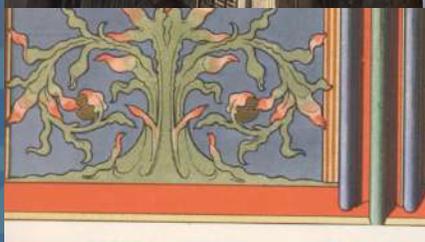
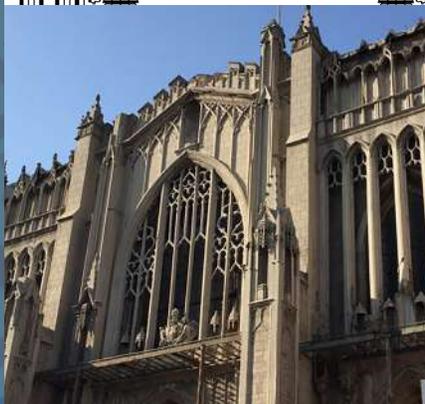
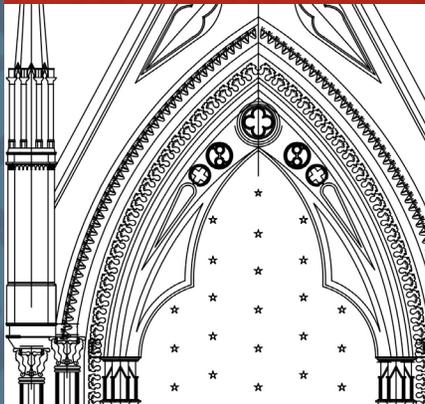




Instituto de Historia y Patrimonio
Facultad de Arquitectura y
Urbanismo
Universidad de Chile



Procesos actuales de intervención sobre aspectos ornamentales vinculados a las artes y a los oficios en la arquitectura patrimonial de Santiago:

Estudios sobre la policromía de la Basílica del Salvador, 1900-1918.

Alumna

Camila Astaburuaga Peña

Profesor guía

Mauricio Baros Townsend

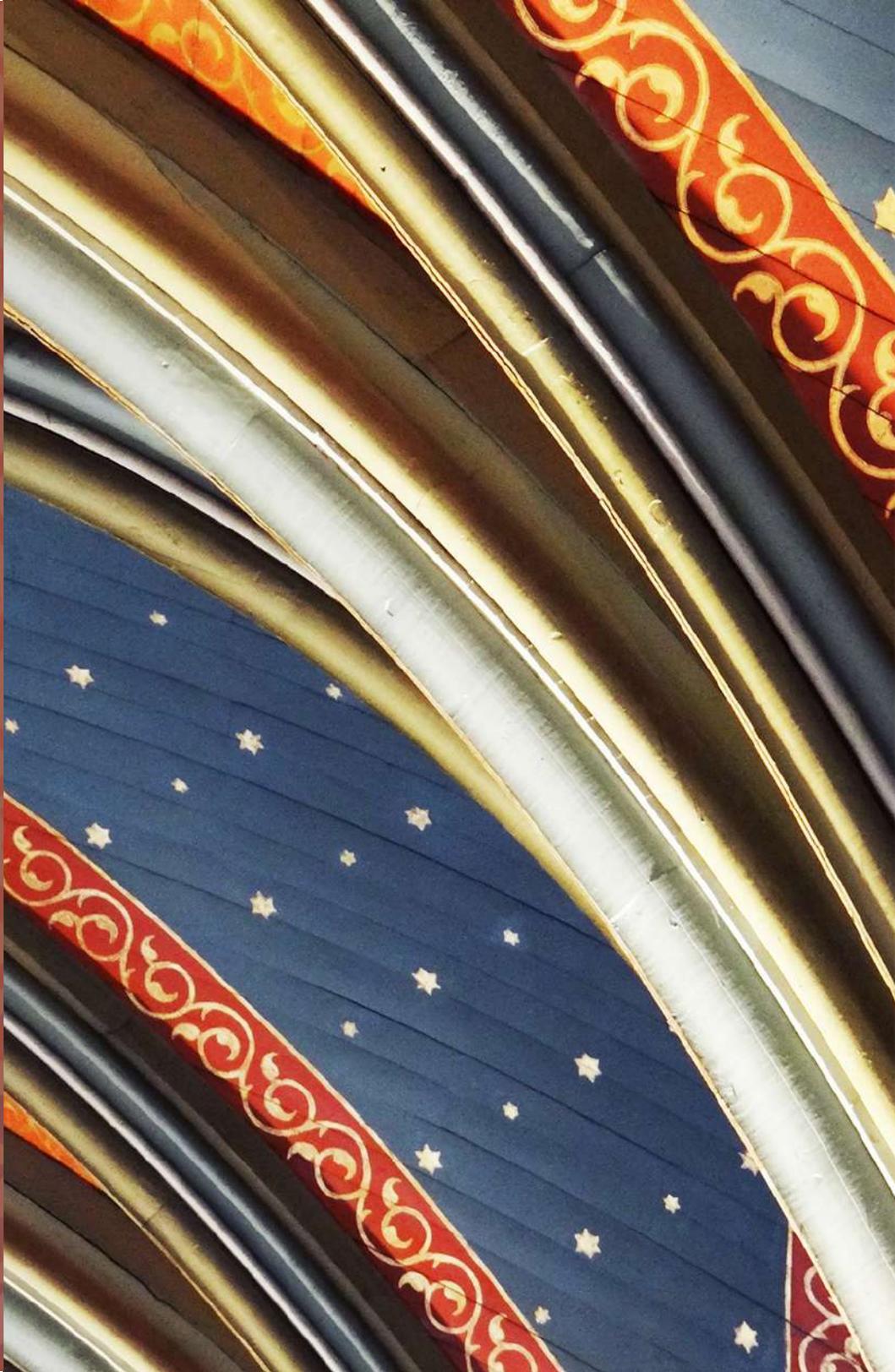
Profesor co-guía

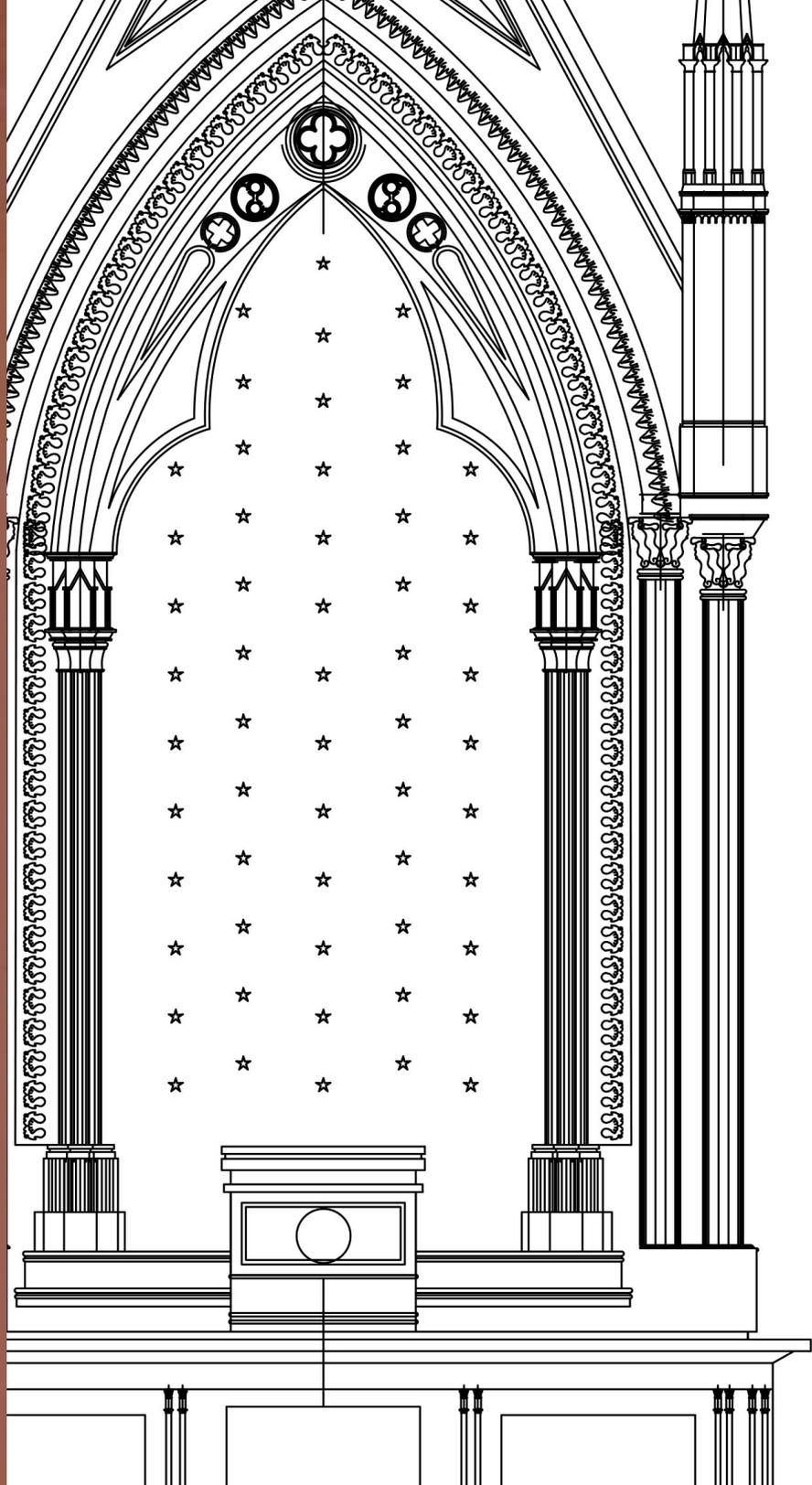
Manuel Concha Carrasco

Universidad de Chile/ Facultad de
Arquitectura y Urbanismo

Magister en Intervención del Patrimonio
Arquitectónico

15 de agosto de 2020.





Por permitir que las obsesiones se puedan encaminar, agradezco a mi familia, Cristian y Amalia, a mis hermanos y hermana, a mis padres, a mis compañeros y compañeras que trabajan incansablemente en el andamio, colgando del arnés. Agradezco las guías de mis tutores Mauricio Baros y Manuel Concha por su generosidad, y por último, agradezco a mi círculo más querido de amistad, presente hasta el último momento.

Índice

Introducción

Capítulo I

1.1 Planteamiento del estudio	11
1.2 Elección y fundamentación del tema y lugar	12
1.3 Antecedentes	13
1.4 Formulación del problema	18
1.5 Objetivo general y objetivos específicos	20
1.6 Preguntas de investigación	20
1.7 Hipótesis	21
1.8 Resultados esperados	21
1.9 Marco Teórico	21
1.10 Metodología	25

Capítulo II

2. Encuadre de los conceptos de intervención, conservación y restauración en relación con el objeto de estudio	28
--	----

Capítulo III

3. El redescubrimiento del color en la arquitectura	32
3.1 La policromía y el ornamento en la arquitectura Gótica	36
3.2 Historicismo: el Neogótico y el color en la arquitectura	39
3.3 Reconocimiento del color y la policromía en el siglo XIX	41
3.4 Llegada del Neogótico a Santiago de Chile: Presencia de policromías en la arquitectura del siglo XIX (Corpus Domini /Eugenio Joannon- Capilla de la Caridad/ Eugenio Joannon- Basílica del Salvador/ Teodoro Burchard)	45

Capítulo IV

4. Construcción de la Basílica del Salvador, 1874-1930	52
4.1 La construcción como parte de un movimiento historicista	57
4.2 Formación artística al servicio de la construcción de la Basílica del Salvador	60
4.2.1 Participación de artistas en su desarrollo y su vínculo con la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Dibujo y de Artes Decorativas	62

Capítulo V

5. Análisis de la policromía interior	63
5.1 Identificación tipológica (gramática ornamental)	70

Capítulo VI

6 Identificación material policromo de la Basílica del Salvador	77
6.1 Descripción general	78
6.2 Análisis del sistema pictórico, test de solubilidad	80
6.3 Pruebas químicas, cal, yeso y pigmentos	84
6.4 Análisis comparativo de mortero de cal y yeso	86
6.5 Rayos UV, fluorescencia visible	87
6.6 Pruebas químicas sobre muestras de estratos pictóricos, Capilla Hermanas de la Caridad	88
6.7 Conclusiones en base a los análisis realizados	89

