados buena parte de los muros. El tamaño de estos muebles litúrgicos, la riqueza de sus formas, sus policromías y dorados, los transforman en puntos focales que atraen la mirada, que copan el espacio. Se trata de una estructura imprescindible en el contexto surandino e hispanoamericano. En la más modesta capilla de muros de adobe encalados, se levanta siempre un retablo detrás del altar principal⁸. En ocasiones la pobreza del lugar no permitió el uso de pan de oro para cubrir sus relieves o, peor aún, ni siquiera había recursos para pagar el tallado del mueble; en estos casos se optaba por pintar en el muro testero un retablo simulado con todos sus detalles⁹.

Estos enormes muebles litúrgicos incluían habitualmente la mesa del altar, el sagrario para la reserva del Santísimo y una estructura capaz de contener pinturas o esculturas religiosas. Esta solución integrada comenzó a tomar forma en Europa durante la Edad Media y estaba plenamente consolidada cuando comienzan a construirse iglesias y capillas cristianas en el nuevo continente. Sin embargo, debe prestarse atención a la singular transformación que se observa a partir del siglo XVII. Efectivamente, hasta el siglo anterior los retablos eran el soporte para un ciclo o programa iconográfico. En la centuria siguiente el soporte se transforma en una sofisticada estructura arquitectónica y los relieves ornamentales parecen competir con las imágenes sagradas. De pronto los retablos eran un edificio con columnas, capiteles y entablamentos de gran protagonismo en el resultado final. La fantasía ornamental se desarrolla sin límites, desdibujando parcialmente el sentido arquitectónico. Se trata de una escenografía sagrada, de un palacio fingido en el que se disponen moradas para albergar las imágenes de los santos, de la Virgen y de Cristo. La categoría de los moradores requería ser expresada en la calidad de los elementos arquitectónicos y, sobre todo, en la superabundancia de ornamento.

La valoración del ornamento quedó muy bien expresada en un documento de 1750 que describe la iglesia de la Compañía de Zacatecas: “el retablo mayor se mereció este nombre no sólo por el puesto que ocupa, sino por ser obra de superior fantasía, que apuró toda la elegancia de diseños, tallas y ensamblajes de que es capaz el atrevimiento del artificio”¹⁰. Otro testimonio de 1748 se refiere al retablo de beaterio de Santa Rosa de Santiago, destacando en él sus “columnas de especial talla”¹¹. Se apreciaba en el adorno de los retablos la complejidad, el carácter inusitado de las soluciones y el ser obras de una imaginación desbordante.

⁸ Benavides, Juan y Villaseca, Pedro, *Arquitectura colonial en Tarapacá*, Editorial Universitaria, Santiago, 1981.

⁹ Gisbert, Teresa, “La iglesia de Curahuara de Carangas”, en: *La iglesia de Curahuara de Carangas*, Universidad Católica Boliviana San Pablo, Museo Nacional de Etnografía y Folklore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 44.

¹⁰ Breve descripción de la fábrica y adornos del templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas, 1750.

¹¹ AGI, Chile 99, s.f.

El repertorio de ornamentos puede estar cargado de sentido. La hoja de la vid es un signo eucarístico y la granada se vincula a la inmortalidad del alma y a la Resurrección de Cristo. Las columnas salomónicas remiten al templo de Jerusalén y los penachos de pluma son un signo de jerarquía en el contexto andino. No obstante, muchos de estos elementos no eran visibles desde lejos y su interpretación no era tan relevante como la que debía operar respecto de las imágenes sagradas. El ornamento no estaba ahí para colaborar a la catequesis con contenidos concretos, sino más bien para manifestar la sacralidad del lugar donde se celebraba la misa, se reservaba la hostia consagrada y se veneraba a los santos.