Conclusiones y Proyecciones. El destino de la Basílica del Salvador	91
--	----

Bibliografía	94
---------------------	----

Anexos	97
---------------	----



Introducción

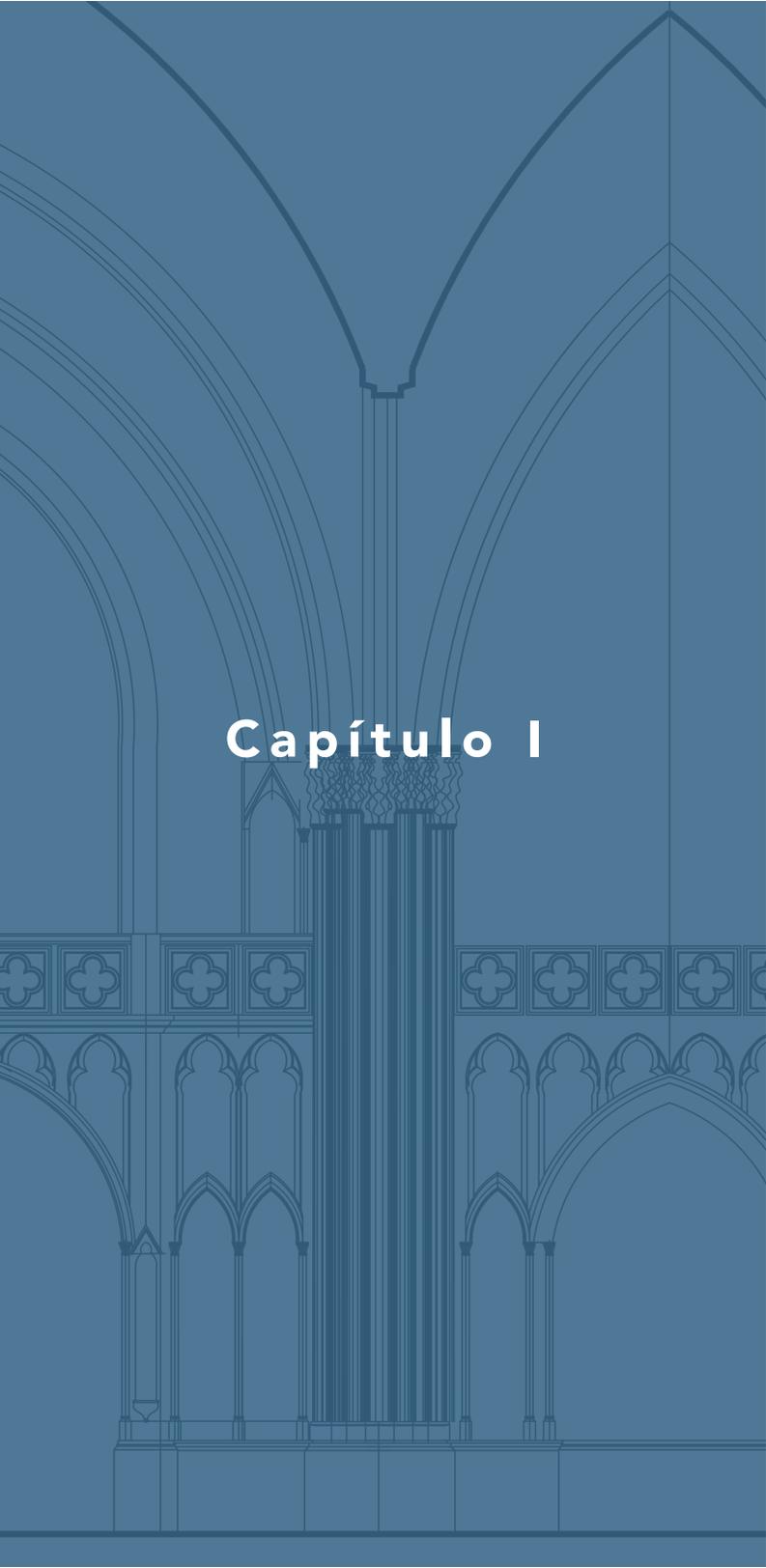
La presente investigación indaga sobre la intervención actual de aspectos ornamentales, vinculados a las artes y oficios de la arquitectura hoy declarada patrimonial, levantada en Santiago de mitad del XIX y principios del siglo XX y su estado de acuerdo a los procesos de restauración hoy considerados vigentes. A partir de esto, nace la inquietud por investigar el desarrollo y el rol de elementos ornamentales propios de los revestimientos o terminaciones interiores de los edificios de dichos siglos y su producción relacionada al desarrollo de una arquitectura de estilos. El estudio de la policromía de la Basílica del Salvador, entendida como la pintura sobre los muros interiores, aparece como un objeto de partida en un importante edificio patrimonial, en el cual se proyecta en la actualidad una compleja restauración, debido a su estado de obsolescencia absoluta por más de quince años. En dicha Basílica su pintura mural desarrollada a través de la policromía forma parte de los atributos que le dan identidad al inmueble y, por lo tanto, considero que es preciso contar con un estudio profundo sobre la construcción desde su historicidad y su técnica para proyectar una intervención fundamentada.

El desarrollo de una policromía, de la cual existe escasa documentación desde quienes la diseñaron y ejecutaron, constituye el núcleo de esta exploración que intenta abrir diver-



sas relaciones en torno a la producción arquitectónica de un determinado tiempo, a las apropiaciones estéticas propias de la construcción de la República y a la presencia de una mano de obra especializada poco visibilizada que participa como constructora de un oficio en desuso. A partir de dichas relaciones, el presente proceso investigativo propone dar cuerpo a un estudio previo del monumento con el objeto de develar aspectos invisibilizados y poco atendidos en la restauración actual y que representan, además de lo aparente, estético y técnico, el reflejo de lo que fue un vínculo entre las artes aplicadas y la arquitectura en nuestro país en una época determinada.





Capítulo I

Planteamiento del estudio

Generalmente, se habla de ornamentación arquitectónica, como un conjunto formado por todos aquellos elementos que intervienen en la obra de arquitectura y que carecen de otro sentido que no sea la estética, sin embargo, el papel del ornamento en el hito arquitectónico ha estado marcado por contextos sociales e ideológicos que se han apropiado de la creación artística y arquitectónica (Córdoba, 2016). El ornamento como oficio materializado en sentido del arte que resuelve las vestiduras de la arquitectura codifica una información social, cultural y artística propia de un territorio. Incluso, sobre esta idea estilística y social, el ornamento en la arquitectura representa una forma de hacer sustancial en el desarrollo de una técnica y su comprensión con el arte. La "manera" y el "estilo" juegan un rol fundamental en la definición del cómo se construyen las pieles de los edificios en un determinado momento y bajo qué recursos aparecen nuevos mecanismos estéticos y técnicos.

Los autores Boza, Castedo y Duval explicitan en su libro *Santiago estilos y ornamentos*:

Paralelo al fin utilitario de la arquitectura, siempre ha existido la necesidad de expresar con diversas formas, anexadas al refugio primitivo, la concesión de belleza con que se identifica la comunidad. Estas formas se han traducido en evocaciones de la naturaleza, de la mitología, de las creencias religiosas, de la vida heroica o bien de la vida cotidiana. Pero siempre formando parte de las construcciones que el individuo ha requerido para desenvolverse y la forma de expresarlo obedece a principios estilísticos de las más diversas indoles y orígenes. (Boza, Castedo, & Duval, 1983, pág 7)

A partir de la inquietud por dichas *formas anexadas al refugio primitivo*, el



tema de investigación a tratar consiste en la búsqueda sobre el rol del ornamento y los elementos vinculados a las artes y oficios en la arquitectura de Santiago de Chile de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, y como este se trata en el panorama de la restauración actual. Para esto fue necesario, a través de un esquema metodológico, definir claramente el fenómeno observado identificando, en primer lugar, un conjunto de inmuebles en proceso de restauración en donde dichos elementos a través de yeserías y policromías forma parte de los componentes que le dan valor patrimonial a la obra, y en segundo lugar seleccionar uno de ellos como caso de estudio.

El problema de investigación emerge desde la advertencia sobre los procesos de restauración contemporánea en Santiago, en donde se identifica el riesgo de intervenciones desacertadas sobre los elementos vinculados a las artes y los oficios de edificios patrimoniales producto de la escasa información e identificación de su rol y su técnica en la arquitectura.

1.2 Elección y fundamentación del tema y lugar

La Basílica del Salvador aparece dentro del análisis de distintos inmuebles restaurados o en proceso de restauración, como caso en el que actualmente se encuentra en proceso de intervención y en el que

se proyecta una futura restauración¹. Por otra parte, el inmueble está inserto en una época en donde el desarrollo de la arquitectura historicista de mitad del siglo XIX y principios del siglo XX y su relación con la formación y producción de artes y oficios de la época, propicia el componente ornamental asociado a un oficio en la construcción del espacio arquitectónico.

¿Cuál es el rol y el origen de la policromía en el espacio interior de la Basílica del Salvador? ¿Cómo se llega a constituir? ¿Qué significa la pintura en la totalidad de su superficie interior? Son algunas de las preguntas que emergen desde el planteamiento del estudio.

La investigación respecto a los tratamientos pictóricos empleados en el edificio, las elecciones de color y la función de la policromía forman parte mis motivaciones por las que creo importante ahondar a través de su exploración documental y física, con el propósito de aproximar fuentes, históricas y materiales, que sirvan

¹ Desde el año 2012 a la actualidad la Basílica del Salvador se ha visto sujeta a distintos estudios y procesos de intervención, en donde en primer lugar se realizó un diagnóstico y levantamiento crítico por las oficinas Tándem y Sirve. Luego el año 2013 se diseñó por la oficina Tándem el proyecto de estabilización estructural que tuvo por objetivo incorporar un sistema de aislación sísmica, ante la imposibilidad de resistir nuevos sismos por parte del inmueble. El año 2015 se realiza un retiro razonado de escombros, y a partir del año 2017 se inicia el proyecto de estabilización y arquitectura proyectada por la oficina Tándem y ejecutada por la oficina DVC. Hasta octubre del 2019 se continuaron los trabajos realizando estudios y pruebas sobre la consolidación de los pilares interiores.



como antecedentes para enfrentar una futura recuperación del inmueble.

Palabras claves: Policromía, Arquitectura, Restauración.

1.3 Antecedentes

En la ciudad de Santiago, gran parte del patrimonio construido declarado Monumento Nacional, Monumento Histórico o Inmueble de Conservación Histórica y que actualmente se encuentra en un programa de restauración, corresponde a edificaciones construidas durante la mitad del siglo XIX y siglo XX. Algunas de estas edificaciones tienen la particularidad de haberse desarrollado en un periodo del país, en donde la arquitectura de estilos constituyó la base formal para la construcción de la época. En esta arquitectura, los elementos asociados a las artes y los oficios fueron característicos en la elaboración de portadas, fachadas, muros, cielos etc, con el objetivo de caracterizar el estilo requerido.

Edificios como el Palacio Pereira (1872), Palacio la Alhambra (1860-1861) y viviendas de la zona típica de calle Dieciocho dan cuenta de lo anteriormente señalado. La presencia de dichos elementos es sin duda una manera de representar a través de sus revestimientos un lenguaje tipológico asociado al neoclasicismo e historicismo de la época. Así se señala, en la investigación realizada en la recuperación de las pinturas de los muros del Palacio la Alhambra o en la identificación tipológica de las yeserías del Palacio Pereira. En dichos casos se ejecutó un estudio de reconocimiento de los elementos como parte importante

de los atributos que le dan valor patrimonial al inmueble². El objetivo de esta identificación fue poder reunir la mayor cantidad de datos e información posible para luego generar una propuesta de intervención fundada sobre la investigación.

Sin embargo, durante los dos últimos años en distintos proyectos de restauración en Santiago, se ha contemplado en la intervención sobre dichos elementos y técnicas históricas de ciertos edificios, con materiales contemporáneos que invisibilizan y alteran materialmente el valor de los oficios allí empleados. Como ejemplo de aquello es el caso ocurrido durante el año 2018 sobre la Iglesia San Saturnino. El inmueble, construido en 1887 por el arquitecto Teodoro Burchard contempló en su proyecto de intervención el retape de un trabajo pictórico policromo elaborado por Luis Nogués (Martinez & Díaz, 2018, pág. 1), el que constituye un elemento que le da valor patrimonial a sus revestimientos producto de la técnica utilizada y su permanencia en el tiempo. En este

² A finales del año 2013 en el marco de los trabajos preliminares del proyecto de restauración del Palacio Pereira, se realizó una investigación histórica y material en donde se ejecutó un muro muestra que determinó patologías y técnicas originales utilizadas en la construcción del inmueble. El equipo estuvo encabezado por los especialistas Ignacio Lampaya, Luis Cercós y la especialista en restauración Constanza Correa junto a un equipo de restauradores/as y maestros. Anterior al año del muro muestra se realizó en el inmueble, por parte de la oficina Domine, un rescate de las piezas ornamentales recuperadas entre los escombros en donde se elaboró una catalogación detallada de los elementos.

El mismo año de los estudios preliminares del Palacio Pereira, comenzaron los trabajos de restauración del Palacio La Alhambra en el cuál se contempló el análisis de los colores originales del inmueble para así poder retomarlos junto con el análisis de los yesos y las maderas.



sentido los criterios y metodologías empleadas se encuentran desprovistas de consideración sobre el elemento intervenido.

Por otro lado, en el mismo año de ejecución de la restauración de la Iglesia San Saturnino, se interviene un edificio ubicado en la Plaza Brasil de principios del siglo XX, declarado Inmueble de Conservación Histórica, el cual considera en su proyecto de intervención el remplazo de todas las piezas originales de fachada, estructurales y no estructurales, en base a cal y yeso, por reproducciones en resina polyester y fibra de vidrio. Esto además de generar un cambio de materialidad en su totalidad alterando su morfología, genera un incumplimiento material.

Por último, cabe señalar la intervención ocurrida en la Basílica del Salvador -la que se encuentra actualmente en proceso de estabilización estructural- en el año 1985. En los archivos consultados en el centro de documentación de Consejo de Monumentos se señala que el inmueble sufre, producto del terremoto del año 1985, la caída del transepto incluidos otros daños, en donde gran porcentaje de sus revestimientos se desprenden de su estructura. En esa época, el proyecto a cargo del Ministerio de Obras Públicas no contaba con un programa de restauración producto de la urgencia por volver a levantar el inmueble, por tanto, no existían lineamientos de intervención sobre la policromía de los revestimientos, por lo que se aplican materiales que se tenían a la mano, desconociendo técnica y origen material. Actualmente el proyecto de estabilización parcial no contempla la investigación sobre los revestimientos policromados interiores.

A partir de los últimos casos expuestos se puede analizar que además de existir un problema de falta de investigación preliminar, y posterior a ello, un problema técnico en cada uno, ocurren intervenciones desacertadas sobre el componente estético del edificio, el cual constituye parte significativa del inmueble en relación a como dichos elementos configuran un espacio. Es decir, el problema en cuestión no es simplemente velar por una determinada técnica constructiva, sino proteger un oficio que produce cierta estética, la cual nos remonta a cierta época, en donde se traducen múltiples significados culturales, estilísticos y sociales. Cada material y su empleo es un dato para reconocer un periodo de tiempo y sus prácticas habituales. El oficio y su representación, es entonces un canal en donde se pueden inducir antecedentes que nos revelan parte de los valores del patrimonio construido. Por lo tanto, es necesario generar un estudio previo a las intervenciones con el fin de identificar cuáles son los valores y atributos de dichos oficios y cuáles fueron sus contextos, en base a qué se construyeron y que significado tienen en el espacio arquitectónico.

Bajo esta perspectiva, la Basílica del Salvador se presenta como un caso en el que se proyecta una futura restauración, de este modo, se elige como objeto de estudio en la cual se hace imprescindible a la luz de los hechos explicitados, generar una investigación sobre la significancia de una estética y un oficio a través de su policromía, y determinar cuál es su papel en la arquitectura y cómo se constituye.





Imagen 1: Proyecto de Restauración Iglesia San Saturnino, registro de intervención sobre la policromía en el muro.
Fuente: archivo fotográfico Sandra Aliaga.

Fuente: archivo fotográfico Sandra Aliaga.





Imagen 1: Proyecto de Restauración Iglesia San Saturnino, registro de intervención sobre la policromía en el muro.
Fuente: archivo fotográfico Sandra Aliaga.



Fuente: archivo fotográfico Sandra Aliaga.



Imagen 2: Registro sobre intervención de elementos de yeso en el proyecto de restauración de la fachada del Inmueble de Conservación Histórica ubicado en Plaza Brasil. Fuente: archivo fotográfico Tamara Reveco. Plaza Brasil.

Fuente: archivo fotográfico Tamara Reveco.



1.4 Formulación del problema

La restauración contemporánea sobre los elementos asociados a las artes aplicadas, presente en edificaciones patrimoniales de Santiago de Chile corre el riesgo de ser intervenida, sin un programa o estudio previo que justifique dicha intervención. En diversos casos, como los ya expuestos anteriormente, el ornamento y los elementos vinculados a oficios a través de trabajos de yeserías, policromías y carpinterías entre otros, se elimina o se aplican procedimientos y materialidades que dejan entredicho inconsistencias de distinta índole. Por una parte, no guardan ningún tipo de relación con su materialidad original y por otro lado invisibilizan un oficio en tanto representación y técnica que responde a una determinada época de nuestra historia. La falta de información sobre el rol y el valor de dichos elementos genera una ausencia de lineamientos y propuestas sobre su restauración, en el programa general de restauración arquitectónica. Esto provoca un vacío metodológico que trae consigo la improvisación y la poca claridad de lo que significan estos aspectos, cuál es su significado en el espacio arquitectónico y de qué manera se puede lograr una conservación y restauración acorde con su carácter simbólico, histórico, artístico y estético.

Además de la falta de lineamientos, existen otros problemas que condicionan este vacío. El costo presupuestario de los proyectos de restauración muchas veces no considera en sus partidas la investigación sobre las etapas de restauración más específicas, motivo que propicia el recorte de dichos costos para realizar análisis y estudios. Y, por último, un problema que resulta muchas veces central es la poca coordinación entre arquitectos, ingenieros y restauradores en donde la ecuación sistema estructural v/s partidas de restauración no dialogan.



PROBLEMA

Riesgo de intervenciones desacertadas en la restauración contemporánea sobre los aspectos vinculados a las artes y oficios de edificios patrimoniales de Santiago.



SINTOMAS

- Eliminación de elementos ornamentales en el programa de restauración arquitectónica.
- Riesgo de remplazo de materialidades contemporáneas incompatibles con el original.
- Invisibilización de los componentes ornamentales.



CAUSAS

- Falta de trabajo interdisciplinar entre arquitectos, restauradores, ingenieros que definan criterios en conjunto.
- Falta de lineamientos y metodologías sobre restauración de las partidas ornamentales en los proyectos de restauración.
- Escasa investigación sobre el rol y la técnica que cumple la ornamentación en el proyecto de restauración.

Diagrama de relaciones del problema de investigación.
Fuente: elaboración propia



1.5 Objetivo general

Identificar el rol que cumple la policromía de los revestimientos interiores en la Basílica del Salvador y cuál fue la técnica empleada para su realización.

Objetivos específicos

- Identificar el estilo neogótico y su relación con la policromía y pinturas murales.
- Reconocer el periodo y contexto histórico de la Basílica del Salvador y su tiempo de construcción.
- Identificar el contexto de formación técnico-artística que origina la policromía de la Basílica del Salvador.
- Examinar y registrar el color y las tipologías utilizadas en la ornamentación policroma.
- Identificar el estilo, la técnica y el oficio de la policromía empleada en el interior de la Basílica del Salvador durante los años 1900-1918.
- Reconocer el sistema pictórico allí utilizado en base a los soportes utilizados de cal y yeso.

1.6 Preguntas de investigación

- ¿Cuál es el rol que cumple la policromía al interior de la Basílica del Salvador?



- ¿Cuál es la técnica que origina la policromía de los revestimientos interiores de la Basílica del Salvador y cómo conservarla?

1.7 Hipótesis

El rol de la policromía de la Basílica del Salvador es representar en el espacio arquitectónico un universo simbólico y técnico propio del estilo historicista relacionado a una versión del neogótico que representa el edificio. Además de aquello, la representación y la técnica policroma ejecutada a principios del siglo XX, responde a un periodo que corresponde al desarrollo de una formación artística de nuestro país a través de Escuela de Artes Decorativas al alero del inicio de las Bellas Artes, por tanto, esta policromía debe ser analizada desde su historicidad, simbolismo y técnica para que en un futuro proyecto de restauración se consideren todos estos aspectos para poder generar una propuesta de intervención acorde a los criterios contemporáneos de la restauración.

La finalidad de levantar un conocimiento respecto al rol, origen y técnica es que, en la futura restauración de la Basílica, la policromía sea levantada en cuanto a su información y no corra el riesgo de ser invisibilizada.

1.8 Resultados esperados

A partir de los objetivos planteados, los resultados son en

primer lugar reconocer la construcción de la policromía del revestimiento interior de la Basílica del Salvador ejecutada durante dieciocho años, de la mano de obreros y artistas, pudiendo identificar un contexto histórico-artístico de la época al servicio de la arquitectura, reconociendo además el estilo con el cual fue construida, abriendo paso a la aparición del color en la arquitectura a través de la policromía. En segundo lugar, realizar un levantamiento tipológico ornamental para precisar patrones formales y colores que se van reiterando a lo largo del trabajo pictórico del interior en sus distintas naves. Por último, a partir de la investigación histórica y técnica de la policromía, proporcionar una breve catalogación de los elementos identificados sumado a la identificación del sistema pictórico, será posible construir un estudio inicial que sirva como material de consulta y referencia para una posible restauración del inmueble.

1.9 Marco Teórico

1. El redescubrimiento del color en la arquitectura

El color en la arquitectura que construye policromías como parte del revestimiento ornamentado y de la construcción espacial, constituye una de las grandes exploraciones ocurridas según Sagasti Lacalle (2002) de mediados del siglo XVIII y siglo XIX, en donde el reconocimiento de la arquitectura policromada toma protagonismo a raíz de diversas investigaciones arqueológicas sobre los templos griegos (Sagasti Lacalle, 2002, pág. 377).



Rivas López (2008), señala que el color se presenta en la arquitectura del mundo antiguo como también, en el mundo medieval, en donde producto de este redescubrimiento del color a través de la revolución cultural y arqueológica de los siglos XVIII y XIX, se logra evidenciar técnicamente los diversos tratamientos del color de dichas épocas (Rivas López, 2008, pág. 117).

Caivano (2008), en su investigación sobre el color en la arquitectura, señala que, a partir de la investigación arqueológica del siglo XIX sobre las prácticas constructivas de la antigüedad y la representación de formas pasadas, el componente cromático cobra fuerza a través de la restauración y la creación de nuevas construcciones (Caivano J.L, 2008, págs. 339-340). Arquitectos como Gottfried Semper, Owen Jones, Hittorf entre otros, a partir del contacto con la arquitectura policromada de la antigüedad clásica forman parte de un círculo que identifica el color a través de la restauración, documentación y construcción arquitectónica.

Pallarés Torres, (2015) especifica que en Chile el arribo del estilo neogótico, como parte de los estilos historicistas, se produce a través de la llegada de arquitectos extranjeros contratados por el gobierno, sumado a los viajes de profesionales, provocándose una transferencia cultural, en donde existe un anhelo por asimilar modelos europeos de la época, especialmente alemana, inglesa y francesa (Pallarés Torres, 2015, pág. 106). En este marco la producción de edificaciones con reminiscencias neogóticas se comenzó a

observar en Chile a mediados del siglo XIX, durante la época republicana. Este estilo trajo consigo la producción local de trabajos de policromías en la arquitectura especialmente religiosa, apareciendo el color como parte importante de los revestimientos.

2. Visión del ornamento en la historia de Chile del siglo XIX y XX

El ornamento visto como un elemento que viste la arquitectura de cierta época ha tenido diversas opiniones y visiones. Por una parte, ciertos teóricos señalan sobre el objeto ornamental historicista dado en Chile en el siglo XIX y XX, como elemento anexo del proyecto arquitectónico que no guarda relación con la identidad local, sino más bien es una copia a modelos extranjeros. Por otra parte, están los autores que más allá de plantear un juicio estético sobre la ornamentación, dan cuenta de un periodo importante de nuestra historia en donde la educación artística construyó una mano de obra especializada que produjo el componente ornamental a partir de una formación local.

El arquitecto Eduardo Secchi en su libro *Arquitectura en Santiago siglo XVII a siglo XIX*, expone que la ornamentación en la arquitectura en Santiago se establece como un elemento protagónico ya entrado el siglo XIX, "las vestiduras y las técnicas imitativas de oficios nobles se tornan imprescindibles ante un modelo de libertad política y libertad de pensamiento"



(Secchi, 1941, págs. 10-11). Por otra parte, Raúl de Ramón plantea que el siglo XIX reproduce modelos foráneos en los revestimientos, declarado como “pastiches exteriores” (Ramón, 1969, pág. 54). En este sentido, sería interesante considerar esos pastiches como parte de un lenguaje bajo el contexto de un territorio y de una época.

Autores como Secchi, Gross, De Ramon, señalan sobre la segunda mitad del siglo XIX como un periodo en el que surge una producción desacertada en la arquitectura inmersa en un estado de pérdida de carácter y belleza. Si bien esta aproximación puede resultar constructiva para comprender los fenómenos de una época que aspira a una identidad republicana desvinculada de nuestros orígenes, en la especificidad de los casos arquitectónicos aparece un universo cualitativo que puede resistir afirmaciones dogmáticas.

Munita Bravo y Patricio Gross dan cuenta que el ornamento emerge en Santiago de Chile, de forma desenfrenada bajo la aparición de la arquitectura de estilos, desarrollada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX (Gross, 2015, pág. 95; Munita Bravo, 2009, pág. 2). El academicísimo historicista de la época propició el componente ornamental como elemento relevante en función de la caracterización estilística requerida (Munita Bravo, 2009, pág. 1).

En principio esta necesidad ornamental fue resuelta por medio de importación de elementos de origen europeo, situación que fue propiciada por la disponibilidad de recursos económicos de la época y por falta de una industria con una mano de obra

especializada (Munita Bravo, 2009, págs 1-2). Sin embargo, cercano al final del siglo XIX, dicha situación cambia debido a circunstancias de diversa índole. Por una parte, la iniciativa gubernamental de conformar en principio una Escuela de Artes y Oficios, al mismo tiempo que se conformaba una Academia de Pintura, estableciéndose luego la Academia de Bellas Artes (1849-1858) y luego la Escuela de Escultura Ornamental y Dibujo en Relieve (1850) para seguir con una Escuela de Artes Decorativas (1906-1907) al alero de la escuela de Bellas Artes, comienza a dar frutos, proveyendo al medio nacional de mano de obra especializada (Munita Bravo, 2009, págs. 1-2).

Por otra parte, la incorporación al medio local de artificios extranjeros de origen europeo que emigraron a nuestro país hacen posibles la existencia y el desarrollo de una mano de obra local en el rubro de las artes aplicadas a la arquitectura.

Al respecto de cómo el ornamento arquitectónico del siglo XIX responde a la configuración de un desarrollo educacional artístico, los autores Paola Berríos, y otros (2009) en su libro *Del Taller a las Aulas, la institución moderna en Chile 1797-1910* señalan:

La institucionalización de los saberes prácticos estaba asociada a la concepción moderna de la división del trabajo, y a su consecuente especialización, proceso que a su vez tuvo una incidencia directa en la delimitación conceptual de categorías como bellas artes y artes mecánicas, oficios o artesanías.



Esta progresiva diferenciación entre lo que significaba el arte elevado y las artes decorativas o industriales se reflejaría. Se aseguraba así la distinción entre lo que significaba el arte elevado y aquel de orientaciones materiales o lucrativas.