Por otra parte, se debe poner atención a la sobrevivencia de la retícula en el retablo hispanoamericano, especialmente en los de la región surandina. Efectivamente, mientras en España se evolucionaba hacia marcos arquitectónicos monumentales que albergaban una gran imagen central, pictórica o escultórica, en América mantiene un gran arraigo el retablo de seis, nueve o más hornacinas para albergar imágenes sagradas. Las necesidades devocionales o las derivadas de la catequesis explicarían la persistencia de la retícula, condición que afecta en forma decisiva el aspecto de la obra. Los retablos erigidos durante los siglos XVII y XVIII en Potosí, Sucre, La Serena o Santiago poseen el aspecto de un suntuoso palacio de varios pisos, desde cuyas ventanas se asoman sus moradores.

Su condición de arquitectura contenedora de habitaciones para los santos y la de soporte de un desbordante ornamento, constituye al retablo en una imagen del cielo¹². Materialización de aquel lugar cuyas maravillas no pueden ser descritas por el ser humano y donde Cristo prepara una morada para los suyos¹³. La visión del retablo, particularmente de aquellos que se ubicaban tras el altar mayor, debía ser percibido por la feligresía como una representación de “las cosas que Dios ha preparado para los que lo aman”¹⁴.

Para lograr el resultado expresivo propio de un retablo hispanoamericano debían confluír diversos oficios. Las complejidades constructivas y compositivas de los grandes retablos hacían conveniente la participación de un arquitecto que resolviera la concepción general y tomara a su cargo la dirección de las obras. Sin embargo, en muchas ocasiones eran escultores los que daban forma al proyecto de un nuevo retablo. Los relieves ornamentales podían ser realizados por escultores, talladores o carpinteros, dependiendo de la complejidad de los trabajos. Los carpinteros, junto con realizar relieves, debían trabajar en el armado del mueble,

¹² Guzmán, Fernando, *Representaciones del paraíso, retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 2009, pp. 21-29.

¹³ Juan 14:1-3.

¹⁴ 1 Corintios 2:9.

asumiendo en lugares más periféricos la dirección de los trabajos. Pintores y escultores se hacían cargo de la ejecución del programa iconográfico solicitado, realizando las sagradas imágenes que se instalarían en el retablo. Finalmente, pintores y doradores le daban la apariencia final al mueble, cubriendo todo su cuerpo de pan de oro o de colores ordinarios si no había recursos suficientes.

El financiamiento para emprender estas complejas obras tuvo diversos orígenes. Recursos de las órdenes religiosas, los fondos de las cofradías que financiaban los retablos de sus capillas, donaciones de particulares que buscaban promover una devoción, dinero personal de párrocos u obispos, así como fondos de la corona en circunstancias específicas. Lo cierto es que las iglesias y capillas sólo se consideraban terminadas una vez que contaban con un retablo que llenara el testero de la nave central.

Finalmente, se debe tener en cuenta que el haber concluido los trabajos de un retablo no implicaba contar con una obra inamovible. En primer lugar, no hay que olvidar que se trata de un mueble, es decir, de una estructura de madera que, potencialmente, podría ser desarmada, trasladada y vuelta a armar en una nueva ubicación. Si bien muchos retablos emblemáticos se encuentran aún en su primera ubicación, son muchos los testimonios de traslados de una iglesia a otra. En segundo lugar, es necesario mencionar que los programas iconográficos no eran estáticos. Los cambios en las prácticas devocionales o en los énfasis de la catequesis provocaban el reemplazo de unas imágenes religiosas por otras, realidad que se puede constatar al revisar los inventarios de una misma iglesia realizados en distintos años. Los retablos son, por tanto, obras sujetas a una permanente mutación, a intervenciones por parte de la comunidad o de la autoridad eclesiástica.

Función y estética del púlpito

Desde el siglo XVI comenzó a extenderse el uso del púlpito, transformándose en breve tiempo en un mueble litúrgico indispensable¹⁵. Se trata de una estructura concebida para proyectar la voz del sacerdote cuando realiza el sermón. Por esto se lo sitúa más bien hacia el centro de la nave central, en altura y muchas veces dotado de un tornavoz. En ocasiones fue usado como ambón, leyendo desde él la epístola y el evangelio, pero su función esencial era facilitar la comprensión de la prédica. La presencia de dos púlpitos en algunas iglesias puede obedecer a que fueron usados como ambores de la epístola y del evangelio o a la práctica de presentar sermones dialogados.