(...) Sería sólo a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX y, en parte, como consecuencia de la bonanza económica del país (producto de la extracción salitrera, el creciente desarrollo de la industria y del comercio) que la idea de instruir a los trabajadores retomará fuerza graficándose, por ejemplo, en la creación de organismos como la Sociedad de Fomento Fabril, la Escuela de Dibujo, la Escuela de Artes y Oficios para mujeres, o en la iniciativa de fundar un Instituto Nocturno por las ventajas que reportarían los estudios artísticos especialmente a quienes se dedicaran a las operaciones industriales. (Paola Berríos, y otros, 2009, pág. 392)

Esta formación de artistas y artífices instruidos bajo un programa de educación técnica se va a ver materializado en muchos edificios declarados actualmente como monumentos históricos. De este modo, la ornamentación y los elementos asociados a técnicas artísticas en la arquitectura del siglo XIX

y XX refleja un estado del desarrollo artístico de nuestro país.

Así lo demuestra el trabajo ornamental desarrollado en el interior de la Basílica del Salvador el cual se origina al alero de diversos artistas. A cargo el pintor Onofre Jarpa, el escultor Virginio Arias y el pintor Aristodemo Lattanzi. Dicho equipo da cuenta la presencia de una mano de obra especializada en función de las artes aplicadas a la arquitectura (Torres Rojas, 2014, pág. 2). El inmueble construido en medio de los tiempos del torbellino imitativo (Secchi, 1941, pág. 11) se levanta en 1874 por el arquitecto Alemán Teodoro Burchard bajo un modelo atípico inspirado en gótico tardío alemán (Torres Rojas, 2014). Su modelo constructivo se basará en un sistema de albañilería de ladrillo a la vista con argamasa de cal sin refuerzo.

La policromía interior estuvo a cargo de Aristodemo Lattanzi Borghini (Moll & Jorge Sabanegh, 1976, pág. 28). Según los antecedentes expuestos por la arquitecta Mirta Pallarés en su estudio sobre iglesias neogóticas de Santiago, esta policromía tendría un desarrollo de dieciocho años de trabajo, comenzando en 1902 para finalizar en 1920. Otras fuentes más actuales como la última investigación histórica del inmueble y los antecedentes de la entrevista realizada al nieto del pintor, para efectos de esta investigación, señalan que la policromía se iniciará en el año 1900 para finalizar en 1918.

Aristodemo Lattanzi nacido en Italia llega a Chile en el año 1889. Su formación se iniciará en una de las clases de Dibujo Ornamental dictado por Cosme San Martín en el Instituto de



Fomento Fabril, luego de recibir estas lecciones ingresa a la Escuela de Bellas Artes. El pintor fue ayudante de Saverino Morra, creador de los plafones de la catedral de Santiago. Por otra parte, el artista trabaja en la ornamentación de diversas iglesias y palacios de la época (Salvador, s.f.). Su trabajo pictórico se desarrollará en un estilo impresionista, sin embargo, en el caso de la Basílica del Salvador el autor opta por una aproximación historicista en el diseño de la policromía.

La obra de Lattanzi en la Basílica del Salvador es un antecedente que nos permite evidenciar el elemento ornamental en el programa arquitectónico de su época y cómo este refleja un estado del desarrollo artístico del país.

2. Criterios de intervención aplicados a los elementos vinculados a oficios y ornamentos

Como señalaba anteriormente, en la actualidad en Santiago de Chile, mucho de nuestro patrimonio arquitectónico declarado Monumento Histórico, corresponde a edificaciones del siglo XIX y XX, los cuales cuentan con ornamentos y componentes vinculados a las artes aplicadas como elementos protagónicos. Por una parte, como elemento que dialoga con un estilo arquitectónico y por otro, como la evidencia de una técnica y desarrollo artístico de su época.

Actualmente los proyectos de restauración arquitectónicas en Santiago se están ejecutando sobre dicho patrimonio, sobre esta ejecución, las prácticas restaurativas en distintos inmuebles

incluidos la Basílica han evidenciado faltas metodológicas sobre la restauración de los elementos asociados a las artes aplicadas del inmueble. La iglesia San Saturnino, el Inmueble de Conservación Histórica de plaza Brasil y la misma Basílica del Salvador han dado cuenta de ello.

En este sentido, es fundamental precisar en primer lugar a qué nos referimos cuando hablamos de los conceptos de restauración y conservación y, en segundo lugar, clarificar desde las teorías de la restauración conceptos como autenticidad, correspondencia material, mínima intervención entre otros. A partir de las teorías de Brandi (1963) y de Muños Viñas (2003) podemos conjugar criterios sobre los paradigmas de lo auténtico y lo mal identificado como auténtico, entendiendo que existe un dinamismo en las valoraciones y atributos en relación con su contexto, sin embargo, existen aspectos centrales como la identificación histórica, material y simbólica que permitirán una aproximación sobre las autenticidades del objeto mencionadas por Viñas.

1.10 Metodología

1. Tipo de investigación a utilizar:

Según el propósito, esta investigación es teórica ya que la finalidad es la obtención de conocimiento de diferente índole para que, a raíz de ella, puedan establecerse otro tipo de investigaciones o aplicaciones.

Según el nivel de profundización, es exploratoria ya que se



centra en analizar e investigar aspectos concretos de la realidad que aún no han sido analizados en profundidad. “Se trata de un primer acercamiento que permitirá que investigaciones posteriores puedan dirigirse a un análisis de la temática tratada” (Ferrada, 2018).

Según el tipo de inferencia, mi investigación es inductiva ya que se basó en la obtención de conclusiones a partir de la observación de hechos.

2. Material y corpus a utilizar en los análisis:

Para el análisis de la investigación se utilizaron fuentes primarias y secundarias a través de textos especializados con el fin de obtener antecedentes sobre la construcción de la Basílica del Salvador. Por otra parte, fue necesario definir a través de los dos tipos de fuentes, la definición de policromía en el espacio de la Basílica, cómo se constituye y en qué contexto artístico se construye. Para esto último se debió consultar tesis académicas inéditas, informes, estudios y memorias. Además, se consultaron archivos públicos y privados (documentos históricos y entrevistas), documentos gráficos y levantamientos de información en terreno con el propósito de identificar las técnicas empleadas y la tipología ornamental que se utilizó.

3. Definición de contexto temporal y espacial:

El contexto temporal de la investigación comprendió los años

1900-1918 relacionado con los años en que se desarrolla la construcción de los revestimientos policromados de la Basílica del Salvador.

4. Instrumentos que se aplicarán al levantamiento y análisis de información:

El levantamiento, análisis e interpretación de datos se realizó a través de planimetrías interiores de la Basílica del Salvador, sumada a las fichas de registro de situación actual realizado durante el proyecto de recuperación parcial del inmueble el año 2017 y del informe de hallazgos desarrollado en el marco del proyecto anteriormente señalado.

Sumado a esto, se realizaron registros fotográficos de la policromía para el análisis simbólico en el espacio arquitectónico y toma de muestras del revestimiento para definir de la técnica policroma allí empleada.

5. Definición de las etapas y actividades:

5.1. Análisis histórico-constructivo de la Basílica del Salvador:

5.1.1 Consideraciones histórico constructivo de la Basílica del Salvador: Fue necesario examinar el contexto histórico constructivo general de la Basílica, para luego determinar el periodo de construcción del interior del inmueble. Para esto fue preciso acudir a los archivos históricos y documentación



de la época.

5.1.2 Identificación de una formación técnico-artística que construye la policromía interior de la Basílica del Salvador: Se precisó, a través de la investigación archivística de la época y entrevistas, dilucidar la formación de un equipo de artistas y maestros encargados del revestimiento del interior a lo largo de dieciocho años de trabajo. En este aspecto fue necesario investigar la formación artística de la época en base a Escuelas de Oficios para determinar cómo fue la producción de las técnicas empleadas en la policromía y cuál es la raíz de su representación.

5.2. Identificación del estilo y tipología de la policromía.

5.2.1 Levantamiento tipológico ornamental: En este punto se requirió hacer una clasificación tipológica de los elementos ornamentales a través de gráficas y planimetrías con el propósito de reconocer el estilo y sus variantes empleados en las formas de la ornamentación.

5.3. Reconocimiento material

5.3.1 Análisis microscópico del material pétreo (yeso y cal): Con la guía del conservador-restaurador Manuel Concha Carrasco, se realizaron análisis microscópicos para determinar composición de las materialidades.

5.3.2 Análisis estratigráfico sobre muestras de las capas

pictóricas: En esta etapa se reconoció a través de un análisis sobre las capas pictóricas la utilización de pigmentos empleados en la policromía.

5.3.3 Identificación de sistemas pictóricos utilizados: A través de pruebas de solubilidad, se identificó cuál fue el sistema pictórico que se utilizó a través de muestras de distintos sectores del revestimiento policromado.



Capítulo II

2. Encuadre de los conceptos de intervención, conservación y restauración en relación con el objeto de estudio

El restaurador Salvador Muños Viñas en su libro Teoría Contemporánea de la Restauración define con precisión los conceptos de conservación y restauración. El autor señala tres grandes categorías a partir de estos conceptos:

- 1.** Preservación o conservación ambiental (o indirecta o periférica), que es la actividad que consiste en adecuar las condiciones ambientales en que se halla un bien para que se mantenga en su estado presente.

2. Conservación, o conservación directa, que es la actividad que consiste en preparar un bien determinado para experimentar la menor cantidad posible de alteraciones interviniendo directamente sobre él, e incluso alterando o mejorando sus características no perceptibles -no perceptibles.

3. Restauración, que es la actividad que aspira a devolver a un estado anterior los rasgos perceptibles de un bien determinado. (Viñas, 2003, págs. 23, 24)

Volviendo a los tres casos ejemplificados en el capítulo I, sobre el fenómeno observado en la Iglesia San Saturnino, Casona Plaza Brasil y Basílica del Salvador, nos podemos dar cuenta que al relacionar los conceptos de conservación-restauración definidos por Viñas, sobre la intervención de ornamentos o elementos relacionados a oficios, esta última experimenta diversos desajustes. Por un lado, la experimentación del bien (policromías y piezas de yeso) a la menor cantidad posible de alteraciones queda en evidencia en el momento en que se retapa, se reemplaza o se reproduce el elemento. Por otra parte, en los tres casos no existe un programa o lineamiento sobre la intervención que la justifique. Si relacionamos estas prácticas con la definición de restauración, no existe entre la práctica de la

intervención sobre dichos elementos, en los dos primeros casos expuestos, la aspiración a la devolución sobre el estado anterior en condiciones normales de observación. En un caso la policromía se elimina, en el otro caso se reemplazan los yesos y se elimina el original.

Brandi señala que la práctica de la restauración debe ser sobre un estado de reconocimiento previo imprescindible para generar una intervención. "(...) la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro" (Brandi, 1963, pág 78).

Desde esta metodología de reconocimiento de la obra de arte señalada por Brandi aparecen las ideas señaladas por Viñas sobre los conceptos clásicos de la restauración, como la autenticidad, compatibilidad matérica y mínima intervención.

El autor define sobre la autenticidad del objeto, que la existencia de un estado real o de verdad incontestablemente se encuentra en el estado presente. En este sentido señala: "Cualquier otra definición del estado autentico de un objeto, o mejor, del estado históricamente autentico, coincidirá tan sólo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real". (Viñas, 2003, pág. 91)

Bajo este concepto de estado autentico en relación con el pensamiento de un grupo de personas sobre su



realidad, el autor desarrolla esta idea en base a que no existen objetos intrínsecamente falsos, sino objetos mal identificados.

Esta mala identificación señalada por Viñas, con respecto a la autenticidad es uno de los principales fenómenos evidenciados en los proyectos de restauración ejemplificados. Cómo no existe una identificación material ni histórica ni estética de los componentes de los edificios mencionados, su intervención se presta a resoluciones que eliminan su presencia, condición y valor.

Además, sobre las intervenciones expuestas entran en juego otros conceptos fundamentales en la teoría y práctica de la conservación-restauración. Estos se refieren a la correspondencia o compatibilidad material, la reversibilidad y la mínima intervención.

La teoría clásica de la restauración predica sobre dichos conceptos señalados, como paradigmas o dogmas de las prácticas restaurativas, en dónde muchas veces resulta inalcanzable este propósito por las exigencias que requiere cada una de ellas. Ya lo señalaba Brandi (1963) -"la reversibilidad es más posible en la pintura que la arquitectura"- sin embargo, el autor apela a que cada material tiene que ser desmontable, en cualquier momento del futuro, sin dañar los materiales ya existentes (Brandi, 1963, págs. 78-79). Además de la reversibilidad, el autor plantea, con respecto a la

compatibilidad matérica que los materiales deben ser elegidos pensando en que deben juntarse con el material original. Y, por último, para asegurar la mínima intervención justificada bajo los criterios de autenticidad, Brandi señala que las intervenciones en el restauro tienen que ser conmensurado con las necesidades de cada obra de arte.

La teoría contemporánea de la restauración pone en cuestión estas acepciones flexibilizando dichos paradigmas. Como consecuencia de los cambios en la cultura, Muñoz Viñas se pregunta ¿Es posible, de hecho, que una actuación restauradora sea reversible? El autor informa que "en las teorías clásicas la reversibilidad es considerada como un 'principio básico' (Cordaro, 1994), un 'dogma básico' (Oddy, 1999; Appelbaum, 1987) o incluso un 'dogma sagrado' (Smith, 1999)" (Viñas, 2003, pág. 107). Sin embargo, se sabe que por más inertes que sean, los materiales utilizados resultan en alteraciones - a veces hasta en la cancelación - de algún trazo del paso de la obra en el tiempo.

Considerando entonces que la reversibilidad absoluta de los materiales y procesos es algo imposible de ser alcanzado en su totalidad, más difícil aún es la aplicación práctica de esa idea. Muñoz Viñas afirma que el término reversibilidad no es absoluto, por lo tanto, los restauradores deben simplemente maximizar la relación entre efectos positivos y negativos de su intervención y



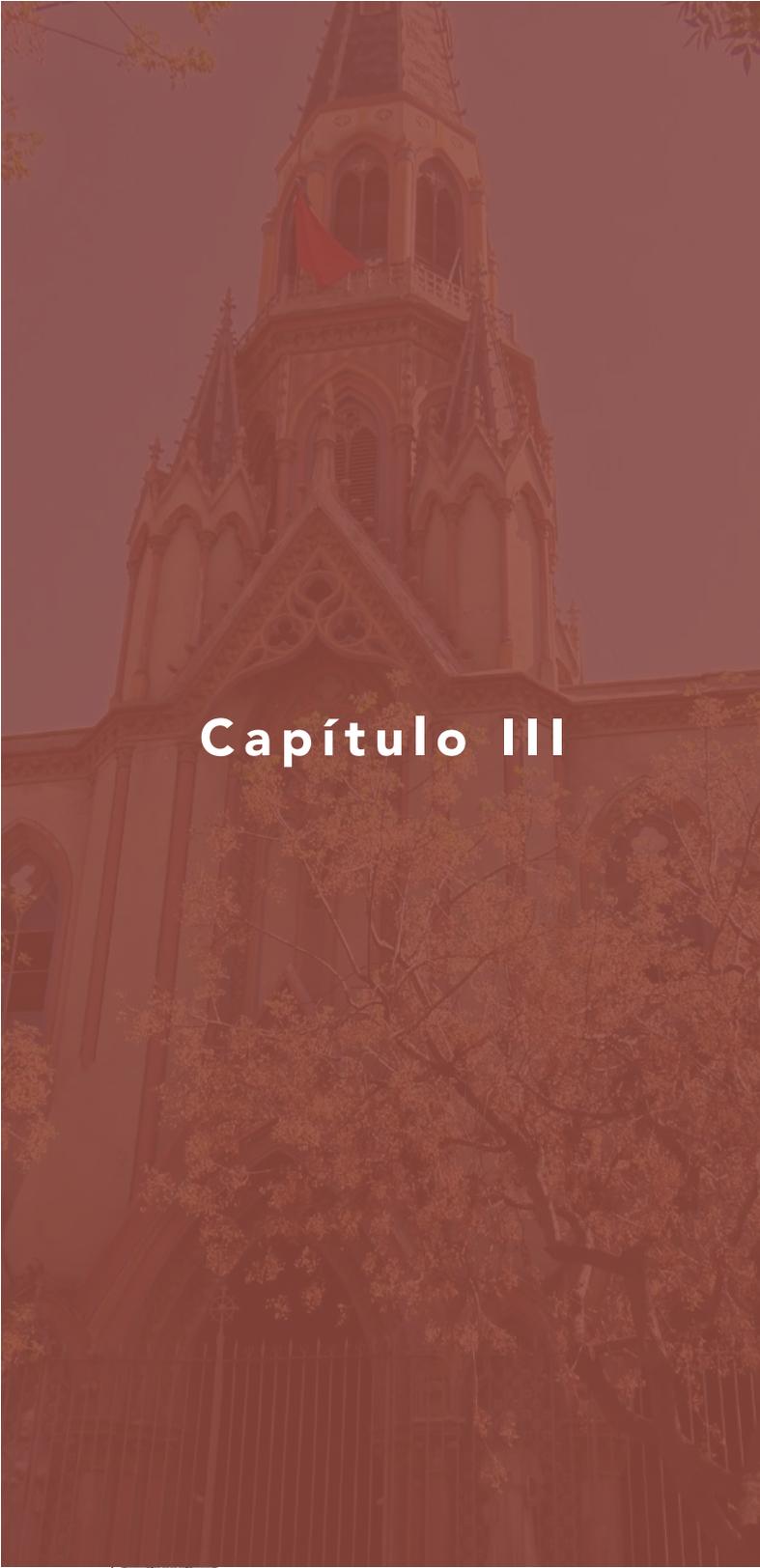
aceptar la irreversibilidad de muchos de los materiales y tratamientos empleados. Sobre esta maximización de la relación de efectos negativos y positivos en la intervención existe una base de análisis anterior al objeto que nos guía a la propuesta flexible o no de la intervención. Cuando no existe dicho análisis el proceso de intervención corre riesgo de generar eliminaciones.

Otro aspecto importante en la teoría contemporánea de la restauración es lo relativo a la dinámica de aquello que se desea conservar para la futura generaciones, es la consciencia de que es imprescindible una mirada interdisciplinaria en las intervenciones - más sensible a los cambios tanto del sentido de patrimonio como de sus sujetos y valores de atribución (Viñas, 2003, pág 32).

Sobre la intervención de elementos ornamentales relacionados a las artes aplicadas en la arquitectura es necesario atender a ciertos aspectos de la teoría clásica de la restauración conjugados con la teoría contemporánea. Como señala Brandi, es necesario ante cualquier intervención realizar una investigación previa que justifique el propósito de la intervención, de esta manera evitamos pérdida del valor de lo que se restaura. Dicho de otro modo, es necesario que la intervención no sea arbitraria y que se relacione además con el presente en donde se encuentra. Por otro lado, es imprescindible que luego de la investigación previa este conocimiento entendido por todos quienes participan en la obra de

restauración arquitectónica, así se constituye un trabajo interdisciplinar en donde todas las observaciones sean pertinentes con el propósito de no invisibilizar o remplazar materialmente de forma arbitraria elementos que conforman valores y atributos del bien patrimonial. Bajo estos términos, el siguiente estudio preliminar sobre la presencia de policromías de La Basílica del Salvador servirá como herramienta para conocer parte de la realidad física, histórica y estética propia del monumento para su futuro objeto de rehabilitación y restauración.





Capítulo III

3. El redescubrimiento del color en la arquitectura

El color en la arquitectura que construye policromías como parte del revestimiento y de la construcción espacial, constituye una de las grandes exploraciones ocurridas según Sagasti Lacalle (2002) de mediados del siglo XVIII y siglo XIX, en donde el reconocimiento de la arquitectura policromada toma protagonismo a raíz de diversas investigaciones arqueológicas sobre los templos antiguos, tales como la investigación del arquitecto y antropólogo francés Jacques-Ignace Hittorff y su descubrimiento sobre la aparición del color en la restauración del templo griego Empédocles. Dicha restauración constituyó uno de los muchos descubrimientos realizados de la época, sobre la utilización de la policromía en las grandes obras arquitectónicas de la antigüedad griega, así como etruscas y romanas (Sagasti Lacalle, 2002, pág. 379).

Por otra parte, y de manera más ampliada Rivas López (2008) señala que el color se presenta en la arquitectura del mundo antiguo como también, en el mundo medieval, en donde producto de este redescubrimiento del color a través de la revolución cultural y arqueológica de los siglos XVIII y XIX, se logra evidenciar técnicamente los diversos tratamientos del color de dichas épocas. El autor plantea sobre la aparición del color al alero del movimiento historicista:

No obstante, para determinado público erudito, las pruebas de la importancia que revistieron estas prácticas pictóricas en el pasado clásico fueron evidentes ya en las

últimas décadas del siglo XVIII, momento en que la arqueología y una parte de la historia del arte acudieron en rescate de su memoria. Asimismo, para la comprensión del nuevo impulso que cobró la investigación sobre las técnicas artísticas medievales no podrá obviarse la referencia continua al neomedievalismo, asociado al movimiento romántico, así como a los movimientos eclécticos del siglo XIX. Habremos de esperar, empero, a la segunda mitad del siglo XX para poder asistir a un verdadero proceso de toma de conciencia de la importancia histórica del color para buena parte de la escultura y la arquitectura medievales. (Rivas López, 2008, pág. 24)

Lo interesante, en el caso de la investigación de Hittorff, quien contribuye al estudio del color y de la arquitectura policromada en pleno siglo XIX, es el cambio paradigmático sobre la concepción de la arquitectura clásica monocroma establecida en ese entonces (Caivano. J. L, 2008, pág 339). Por otra parte, arquitectos de la misma época como Owen Jones, en su estudio sobre la *Gramática del Ornamento* (1856) y Gotfried Semper en su publicación *Observaciones preliminares sobre policromía* (1834), generan en sus investigaciones, una visibilización del uso del color en la arquitectura, en el que según el arquitecto Caivano, datan de

una historiografía cromática que abarca desde la antigüedad, hasta el siglo XVIII. En sus estudios se evidencian, sobre el análisis del periodo clásico, la utilización de la técnica policroma en diversas construcciones, generando una controversia sobre la concepción de los cánones clásicos planteados hasta ese entonces, en donde la ausencia de color respondía a un orden de belleza y armonía.

Rivas López (2008), enfatiza en su investigación de policromías sobre piedra en Europa medieval en la escultura y arquitectura, que la aparición del color y policromía total para la escultura monumental y la arquitectura está íntimamente ligada al nacimiento del arte gótico francés. El autor afirma:

En defensa de estas afirmaciones destacan las pruebas proporcionadas por los estudios que se han venido realizando en los últimos años sobre la escultura románica y gótica de las principales edificaciones religiosas francesas del periodo y que vienen a demostrar la progresiva generalización de las técnicas de policromía sobre piedra en la práctica totalidad de la Francia medieval. (Rivas López, 2008, pág. 47)

A pesar de que Rivas López subraya sobre la técnica de policromar relacionada al gótico francés, avalado por estudios y tratados como *De coloribus et artibus romanorum*, obra de Eraclius - francés del siglo XIII, el autor amplía esta concepción geográfica y temporal, definiendo que gran parte de la escultura



y los relieves arquitectónicos en piedra de la Antigüedad y del Medioevo estuvieron pintados con vivos colores (Rivas López, 2008, págs. 117-120).

¿Cuál es el momento en que existe conciencia de la aplicación y técnica cromática en la arquitectura, por qué una facción del neoclasicismo interpreta la arquitectura y escultura clásica como monocroma? La noción de la existencia del color fue editada desde tiempos remotos, Vitruvio, arquitecto romano en su tratado *Los diez libros de arquitectura*, nos habla de la aplicación del color en los muros de la antigua Roma, desde la descripción de representaciones pictóricas, hasta la preparación técnica y obtención de los pigmentos (Vitruvio Pollionis, 1997, pág. 9). Ciertamente el mundo renacentista y neoclásico tenían conocimiento del cromatismo en la arquitectura antigua, que como bien señala el autor del prólogo Delfin Rodríguez en la traducción del tratado de Vitruvio sobre el arquitecto romano, el renacimiento será el encargado de reeditar estas fuentes.

Leído, copiado, citado y, en algunas ocasiones, también ilustrado, durante la Edad Media, no será hasta el siglo XV, en el contexto de las nuevas interpretaciones del Humanismo, cuando ese texto sea estudiado desde una perspectiva diferente y, en un principio, más como fuente escrita que como libro normativo, más como descripción de arquitecturas que como un tratado de modelos (Vitruvio Pollionis, 1997, pág. 9)

El renacimiento visibiliza a través de la reedición de los tratados Vitruvianos una fuente sobre los primeros antecedentes escritos del color en la arquitectura, los cuales permiten comprender su función, técnica y estética, desde la representación pictórica hasta su procedimiento artesanal (Vitruvio Pollionis, 1997, pág. 10). Sin embargo, el siglo XV, como bien señala Rodríguez, el color en la arquitectura estará presente como una fuente de conocimiento más que como un elemento utilizado en la arquitectura producto de la búsqueda del racionalismo e ideales de belleza. El neoclasicismo de igual modo desconoce el color en la arquitectura interpretando la arquitectura clásica como monocroma ya que como señala el autor Rafael Iglesias en su estudio sobre la arquitectura historicista del siglo XIX, se produjo en respuesta del racionalismo de la época.

Desde un principio la invocación de las formas clásicas se hizo en nombre de un concepto ideal de la belleza, muy propio del racionalismo de la Ilustración, que suponía a la belleza como algo inmutable, imperecedero, independiente de toda relativización cultural. (Iglesia, 2009, pág. 49)

Volviendo atrás, en contraste a la tradición clásica, el medioevo con el gótico según el historiador del arte Víctor Alcaide Nieto (1978), va a desarrollar bajo una estética de representaciones alejadas del orden clasicista un trabajo de color desde la transparencia cromática y el trabajo de luz no-natural a través de sus vidrieras en conjunción con el muro coloreado (Alcaide,



1978, pág 36). La representación espiritual del gótico deja de hablar del objeto y estudio racional de la forma, volcándose a un lenguaje artísticamente abstracto y orgánico a la vez. En la voz de Worringer (1911), la estética gótica es en efecto incomoda, recargada, opuesta a la estética clásica que busca el orden y la armonía. El autor especifica: "La supuesta belleza del gótico es una equivocación de los modernos. Su grandeza real no tiene menor relación con la representación del arte que nos es familiar y que necesariamente culmina en el concepto de "belleza" (Worringer, 1911, págs. 19).

Sin embargo, a pesar de la oposición del arte gótico con el arte clásico, el color en la arquitectura jugará un rol importante, del mismo modo que la arquitectura clásica, sobre la representación y el uso cromático de los revestimientos (Jantzen, 1957, pág 85). La composición y el uso óptico del color según Jantzen, cumple en el gótico, un rol importante específicamente en las catedrales, en la configuración de los planos espaciales interiores, el manejo de los volúmenes y la desmaterialización cromática a través de la luz. En este sentido es interesante ver que, a raíz de las diversas formas de utilización del color en el espacio arquitectónico clasicista y gótico, el siglo XVIII-XIX avocará una parte de su estudio arqueológico sobre su reaparición.