¹⁵ Pomar, Pablo J., "La reforma de los ambores y el púlpito de la parroquia de Santiago de Sevilla en 1611", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 15, 2002, pp. 365-371.

Si bien el púlpito no debía opacar la centralidad del retablo del altar mayor, se consideraba conveniente destacarlo, pues, desde ahí se explicaba a los fieles el sentido de las lecturas. A pesar de que su posición dentro de las iglesias le daba gran visibilidad, se consideró conveniente adornarlo en atención a la dignidad de lo que desde ahí se comunicaba. Desde el punto de vista estilístico no existen grandes diferencias entre el ornamento de un retablo y el de un púlpito, las diferencias se encuentran en el repertorio iconográfico. Resulta habitual encontrar representaciones de los cuatro evangelistas o de los doctores de la Iglesia, aunque en ocasiones se opta por un repertorio distinto.

Uno de los púlpitos más celebres del área surandina es el de la parroquia de San Blas en el Cuzco, atribuido a Tairu Túpac. Se trata de un mueble realizado por un escultor de sólido oficio, en el que se combinan las imágenes de los evangelistas, columnas salomónicas, grutescos y relieves ornamentales de forma vegetal¹⁶. Una verdadera apoteosis de formas para destacar el valor de la palabra de Dios explicada por el sacerdote en el sermón. En Chile los púlpitos más destacables de los siglos XVII y XVIII son los que se conservan en las iglesias de La Merced de Santiago, Rancagua y Petorca.

Se trata de muebles que no estaban sometidos a las transformaciones y mudanzas que afectaban a los retablos. Sin embargo, la sustitución de viejos púlpitos por otros más nuevos, así como la falta de uso en época más reciente, son factores que explican la presencia de partes de ellos en diversos contextos.

Fragmentos de muebles litúrgicos

La manipulación de los retablos para ajustarlos a nuevas necesidades o para su envío a nuevas ubicaciones provocaba el descarte de algunos elementos. Cuando un retablo se trasladaba a una iglesia en la que no entraba completo, por ejemplo, era necesario suprimir uno de los cuerpos o parte del ático. Estas circunstancias provocaban el almacenamiento de fragmentos que eventualmente se reutilizaban para completar un retablo deteriorado. Sin embargo, estas alteraciones ocurridas durante los siglos XVII o XVIII no permitirían explicar el volumen de fragmentos que se conservan actualmente en las iglesias y en las colecciones públicas y privadas. La principal explicación de la presencia de estos restos sería el desmantelamiento completo de retablos ocurrido desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX. Se trata de un fenómeno que ocurrió con mucha fuerza en las ciudades de Chile y que encuentra su parangón en distintas regiones del área surandina.

¹⁶ Gisbert, Teresa y Mesa, José, "La escultura en Cuzco", en *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, p. 220.

La llegada a la zona central de Chile del modelo de retablo del Barroco y Rococó de Baviera y Suabia, traído por los artistas jesuitas que estuvieron activos desde 1718 a 1767, provocó el reemplazo de retablos antiguos¹⁷. Se trataba de un mueble muy distinto a los habituales en Hispanoamérica. La retícula que albergaba a seis o nueve hornacinas fue reemplazada por un gran espacio para contener una escultura o pintura. El dorado dejó su lugar a los falsos mármoles. El ornamento que antes cubría todo el cuerpo del retablo ahora se encuentra en secciones específicas. La fantasía de las concepciones fue reemplazada por una lógica arquitectónica muy clara.

La documentación da cuenta de que para mediados del siglo XVIII los retablos y púlpitos locales son rotulados como antiguos y los nuevos modelos como modernos¹⁸. Las iglesias y capillas comienzan a reemplazar, cuando los recursos están disponibles, los viejos muebles litúrgicos por los de concepción germana. Es probable que durante el tercer cuarto del siglo XVIII muchos de los retablos y púlpitos antiguos hayan sido asignados a parroquias pobres, desprovistas del adecuado adorno.