Imagen 3: Maastricht, basílica de Saint Servais. Portada sudoeste o Bergportaal, protegida por un porche. Anónimo, hacia 1224. La policromía actual data de 1883. En el interior del rectángulo perfilado en blanco pueden distinguirse dos pruebas de limpieza realizadas en las arquivoltas, que permiten ver los restos de la policromía original, del siglo XIII. Fuente: Javier Rivas, Policromía sobre piedra en el contexto de la Europa medieval.



3.1 La policromía y el ornamento en la arquitectura Gótica

El arte gótico devenido en la ornamentación como lenguaje que representa la voluntad y capacidad artística de una época según el historiador y teórico alemán Wilhem Worringer (1911) representa una forma de hacer del sujeto ligado directamente a un territorio.

El autor en su estudio sobre la esencia del gótico presenta un esquema de cómo el arte gótico se desarrolla geográficamente según su mirada nacionalista, en los pueblos germánicos en donde además dichos pueblos se mezclan con la sangre de otras razas europeas.

Los germanos no son, pues, los únicos que tienen arte gótico, ni los únicos que la crean; los celtas y romanos poseen la misma importante participación que ellos en la evolución del gótica. Pero los germanos son la *conditio sine qua non* del goticismo. (Worringer W. , 1911, pág. 43)

Es importante poder comprender el origen geográfico del estilo gótico para descifrar el lenguaje ornamental y la ocupación de la técnica del color en arquitectura y escultura. El autor señala que, en el conglomerado de naciones nórdicas, en plena caída del imperio romano, el arte es simple ornamentación, y esa ornamentación tiene en principio un carácter puramente abstracto. Sin embargo, dicha abstracción se ve entremezclada por condiciones culturales y territoriales, al acercamiento de

la representación orgánica clasicista. La línea gótica es, en su esencia, abstracta, y al mismo tiempo tiene una fortísima vitalidad. (Worringer, 191, pág. 18)

El teórico alemán deja entrever en su análisis, sobre un gótico que se desarrolla según él, en principio, en el norte de Europa, y que luego se concentra en Francia, en donde señala, emerge una feliz mezcla de razas conectados directamente con lo germano, por tanto, se construye un cruce de lenguaje artístico entre la "conclusión decorativa", "la claridad sensible", "la armonía orgánica románica" y la necesidad germánica de exageración y excesividad. La conclusión de esto en relación directa con los edificios góticos es, en la voz del autor, una innegable sensibilidad orgánica y renacentista (Worringer, 1911, pág. 38). Desde otro lugar, Jantzen nos introduce sobre el arte gótico y la actualidad:

El arte gótico se difunde a partir de su lugar de origen, el norte de Francia, hasta convertirse en el estilo sagrado de toda Europa, aunque adoptando distinto matices según las condiciones que ofrecían los diversos pueblos y países de Occidente. (Jantzen, 1957, pág. 7)

A pesar de las distintas visiones geográficas propuestas por Worringer y Jantzen sobre el origen del arte gótico, sabemos que hay un punto de encuentro en el desarrollo de su expresión, este punto se encuentra precisamente en su carácter religioso, en la arquitectura y la ornamentación (Jantzen, 1957, pág. 8;



Shulz, 1973, pág. 38). En este sentido, la catedral gótica se transforma en el tema edilicio medieval que produce una obra de arte total la que a través de la escultura, pintura y arquitectura explicará en palabras de Schultz, la organización cósmica medieval. Arquitectónicamente, la catedral gótica busca en su estructura la desmaterialización óptica y simbólica del espacio a través de la transparencia (Shulz, 1973, pág 39). El muro de piedra "diáfano" explicado según Jantzen desde su etimología griega como "transparente" elimina el carácter de continuidad de la masa, en donde esta última se reduce a una red de líneas abstractas.

La estructura de la pared gótica elimina el carácter de continuidad de la masa, en la medida en que se compone puramente de miembros aislados de forma cilíndrica y plasticidad corpórea...La arquitectura de la pared gótica ya no quiere ser considerada como continuidad de masa, sino como plástica. (Shulz, 1973, pág. 94)

El objetivo de atrapar la luz dentro de la catedral a través de la luz-no natural de sus vidrieras, respondía según la teología medieval, a atrapar el cuerpo de cristo, por lo tanto, la articulación del edificio se constituye según Alcaide como un espacio elevado que concentra la luz, por tanto, el color cumple un papel importante en el revestimiento del muro a través de la policromía, sin embargo, dicha policromía se va a ver subordinada en función de la luz.

A partir de esta plástica, la policromía empleada en los muros de la arquitectura gótica formara parte de un sistema de estructura y articulación cromática de los elementos que la componen (Alcaide, 1978, pág 14). La finalidad y función del color de representar una inmensidad espacial es construida a partir de la penetración de la luz en el espacio y la variación de matices que se van generando sobre la superposición de grados lumínicos, el color del muro se subordina a la iluminación artificial de los vitrales en grandes vanos. En la voz de Jantzen la luz, entre rojiza y violácea, varía su grado de claridad de acuerdo con las variaciones de la atmosfera exterior.

La catedral gótica rompe con la tradición decorativista de pintar sobre el muro utilizado como espacio iconográfico (Alcaide, 1978, pág.27), el propósito de transparentar y desmaterializar los paramentos a través de su inmensa verticalidad se logra con el ya mencionado manejo de color y transparencia generado por el vitral. La policromía entonces no es el fuerte de la arquitectura gótica según Alcaide, sin embargo, según Rivas López, la escultura en piedra policromada va a ser un elemento importante en la configuración del relieve iconográfica del muro (Rivas López, 2008, pág.117).

A partir del estudio de Rivas y J.E Cirlot, la catedral gótica tendrá dos focos de trabajo policromo, uno será la fachada y ciertos elementos interiores a través de la escultura en piedra y otra será desde sus retablos. Si bien, como señalaba anteriormente, la policromía no es el fuerte de la arquitectura gótica, Rivas López se contrapone a esta teoría señalando que, si existieron muchísimas iglesias y catedrales góticas



pintadas, en donde si existió una relevancia del componente simbólico del color sobre la piedra. La desaparición según el autor, del color en los elementos arquitectónicos se produce por una fuerte pérdida en una parte significativa del centro de Europa sobre su patrimonio artístico producto de la reforma protestante y el influjo que comenzó a tener la arquitectura cisterciense. A raíz de la desaprobación de la iglesia y el arte sacro, la escultura policromada y la coloración en la arquitectura se pierde como antecedente de su existencia. En su tesis Rivas señala que efectivamente el color en la arquitectura medieval fue preponderante y que desaparece producto de la iconoclastia de la época. Según la tesis del autor:

El policromado de los relieves arquitectónicos y la estatuaria de los monumentos medievales europeos fue un hecho consustancial a todo el periodo. De este modo, numerosos elementos pétreos del exterior y del interior de los edificios religiosos (jambas, arquitrabes, y tímpanos de las portadas, escultura exenta, retablos, sepulcros etc.) recibirán un acabado policromo. No obstante, la generalización y el desarrollo de este conjunto de prácticas distaría de ser uniforme en todos los territorios. (Rivas López, 2008, pág. 46)

Con respecto a la territorialización de la policromía en la arquitectura gótica, el mismo autor señala que la difusión

de las Iglesias góticas pintadas dependió de la cercanía de los distintos territorios europeos con los centros artísticos franceses (Rivas López, 2008, pág. 47).

Además de identificar la presencia de la policromía y su relación con los centros artísticos franceses, Rivas plantea sobre la desaparición del color en la arquitectura, otro aspecto interesante de analizar en su causalidad. Sumado a los motivos iconoclastas de su desaparición en las construcciones góticas, el autor señala que otro de los grandes motivos de su invisibilización se deberá, en gran medida, a la visión academicista de la historia del arte enraizada en el clasicismo monocromo, es decir, la desaparición se debe en parte a la consecuencia de los planteamientos estéticos que tuvieron su base en el Renacimiento.

El color, que había estado presente en los monumentos durante siglos, cedería así terreno en beneficio de la piedra acabada al natural. Este fenómeno se extenderá por toda Europa occidental a lo largo del siglo XVI, hasta que la plena introducción del Renacimiento de influencia italiana imponga la ausencia total del color en la piedra.

La creciente hegemonía de la blanca inmaculada de la escultura en piedra, que no hizo sino potenciarse durante los siglos siguientes, fue la causante de que



desapareciera progresivamente de la memoria colectiva de los europeos todo un universo de formas pétreas policromadas. Esta situación se mantuvo vigente al menos durante 250 años, hasta que los primeros testimonios a propósito de la presencia de restos de color sobre arquitectura y estatuarias griegas llegaron a Europa a través de los hallazgos arqueológicos de la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de este momento comenzará a cambiar la imagen firmemente establecida de la blancura del mármol. (Rivas López, 2008 pág. 45)

La búsqueda de una nueva estética fundamentada en las raíces cristianas y europeas durante el siglo XIX a causa de la crisis de los presupuestos neoclásicos y su incapacidad de dar respuestas a las necesidades de una nueva sociedad, generaron el resurgimiento de las formas medievales, principalmente góticas, para construir la nueva arquitectura y parte de las artes aplicadas (Rivas López, 2008; Sagasti Lacalle, 2002).

3.2 Historicismo: el Neogótico y el color en la arquitectura

La arquitectura de mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX deja de ser algo exclusivo de los emperadores, reyes, príncipes y de la iglesia y se convierte en un

dominio del público en general, es decir, en un asunto de interés para todos los ciudadanos. La función de la arquitectura ya no se limita sólo a representar como figuras absolutas a los que realizaban los encargos, sino que mediante esta representación artística se pretende intervenir activamente en el proceso social y que su utilidad general, sea apreciada y reconocida como arte (Toman, 2000, pág. 152).

La aparición de una sociedad ilustrada según Rolf a principios de la época de la industrialización y capitalismo, abre preguntas sobre cómo encontrar un lenguaje arquitectónico propio de la época y adecuado a las nuevas construcciones de la sociedad burguesa (Rolf, 2000, pág. 153). En este contexto, el historicismo como corriente del pensamiento, se formula a través del objeto de estudio sobre los procesos históricos para comprender la realidad humana, en el cuál las nociones generales, los métodos cuantitativos y las estadísticas no son suficientes (Dilthey, 1883, pág. 4).

En el contexto del romanticismo del siglo XVIII y de mediados del siglo XIX, el historicismo surge, según Faletto (sf), como la superación del movimiento romántico, el cual nace, del mismo modo que nos señala Dilthey, ligado al romanticismo histórico. La historiografía nostálgica en palabras de Croce va a dar origen a la importancia de toda la historia medieval. En este contexto el redescubrimiento del movimiento gótico recupera la significancia cultural de su pasado histórico,



reinterpretándolo como un momento necesario en el desarrollo del ser humano, incluso, en palabras de Faletto superando el juicio valorativo que arrastraba dicho periodo, como momento de oscurantismo y aberración cultural. La necesidad de poder abarcar y comprender todos los periodos históricos, sin importar su ideología o valor, fue la fuente que definió el historicismo y el movimiento ecléctico.

En el siglo XIX las nuevas necesidades de comunicación y el creciente conocimiento histórico que aseguraba la asociación de ideas entre la cultura del pasado y sus formas revividas, permitieron y alentaron una estrecha relación entre forma y contenido significativo. Las formas clásicas se resemantizaron y se utilizaron para predicar al espectador nuevas conductas.

El fenómeno no se redujo al Neoclasicismo, sino que ocurrió con todas las formas rescatadas del pasado. Usuarios y proyectistas consideraron a la arquitectura como un vehículo portador de mensajes, un sistema de comunicación cuyo referente eran los valores culturales de otras épocas. (Iglesia, 2009. pág. 64)

Rafael Iglesia, señala que el movimiento historicista en la arquitectura o llamado "revival" nace justamente como

fenómeno durante los siglos XVIII-XIX relacionado con la corriente romanticista. Este movimiento, como señalaba anteriormente, de carácter revolucionario contra el racionalismo de la ilustración toma como eje, en la obra arquitectónica, reminiscencias clásicas y medievales. "Las formas arquitectónicas fueron utilizadas como signos evocativos de otras realidades culturales, distintas de las presentes, cuyo recuerdo podía despertar la emotividad del espectador" (Iglesia, 2009, pág. 67).

Uno de los motivos claves en la construcción "romántico-historicista" se produce a partir de publicaciones teóricas disponible para los arquitectos provenientes de distintas fuentes, como estudios arqueológicos e históricos, publicaciones teóricas, prácticas de la arquitectura, tratados de filosofía, arte y estética.

Se impuso la consideración del pensamiento histórico como forma de pensamiento científico: la evolución histórica de las artes se sometía a un esquema taxonómico, de clasificaciones según estilos y épocas, y el desarrollo de la Historia del Arte, la que se enmarcaba en leyes reguladoras, un rígido proceso de periodización y de reducción de categorías estilísticas. (Iglesia, 2009, pág 65)

En este sentido es interesante considerar diversas miradas hacia el historicismo. Por un lado, como la reinstalación emotiva de una cultura pasada en un presente, y por otro, como fenómeno puramente



representativo basado en categorías y encuadre estilístico.