La retablística de influencia germana en Chile sobrevivió a la expulsión de los jesuitas. Carpinteros y pintores locales habían aprendido a dar forma a las estructuras, tallar los ornamentos y pintar los falsos mármoles. Algunos ejemplos de esta persistencia del modelo son los retablos de la capilla de la Hacienda de Apalta, el de la parroquia de San Jerónimo de Alhué y los que se encuentran en las capillas del nártex de la parroquia de Santa Ana en Santiago¹⁹. Es bien probable que durante las últimas décadas del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX haya continuado el reemplazo de retablos y púlpitos antiguos por los de nuevo formato.

Otro momento significativo de cambio estético y reemplazo de retablos tradicionales por otros nuevos se produjo con la introducción de las formas clasicistas en las últimas décadas del siglo XVIII. Matías Maestro en Lima, Isidoro Lorea en Buenos Aires, Joaquín Toesca en Santiago, son las figuras más destacadas de un amplio proceso que se manifestó en toda el área surandina, aunque con diversas intensidades, y cuyo rasgo compartido fue el aprecio por las formas arquitectónicas clásicas. Las viejas estructuras doradas y profusamente ornamentadas comenzaban a lucir cada vez más como vestigios del pasado.

¹⁷ Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el Reino de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965, pp. 92-99.

¹⁸ ANCh, Capitanía General, vol. 425, Inventarios de Bucalemu, agosto de 1767, f. 34. ANCh, Capitanía General, vol. 445, Especies inservibles de Bucalemu, 1793, f. 29.

¹⁹ Guzmán, Fernando, *Representaciones del paraíso, retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*, Editorial Universitaria, Santiago, 2009, pp. 102-108.

Hacia la década del cuarenta del siglo XIX tomó forma una crítica de la elite intelectual latinoamericana al pasado colonial y dentro de él a las formas artísticas americanas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Los fundamentos de los juicios contrarios eran la falta de calidad artística de los objetos y su vinculación con formas de piedad emotivas que debían ser erradicadas. Estas ideas impulsaron con diversa intensidad una renovación del adorno de las iglesias, provocando la sustitución de muchos de los retablos y púlpitos de formato hispanoamericano que aún se conservaban. En su reemplazo se levantaron muebles de líneas clasicistas que, se pensaba, promoverían el buen gusto y unas formas de piedad más moderadas. Sin embargo, las reacciones frente al arte colonial no fueron homogéneas. Mientras el argentino Juan Bautista Alberti, al describir las iglesias de Génova, precisa que en ellas no se encuentran los “toscos y groseros trabajos de escultura que conocemos por acá”²⁰, el peruano Pedro Paz Soldán señala que las iglesias europeas “no se hallan impregnadas de la embriaguez mística de las nuestras”²¹. En sintonía con el discurso de los intelectuales, algunas ciudades, como Santiago, perdieron todos sus retablos antiguos y otras, como Lima, La Paz o Potosí, conservan ejemplos significativos.

La situación de Santiago es muy particular. Se conservan cinco iglesias cuyos edificios fueron construidos durante los siglos XVII o XVIII; sin embargo, sus adornos interiores fueron severamente reformados durante la segunda mitad del siglo XIX. De esas cinco, al menos San Agustín, la Merced, Santo Domingo y San Francisco, conservaban parte de su mobiliario antiguo hasta el tercer cuarto del siglo XIX. Una circunstancia que alimentó de manera decisiva este impulso transformador fue el incendio de la iglesia de la Compañía el 8 de diciembre de 1863, en el que murieron cerca de dos mil personas. Al identificar las causas de la tragedia se mencionan los adornos de papel, los cortinajes de tela y las enormes estructuras de madera de los retablos. No es casualidad que los primeros dos altares de la catedral construidos solo en mármol sean del año 1864 y que en las décadas siguientes la piedra calcárea haya sido el material preferido, a pesar de sus costos y las dificultades del traslado, para adornar las iglesias de la ciudad²². Lo cierto es que, a inicios del siglo XX, los retablos dorados con su riqueza ornamental eran solo un recuerdo.

²⁰ Alberdi, Juan Bautista, “Veinte días en Génova”, en *Obras completas*, Imprenta, Litografía y Encuadernación de la “Tribuna Nacional”, Buenos Aires, 1886, p. 299.

²¹ Paz Soldán, Pedro, *Memorias de un viajero peruano*, Linkgua, Barcelona, 2012, p. 88.

²² Guzmán, Fernando; Guerra, Diego y Piresi, Paolo, “From Wood to Marble, Altarpieces and Devotional Sculpture in Buenos Aires, Lima and Santiago during the Second Half of the Nineteenth Century”, en Gamboni, Darío; Wolf, Gerhard y Richardson, Jessica (ed.), *The Aesthetics of Marble from Late Antiquity to the Present*, Hirmer Verlag, Múnich, 2021, pp. 187-197.

Como contrapunto a esta acelerada renovación del adorno de las iglesias comienza a tomar forma una valorización de estos vestigios del pasado. No se trató de una valorización artística, sino más bien de una toma de conciencia de la importancia de preservar objetos que permitirían estudiar y comprender el período colonial. El escritor peruano Francisco Laso, por ejemplo, afirma que el talento artístico de la población indígena les ayudó a emular en forma satisfactoria los modelos europeos²³. En 1873 el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, realizó la Exposición del Coloniaje, iniciativa que puso de relieve la necesidad de preservar y estudiar los objetos de producción americana de los siglos XVI al XVIII.

Varias décadas después, a comienzos del siglo XX, se produce un segundo momento de valorización del arte y la arquitectura colonial. En 1925 Ángel Guido y Martín Noel publicaron en argentina el libro *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*²⁴. En 1928 el peruano Felipe Cossio del Pomar postula la existencia de una escuela cuzqueña de pintura²⁵. Un año después, en 1929, Luis Roa Urzúa presentó su libro *El arte en la época colonial de Chile*²⁶. En este contexto van a surgir las primeras colecciones de arte colonial y se van a desarrollar iniciativas de diversa naturaleza orientadas a la preservación del patrimonio cultural del período.

Las colecciones que se formaron en las décadas siguientes, como la de Joaquín Gandarillas Infante, tuvieron la posibilidad de reunir pinturas, esculturas y piezas de orfebrería de gran calidad. A estos objetos se sumaron los fragmentos de mobiliario litúrgico que había sido desarmado a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Algunos conventos y parroquias guardaban partes de los viejos retablos y púlpitos: paneles ornamentales, columnas, peanas o remates, cuya preservación hasta el presente se la debemos al interés de los coleccionistas y a la organización, más tardía, de museos religiosos.

Se trata de vestigios que nos transmiten una densa información. Son testimonios de la importancia del adorno del espacio sacro, de la fabulosa fantasía de los retablos y púlpitos de los siglos XVII y XVIII, de la obsolescencia de este mobiliario litúrgico, del desprecio por el arte colonial durante el siglo XIX, así como del interés de algunos por rescatar los fragmentos de un pasado artístico que necesitamos comprender.

²³ Laso, Francisco, *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos*, 1845-1869, editado por Natalia Majluf, Lima, 2003, p. 93.

²⁴ Guido, Ángel y Noel, Martín, *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, Buenos Aires: El Ateneo, 1925.

²⁵ Cossio del Pomar, Felipe, *Pintura colonial: Escuela Cuzqueña*, Cuzco: Imp. H. G. Roza, 1928.

²⁶ Roa Urzúa, Luis, *El arte en la época colonial de Chile*, Santiago: Imprenta Cervantes, 1929.

Catálogo y descripción de obras

por Isabel Cruz de Amenábar



**COLUMNA CORINTIA ADORNADA
CON FRONDA BARROCA Y
CABEZA DE QUERUBIN**

Tallador no identificado,
Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Madera tallada, dorada y
policromada.



Columna

Soporte vertical, de base cilíndrica, sobre el que se apoya el entablamento o el arco, empleado como elemento constructivo y decorativo. Consta de base, fuste y capitel. A los cinco órdenes clásicos –dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto– se han agregado el bizantino y gótico.

Durante el Barroco se difundieron el orden salomónico, el orden colosal y el estípite, destacando en la arquitectura virreinal como elemento propio, la indiatide. También se introdujeron en los fustes y capiteles motivos de la flora y fauna local, cabezas de querubines, sirenas y figuraciones antropomorfas de la mitología indígena.