Giulio Carlo Argán frente al academicismo romántico en relación con el historicismo señala que los grandes problemas no son ya propuestos por la arquitectura. La única función real que la arquitectura desempeñó entonces fue la de ser un arte representativo (Argán, 1973). El autor apela a que no existe una problematización del espacio con los revivals del historicismo romántico, si no que deja de lado los problemas sociales concretos, manifestando que existe una gran carga estética y de representación.

Otra mirada interesante sobre el historicismo, la da el historiador Toynbee, el que señala que la presencia de formas históricas en la arquitectura del siglo XIX, que constituyen un lenguaje o estilo, se producen en el encuentro de la parte que representa una forma más antigua y ya no está viva, por lo tanto, sólo puede participar de ella como un espectro o un invocador (Toynbee, 1962). Es decir, una reminiscencia a las culturas pasadas desde la reinstalación en un presente, en donde el que representa, despierta lo muerto a fin de establecer un nuevo contacto de un modo diferente. La representación de formas antiguas se sitúa en un tiempo en el que los tratados de estética, arte y arquitectura eran abundantes, y de los cuales influyeron en las prácticas constructivas de dichos siglos.

La reparación del estilo gótico en el siglo XIX se va a compaginar en el contexto de los nacionalismos de la época. Además de aquello, la revaloración del estilo va a ser utilizada a través de la reivindicación de la iglesia católica luego de las convulsiones

revolucionarias en contraposición del estilo neoclásico (Tinellit, Gonzales 1967).

Rivas López afirma en su tesis que la nueva sociedad europea, surgida de las guerras napoleónicas, se enfoca en una autoafirmación de conciencia nacional que buscan en su pasado fundamentos para afrontar el futuro. La revitalización del sentimiento religioso provoca que la vuelta a las raíces cristianas sea a través de los neomedievalismos.

3.3 Reconocimiento del color y la policromía en el siglo XIX

A partir de la ya citada investigación arqueológica del siglo XIX sobre las prácticas constructivas de la antigüedad y la representación de formas pasadas, el componente cromático cobra fuerza a través de la restauración y la creación de nuevas construcciones. Arquitectos como Gottfried Semper, Owen Jones, Hittorf, Violet le Duc entre otros, a partir del contacto con la arquitectura policromada de la antigüedad clásica forman parte de un círculo que identifica el color a través de la restauración, documentación y construcción arquitectónica (Caivano J.L, 2008, pág. 339).

Claros ejemplos como el diseño Templete de Tinted Venus construido en 1860 de Owen Jones, o el Cirque de Napoleón diseñado por Hittorf hacen referencia en dichos casos, del clasicismo, desde el tratamiento del color hasta sus elementos constructivos.





Imagen 4: Jakob Ignaz Hittorf, Cirque d'hiver, o Cirque Napoleón, 1852. París.

Imagen 5: Owen Jones, diseño del templete destinado a albergar la Tinted Venus de John Gibson. Hacia 1860. Victoria & Albert Museum, Londres.



Otro de los aportes del arquitecto Wilhelm Hittorf según la investigación de Rivas López (2008), además de construir haciendo alusión al cromatismo clásico, residió en la contribución a la investigación científica del color de templos antiguos, anteriormente mencionados, a través de la recopilación de los resultados de los análisis de *L'Architecture polychrome chez les grecs*, realizados durante la primera mitad del siglo XIX sobre soporte pétreo. Además, el arquitecto recoge observaciones sobre la policromía en construcciones medievales como la Catedral de Colonia y la Sainte- Chapelle de París (Rivas López, 2008, pág.108).

Otro de los estudios importantes sobre el color en la arquitectura desarrollados en el siglo XIX, lo realiza el arquitecto historicista francés Viollet Le Duc. Según Arnaud Timber (2017): "El color de la arquitectura retiene entonces todo el interés del arquitecto y, en este sentido, él es el primero en pensar en la iglesia medieval como una proposición cromática total (Timber, 2017, pág. 180).

Arnaud señala además que Le Duc a partir de las observaciones cromáticas de la iglesia Sainte- Chapelle en París y la iglesia Notre Dame elabora su concepción de la policromía, formulando principios cromáticos con finalidades estéticas publicados en 1864 el tomo VII de su *Dictionnaire*. Otra de las interesantes publicaciones que realiza el arquitecto Le Duc sobre la identificación del color, la realiza a través de la técnica

³ Procedimiento de reproducción en colores mediante impresiones sucesivas con piedras litográficas, una por cada color.

de cromolitografía³ sobre los ornamentos y el color de las 29 capillas de la Iglesia Notre Dame.

Sobre la cuestión de la policromía en la arquitectura Arnaud señala que Viollet le Duc en el tomo VII de su *Dictionnaire* publicado en 1864 elabora una descripción clave con respecto a la policromía en el espacio arquitectónico:

La pintura decorativa agranda o achica un edificio, lo vuelve claro u oscuro, altera sus proporciones o las pone en valor; aleja o acerca, ocupa de manera agradable o cansa, divide o une, disimula los efectos o los exagera. Es un hada que prodiga el bien o el mal, pero que jamás permanece indiferente. A su gusto, ensancha o reduce las columnas, alarga o encoge los pilares, eleva las bóvedas o las acerca al ojo, extiende las superficies o las reduce; seduce u ofende, concentra el pensamiento en una impresión o distrae y preocupa sin causa. (Timber, 2017, pág. 79)

A raíz de estas definiciones realizadas por Le Duc y otros tantos otros estudios del color realizados por arquitectos, científicos y arqueólogos del siglo XIX mencionados anteriormente, es que el color cobra protagonismo de estudio y análisis a través de una policromía presente en la época clásica como medieval, en donde su sentido, función y asociaciones iconográficas y simbólicas varían según su periodo. El siglo XIX se encargará de clasificar en estilos y sistematizar esta coloración y



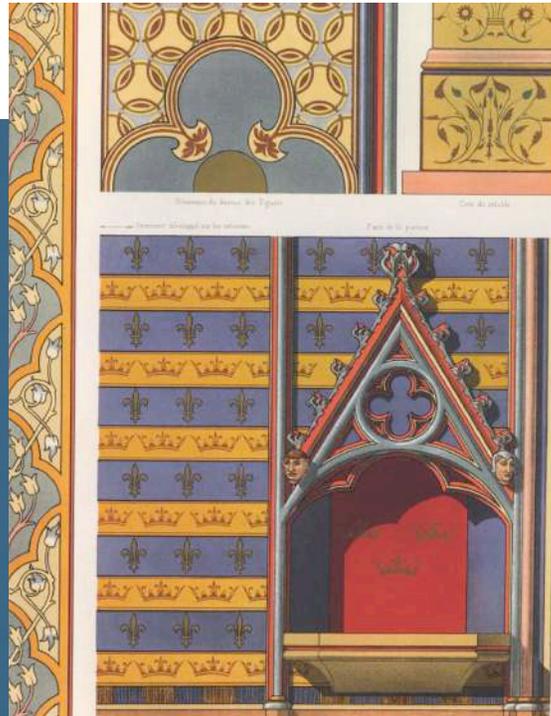
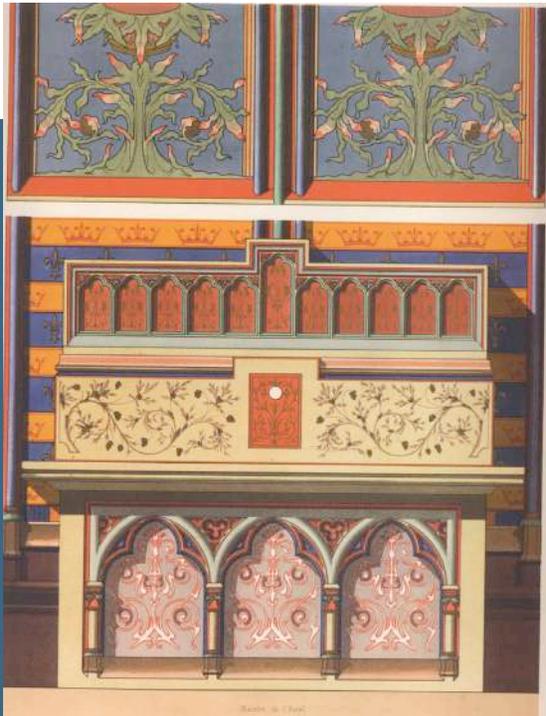


Imagen 13: Policromía cielo Capilla de la Caridad.

Imagen 14: Policromía cielo Iglesia Corpus Domini.

Imagen 15: Policromía cielo Basílica del Salvador

Fuente: Registro personal



ornamentación resemantizando sus formas, a través de, como señala el arquitecto Iglesia, la asociación de ideas entre la cultura del pasado y sus formas revividas.

3.4 Llegada del Neogótico a Santiago de Chile: Presencia de policromía en la arquitectura del siglo XIX (Corpus Domini /Eugenio Joannon- Capilla de la Caridad/ Eugenio Joannon- Basílica del Salvador/ Teodoro Burchard)

Recordemos que en Chile apenas floreció el Rococó. Las aportaciones de los jesuitas bávaros de finales del siglo XVIII discurrieron por la vía de un barroco periclitado a la sazón de Europa, de proporciones reducidas y modestas. A mayor abundamiento, es sabido que la única obra de real importancia, la iglesia de La Compañía se consumió por entero en el segundo y definitivo incendio de 1863. El neoclásico, por tanto, no hubo de vencer en Chile las resistencias que la tradición de un barroco esplendoroso generó en otras latitudes americanas. Por estas evidentes motivaciones, el eclecticismo que caracteriza a la arquitectura chilena tiene antiguas y profundas raíces en Europa desde mediados del siglo XVIII. (Boza, Castedo, & Duval, 1983, pág. 12)

A través de este recorrido general realizado por Boza, Castedo y Duval se obtiene un panorama de los estilos que

marcaron distintas épocas de la historia de la construcción en Chile en donde es clara la importancia y predominancia de la arquitectura ecléctica en la construcción de mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Secchi (1941) señala que, debido a la Independencia, la vida del país cambia profundamente, destacando las conquistas culturales producto del intercambio con otros países y el despatrocinio de la corona española. (Secchi, 1941, pág., 10). En este contexto, según el autor, el neogótico llega a Chile como parte de los estilos que emigran al país por medio de arquitectos extranjeros, o por los viajes realizados por los mismos profesionales, proveyendo de ideas foráneas en territorio nacional. Dicho estilo se enmarca más que en el eclecticismo, en los historicismos surgidos en ese entonces. A lo dicho por Secchi, se suma el estudio sobre templos neogóticos realizado por la arquitecta Mirtha Pallarés en el cual confirma que las edificaciones con reminiscencias neogóticas se comenzaron a observar en Chile a mediados del siglo XIX, durante la época republicana, en la que producto de los fenómenos antes mencionados sobre las transferencias culturales, existe un fuerte anhelo local por asimilar modelos europeos de la época especialmente la francesa (Pallarés Torres, 2015, pág.15).

Esta asimilación de modelos neogóticos no sólo fue un fenómeno local, el autor Martín Checa-Artasu (2013) señala en su estudio sobre la expansión del estilo, algo interesante con respecto a las vías de entrada a Latinoamérica. Por una parte, menciona que justamente las nuevas teorías estéticas del siglo XVIII- XIX, a partir de los descubrimientos



arqueológicos repercuten hacia Latinoamérica a través de la toma de un medievalismo gotizante vinculados a la iglesia y en menor medida a la política y la educación (Martín Checa-Artasu, 2013, pág. 3). Por otra parte, esta toma del gótico se genera a través del arribo de los ya mencionados arquitectos extranjeros que traen consigo la importación del estilo, como también por medio de los viajes formativos de profesionales nacionales.

En Chile, según Pallarés (2015), muchas de las edificaciones con reminiscencias neogóticas son construidas coincidentemente por arquitectos llegados de Francia o Alemania contratados por el gobierno. Entre ellos se encuentra el arquitecto alemán Teodoro Burchard y el arquitecto francés Eugenio Joannon, el primero contratado por el Estado a mediados del siglo XIX y el segundo a finales del mismo siglo (Pallarés Torres, 2015, pág.106). Ambos arquitectos son responsables de haber construido templos neogóticos con una alta presencia de trabajo policromo en su interior como parte importante de la construcción del estilo a través de su vestidura: Basílica del Salvador, Corpus Domini y la Capilla de la Caridad construidas entre 1874, 1896 y 1902 respectivamente. Cada una de ellas, cuenta con un amplio repertorio de trabajo de policromía interior en muros y cielos, en donde destacan tipologías ornamentales y trabajos cromáticos con una fuerte similitud entre ellas.

Cada uno de estos inmuebles con categoría de Monumento Histórico en el caso de la Basílica del Salvador,

y en los casos de la iglesia de la Caridad y Corpus Domini como inmuebles insertos en Zonas Típicas, no cuentan con información, ni documentación en los archivos de Consejo de Monumentos Nacionales ni en los archivos del Arzobispado, sobre el proceso constructivo de la policromía desarrollado en cada uno de los interiores de dichos inmuebles. Lo que está presente en los documentos anteriormente señalados son los largos años de construcción. En el caso de la Basílica del Salvador, se hace una pequeña mención en algunas investigaciones como la de Moll & Sabanegh (1976) como también en las páginas de artistas visuales chilenos del Museo Nacional de Bellas Artes, sobre el trabajo policromo desarrollado por el artista Aristodemo Lattanzi Borghini durante dieciocho años, sin embargo, no se encontró información sobre las técnicas pictóricas utilizadas, los procesos de ejecución, ni el carácter simbólico de la policromía. Por otra parte, es preciso señalar que, en ninguno de los documentos consultados sobre los años de trabajo pictórico de la Basílica del Salvador, se encuentran referenciados, por lo tanto, la información no es posible aún de verificar con fuentes fidedignas.