La columna corintia es la más ornamentada de los órdenes clásicos; presenta base, fuste con estrías verticales acanaladas y capitel decorado con hojas de acanto estilizadas y enrolladas a modo de volutas. Una variante virreinal conserva lo anterior y cubre su mitad inferior de follajería estilizada y/o se agrega una cabeza de querubín.



FRONTAL DE ALTAR CON CRUZ CUADRIFOLIA, CINTAS, ARABESCOS Y FOLLAJE

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Madera tallada y dorada.

Frontal de altar

Accesorio de forma rectangular que se coloca en la parte delantera del altar, denominado también *antependium*, del latín *an*, delante, y *pendere*, colgar, o *pallium altaris*, era originalmente el paramento de seda o metal. Sus funciones son protectoras, ornamentales y didácticas, transmitiendo visualmente en el Barroco hispanoamericano elementos y motivos de la iconografía cristiana relacionados con la liturgia de la misa. Para las iglesias de importancia se usó la madera tallada y dorada con pan de oro.



FRONTAL DE ALTAR I, CON MOTIVOS VEGETALES Y DE ENCAJE*
 Pintor no identificado, Virreinato del Perú.
 Siglo XVIII, tercer tercio.
 Óleo sobre cuero.



FRONTAL DE ALTAR II, CON LOS CORAZONES DE JESÚS Y MARÍA Y ÁNGELES
 Pintor no identificado, Virreinato del Perú.
 Siglo XVIII, tercer tercio.
 Óleo sobre cuero.

Frontal de altar

Dos piezas pertenecientes probablemente a un mismo frontal de altar en cuero pintado al óleo, como se usaba en iglesias o capillas rústicas del área rural, donde la disponibilidad de badana curtida a buenos precios, posibilitaba su uso en la ornamentación religiosa.

La parte superior reproduce el encaje del *pallium altaris*, el mantel del altar, sobre una banda de motivos florales y restos de galones de pan de oro formando recuadros. En la parte inferior se distingue, sobre un fondo de decoraciones y restos de galones rojos, al centro, la alianza de los corazones de Jesús y María, devoción formalizada por primera vez en el siglo XVII por el jesuita San Juan Eudes y luego difundida por los padres de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII; en los costados, a cada lado, vestigios de figuras de ángeles mirando hacia cielo.

Apoyos y remates decorativos

Consolas

La consola es un elemento arquitectónico de soporte, desarrollado en horizontal, que en el Barroco hispanoamericano recibe ornamentación fito, zoo o antropomorfa.

PAR DE CONSOLAS BARROCAS CON CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.



PAR DE MÉNSULAS BARROCAS CON CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado,
Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada
y policromada.

Ménsulas

La ménsula es un elemento arquitectónico ornamental que sobresale de un plano y sostiene una superficie horizontal. La parte volada es de mayor tamaño que la empotrada. En la arquitectura y en el arte virreinal se usaron variados motivos fito, zoo y antropomorfos para decorar estos apoyos, destacando entre los últimos las cabezas de querubines.

Crestlerías



La crestería corresponde a un conjunto de elementos ornamentales de tipo vegetal o geométrico desarrollados en serie y generalmente calados, que rematan un edificio, retablo o mueble, mostrando en sus formas onduladas y perforadas la pericia de los artesanos virreinales.

PAR DE ELEMENTOS DE UNA CRESTERÍA BARROCA CON MOTIVO DE QUERUBINES

Tallador no identificado,
Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y
policromada.

REMATE BARROCO EN FORMA DE QUERUBÍN CON UN PAR DE ALAS

Tallador no identificado,
Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Madera tallada, dorada y
policromada.



REMATE ORNAMENTAL BARROCO CON VOLUTAS, PALMETAS Y FOLLAJE

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.

Remates

Un remate es una ornamentación esculpida, tallada o moldurada que corona una superficie horizontal o un pináculo. En Hispanoamérica se emplean motivos geométricos, fito y zoomorfos.

Coronaciones

La coronación es un elemento ornamental de remate colocado en la parte superior de un retablo o de un mueble. En el Barroco virreinal surandino las coronaciones suelen ser caladas y se emplean exuberantes motivos vegetales con roleos y volutas, y en ocasiones figuras y cabezas de querubines.



CORONACIÓN BARROCA CALADA CON BANDAS Y FOLLAJES ENTRELAZADOS

Tallador Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada y dorada.



CORONACIÓN BARROCA CALADA CON CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado,
Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.



CORONACIÓN BARROCA CALADA CON PENACHOS Y CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.



CORONACIÓN ROCOCÓ CON PALMETAS, VASO FLORIDO, FOLLAJES, FLORES Y PERFORACIONES EN FORMA DE FRIJOLES O POROTOS

Tallador Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio-siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, dorada policromada.



CORONACIÓN BARROCA CON FRONDA Y CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.



PAR DE CORONACIONES BARROCAS CALADAS CON CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.



CORONACIÓN BARROCA CON MOLDURAS Y PENACHO VEGETAL

Tallador Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio-siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada y dorada.

Motivos ornamentales

Cartela

La cartela es un motivo escultórico ornamental y didáctico cuya parte central presenta un espacio, generalmente de forma ovalada y convexa para recibir inscripciones, leyendas, cifras o monogramas. En Hispanoamérica se emplearon para transmitir lemas o mensajes de contenido moral, enmarcados con motivos vegetales estilizados.

CARTELA BARROCA EN FORMA DE OVOIDE CON LEYENDA, RODEADA DE DECORACIÓN CALADA DE CINTAS, FOLLAJES Y FLORES

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.



Venera

La venera es un motivo ornamental en forma de media valva de la concha de molusco, generalmente vieiras u ostiones.



VENERA BARROCO-ROCOCÓ DE REMATE ORNAMENTAL

Tallador no identificado, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.

Tarja

Por su parte, una tarja es una decoración mixtilínea o adorno de un elemento arquitectónico que encierra una superficie generalmente convexa o plana y contiene una inscripción o figura.

TARJA ROCOCÓ CON PINTURA DE SANTIAGO

Tallador y pintor no identificados, Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada y dorada y pintura al óleo.



Motivo ornamental

El motivo ornamental es una composición que sirve para embellecer elementos o espacios arquitectónicos con variedad de formas, y que el barroco virreinal muestra preferencias por las especies vegetales.



MOTIVO ORNAMENTAL BARROCO CON HOJAS DE ACANTO ESTILIZADAS Y FLOR

Tallador no identificado, Virreinato del Perú. Siglo XVIII, tercer tercio. Madera tallada y dorada.



Voluta:

La voluta es un adorno en forma de espiral o caracol en columnas y otros elementos arquitectónicos profusamente

usado en los retablos virreinales del Sur Andino, con variadas formas, entre ellas las roleos, follaje y cabezas de ángeles y angelitos.

Follaje:

El follaje es un tipo de decoración en forma de hojas y/ o motivos vegetales, que en el arte virreinal suele introducir flora endémica.

Roleo:

Motivos enrollados; volutas que se enroscan sobre sí en forma de cilindros o espirales, durante el Barroco se emplean reiteradamente como elementos decorativos a veces con las hojas de acanto y los zarcillos de la vid.

Fronda:

La fronda es una decoración tupida en base a elementos vegetales cuyos extremos suelen curvarse o enrollarse formando en ocasiones diferentes diseños.

Roseta, florón:

Decoración en forma de rosa y de gran flor.

Palmeta:

Ornamentación en forma de hojas de palma reunidas en un haz mediante un anillo, que se abren.

Guirnalda

La guirnalda es el conjunto decorativo formado por elementos vegetales y flores entrelazados con cintas que penden de sus extremos. Las más usadas en Hispanoamérica son las de rosas, laurel y olivo que transmiten su simbología particular.

FRAGMENTOS CON MOTIVOS DE CINTAS ENTRELAZADAS, CALADOS, VOLUTAS, HOJAS DE LAUREL Y ACANTO ENROLLADAS, FLORES, DECORACIÓN EN FORMA DE PUNTA DE DIAMANTE

Talladores no identificados Virreinato del Perú Siglo XVIII, segundo-tercer tercio Madera tallada y dorada



Orla

La orla es el motivo ornamental que enmarca, circunda o bordea una superficie de pequeña extensión en un elemento arquitectónico, retablo o mueble.



BANDA INFERIOR U ORLA DE DECORACIÓN BARROCA CALADA CON ENTRELAZADO DE CINTAS VOLUTAS Y CABEZA DE QUERUBÍN

Tallador no identificado Virreinato del Perú
Siglo XVIII, tercer tercio
Madera tallada, dorada y policromada



FESTÓN CON GRANADAS, PAPAYAS Y HOJAS

Tallador Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, tercer tercio-siglo XIX, primer tercio.
Madera tallada, dorada y policromada.

Festón

El festón es un adorno formado por pequeñas convexidades a modo de ondas o compuesto de flores, frutas y hojas que solía colocarse en las puertas de los templos y que en las iglesias de los Andes del sur puede incorporar especies nativas.



FRISOS O PANELES CON ORNAMENTACIÓN DE FOLLAJE, VOLUTAS Y FLORES

Tallador Virreinato del Perú.
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio.
Madera tallada y dorada.

Frisos o paneles

El friso es la parte parte ancha de la sección central de un entablamento, que puede estar decorada, como en el retablo barroco, en bajorrelieve sobre madera tallada.

El panel decorativo es un recubrimiento de una sección o parte de un muro, en este caso con ornamentación fitomorfa.

Molduras

Elemento corrido que se coloca sobre una superficie para decorarla, y que se diferencia según su perfil: filete, toro, cuarto bocel, media caña, escocia, caveto, gola, talón. La ornamentación barroca emplea con frecuencia este tipo de resalte horizontal para otorgar claroscuro y riqueza visual a los edificios, retablos y muebles. Sus elementos ornamentales más frecuentes en el arte virreinal son las cintas de follaje y zarcillos, ondas, lengüetas, escamas, veneras, huso y perlas, ovas u óvolos, rosetones, puntas de diamante, volutas y veneras.

El recuadro es una moldura rectangular cuadrada o mixtilínea que delimita un espacio en un muro, retablo o mueble, empleada frecuentemente en la arquitectura y en el arte virreinal como elemento ornamental.



FRAGMENTOS DE MOLDURAS CON MOTIVOS DE ENTRELAZOS, ONDAS, VOLUTAS, FOLLAJE Y BANDAS DE HOJAS EN VERTICAL, ÓVOLOS Y RECTÁNGULOS

Talladores no identificados Virreinato del Perú
Siglo XVIII, segundo-tercer tercio
Madera tallada, dorada y policromada



MARCO DE ESPEJO CON DECORACIÓN ENTORCHADA, ONDEADA Y FORMAS TRIANGULARES

Tallador no identificado Virreinato del Perú
Siglo XVIII, tercer tercio
Madera tallada y dorada

Marco

El marco es un cerco que rodea, ciñe o guarnece un objeto y sirve para reforzarlo y adornarlo. Se distinguen dos tipos: monoaxial, con ornamentación de copetes y remates en cualquiera de los cabezales o largueros; biaxial, que presenta todos sus lados iguales, con la misma ornamentación.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Del fragmento al ornamento

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

Septiembre de 2023
a enero de 2024

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorector
Guillermo Marshall R.

Vicerrectora de
Comunicaciones y
Extensión Cultural
Magdalena Amenábar F.

Directora de
Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Valentina Valdés V.
Pascale Toro E.

Asistente de
producción
Astrid Muñoz G.

Curadora de la
Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Fernando Guzmán S.

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Alexandra Pavez P.

Conservación y
limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.

Mediación
Catalina Iglesias Y.
visitasguiadas@uc.cl

Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Vicerrectoría de Comunicaciones y
Extensión Cultural
Pontificia Universidad Católica de Chile
Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56) 95504 6546 - 95504 6572

Fundación
Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com
Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

extension.uc.cl

@extensionculturaluc