Imagen 9: Basílica del Salvador.



Imagen 10: Capilla de la Caridad.

Imagen 11: Iglesia Corpus Domini.

Fuente: Registro personal





Imagen 12: Registro nave central Basilica del Salvador.



Imagen 13: Registro nave central Capilla hermanas de la Caridad.

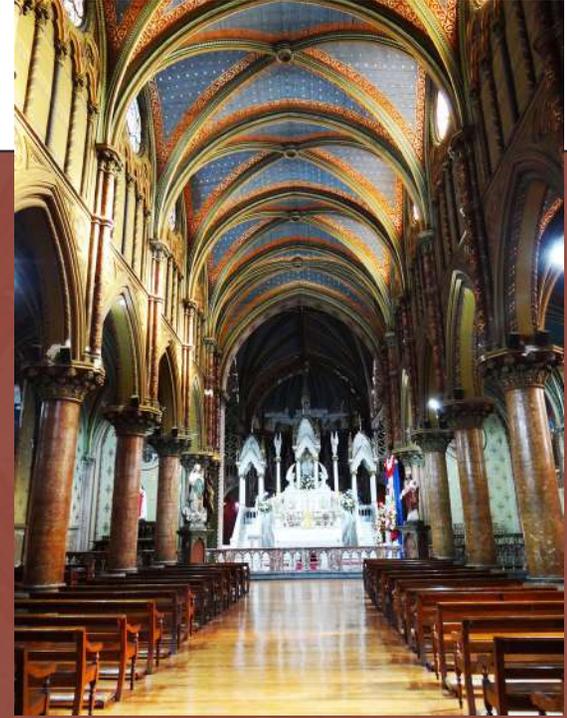


Imagen 14: Registro nave central Iglesia Corpus Domini

Fuente: Registro personal





Imagen 15: Policromía cielo Capilla de la Caridad.
Fuente: Registro personal



Imagen 16: Policromía cielo Iglesia Corpus Domini.
Fuente: Registro personal



Imagen 17: Policromía cielo Basílica del Salvador
Fuente: Registro personal

Imagen 18: Policromía nervadura y plementos Iglesia Corpus Domini.

Imagen 19: Policromía nervaduras y arcos Basílica del Salvador.

Imagen 20: Policromía nervaduras y arcos Capilla de la Caridad

Fuente: Registro personal



Imagen 21: Policromía fustes Iglesia Corpus Domini.

Imagen 22: Policromía fustes Basílica del Salvador.

Fuente: Registro personal





Capítulo IV

4. Construcción de la Basílica del Salvador, 1874-1930

La Basílica del Salvador ordenada el año 1864 por el arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, se levanta en conmemoración de la incendiada Iglesia de la Compañía la cual había estado emplazada en los patios del Ex-Congreso Nacional. Entre los documentos del Archivo Nacional de Chile, se da cuenta que el incendio de la Iglesia ocurrido el año 1863, se produce por la mala manipulación de un sacristán que, al encender las velas para la fiesta de la Inmaculada Concepción y producto de la presión de una de ellas, se forma una llamarada que se extiende por toda la estructura de madera del edificio. El incendio deja alrededor de dos mil víctimas (Archivo Nacional de Chile).

Según los documentos de las iglesias patrimoniales de Santiago, la reconstrucción simbólica de la Iglesia de la Compañía a través de la propuesta de la Iglesia del Salvador tuvo sus motivaciones en el intento de mantener contento a sus feligreses acomodados de ese sector de la capital. La Basílica se construirá en 1874, diez años más tarde, bajo la categoría de iglesia, inaugurándose el año 1892 en su obra gruesa (Torres Rojas, 2014, pág. 2). Sin embargo, hay que considerar que estos periodos señalados por Torres pueden estar desajustados, según el historiador Eduardo Carrasco, en su investigación sobre el templo señala que este nunca estuvo totalmente acabado hasta 1890.

La construcción fue encargada al arquitecto alemán Teodoro Burchard llegado a Chile el año 1855, responsable de instalar el

estilo gótico en nuestro país. Su propuesta arquitectónica se define en un inmueble de albañilería simple, con tres naves paralelas de la misma altura en donde destacan arcos ojivales, bóvedas de crucería y un rico trabajo pictórico interior. Su propuesta se basó en una planta de tres naves, con una nave central más ancha que las laterales, con un crucero casi integrado a la espacialidad de las naves. Su volumetría interior responde a la tradición de hallenkirche, iglesias salón típicas del Norte de Europa (San Martín de Lauingen), llamadas así porque todas las naves poseen la misma altura, dándole con ello mayor continuidad al espacio interior. La unificación espacial que buscaban estas iglesias, hacia que tanto el trasepto, como el nartex fueran poco acusados.

El contexto religioso y social jugará un rol fundamental para la comprensión de cómo se instala y se diseña el inmueble, en Chile, la mitad del siglo XIX y principios del siglo XX significó para la comunidad eclesiástica una disminución de su poder frente a la aparición de grupos liberales que abogaban por reformas tributarias, transformaciones políticas, económicas y sociales, la Basílica se gestará en medio de estos grandes conflictos teológicos y políticos protagonizados por conservadores y liberales (Pallarés, 2015, pág.206). Bajo estos términos según Torres Rojas, la edificación del templo significará la reivindicación de la iglesia católica chilena, erigida en un inicio como iglesia, llevará el nombre de Salvador en honor a Jesús Cristo Salvador del mundo.

El inmueble, construido aproximadamente durante cincuenta y siete años, vera acelerada la construcción en su última fase producto de la decisión del arzobispado ante la amenaza de la discusión que se desarrollaba en el parlamento sobre la reforma constitucional que buscaba reducir el poder de la iglesia sobre el Estado. Por otra parte, en ese entonces se discutía el código penal y el fuero eclesiástico, motivos por el cual la clase política tomó posturas generando cambios en la estructura dominante en donde los intereses de la iglesia vieron amenazados sus privilegios (Pallarés, 2015, pág.206). En medio del estallido de la Guerra del Pacífico en 1879 la construcción del inmueble se vio paralizada, sumada a esta paralización, se menciona, en los archivos del arzobispado de este periodo recabados por el historiador Eduardo Carrasco, los retrasos permanentes y la falta de capital para construir.

Los atrasos se debieron a una constante falta de recursos para llevar a cabo esta obra, los cuales provenían en gran parte desde el propio arzobispado. Otro porcentaje correspondería a la recaudación de donaciones e ingresos por réditos de cargas piadosas establecidas en la antigua Iglesia de la Compañía, además de lo que rentaban algunos bonos en distintas entidades



financieras. La situación de la iglesia en ese periodo no era de las mejores, sobre todo por los conflictos que se dieron como consecuencia de la promulgación de las leyes laicas, lo que sin duda golpeó las arcas eclesiásticas. A ello habría que sumar la coyuntura posterior que desencadenó la Guerra del Pacífico, y todo lo que produjo en la economía local y en el bolsillo de los mayores benefactores de la iglesia chilena. (Carrasco & Wilumsen, 2019, pág. 28)

El año 1892, posterior a la Guerra del Pacífico y terminado el proceso de la guerra civil, se inaugurarán su obra gruesa sin terminar (Torres Rojas, 2014). El historiador Eduardo Carrasco menciona con más detalle que en 1883 se concluye la albañilería simple y se amarran los muros con vigas y tirantes de fierro, en 1884 quedaba pendiente los trabajos de enmaderación y techumbre sumado al abovedado del edificio realizados recién el año 1886 (Carrasco & Wilumsen, 2019, pág. 19). En 1890 de acuerdo los expedientes referenciados en los archivos del arzobispado, no se encontraron más datos e informes del estado de avance de los trabajos de obra mayor.

Con respecto a su larga data constructiva, es importante destacar el vínculo entre contexto y la necesidad de la construcción como símbolo de una ansiada recuperación

religiosa. Existe un apuro por reconstituir el ya mencionado poder eclesiástico en decaimiento lo que llevará el año 1900 a la inauguración del templo bajo la consagración de la arquidiócesis. A pesar de que su construcción no había sido finalizada en sus terminaciones, el templo se transforma según Díaz en el espacio más concurrido de la capital y testimonio de celebraciones de fe colectiva (Díaz, 2007, pág. 85). La construcción se desarrollará en medio del gobierno de Balmaceda en donde se intentará restablecer el orden en relación con la Santa Sede.

El terremoto de 1906 significó otro acontecimiento que detona un segundo esfuerzo constructivo que aplaza su conclusión. Producto del sismo, el inmueble sufre la caída de arquerías y arbotantes completos en la zona lateral, además se desprende parte de la albañilería que complementaban la fachada principal (Carrasco & Wilumsen, 2019, pág. 32).

Desaparecen los gabletes sobre las entradas laterales y el cuerpo de ventanas geminadas que constituían la base de lo que serían las torres, según es posible de apreciar en las fotografías anteriores al sismo.

En 1928 el monseñor Crescente Errazuriz le confiere al inmueble la categoría de templo parroquial, diez años más tarde el Papa Pío elevaría la iglesia a rango de Basílica⁴

⁴ Basílica litúrgica, con independencia de su trazado arquitectónico, una iglesia puede titularse «Basílica» por prerrogativa del Romano Pontífice. Así, en sentido litúrgico, son basílicas todas aquellas iglesias que, por su importancia, por sus circunstancias históricas, o por aspectos de cierto relieve, obtengan ese privilegio papal. Se distinguen las basílicas mayores y las basílicas menores. Fuente: ecured.cu

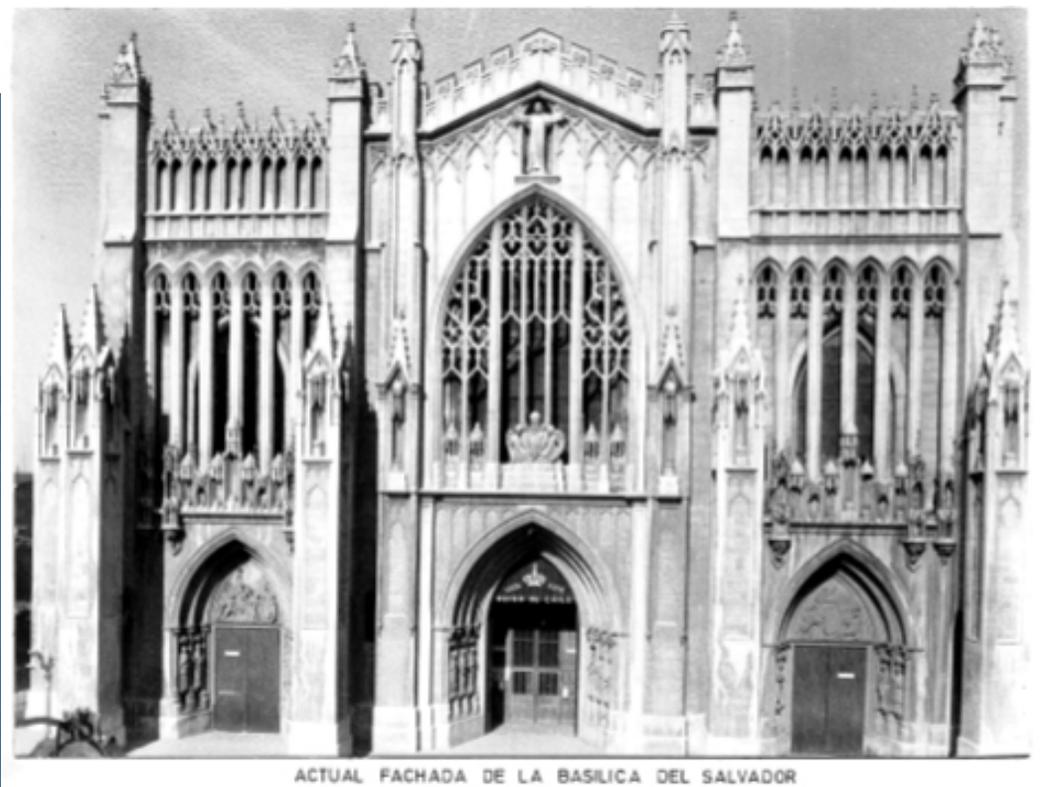




Imagen 23: Basílica del Salvador año 1900. Fuente: Urbatorivm.

Imagen 24: Basílica del Salvador año 1976.

Fuente: Seminario de título Pedro Moll y Sabanech (1976)



(Díaz, 2007, pág. 85). La iglesia retomaría en ese entonces su poder reflejando por medio de tan trabajoso monumento, los objetivos de un catolicismo deseoso por detener el laicismo que pudiese debilitar su dominio (Pallarés, 2015, pág. 203).

La consolidación de la Basílica se establece bajo un Estado recientemente laico desvinculado de la iglesia, en donde la sociedad era predominantemente católica (Gaéte, 2014). Su afianzamiento, sobre todo económico, en vistas del des-patrocinio del Estado, se explica en palabras de Pallarés a la vinculación del poder eclesiástico con grupos surgidos al alero de la explotación de riquezas del país. Esto, sumado a una labor asistencialista, constituyen las razones por las cuales la iglesia pudo seguir en curso su instalación.

Según la investigación de Torres Rojas múltiples cofradías religiosas se fueron vinculando al templo, particularmente la Cofradía del Carmen había hecho del templo su sede y en ella la reinstalación de la Virgen del Carmen, patrona del Ejército Chileno. El Salvador se convierte en un concurrido templo en el cuál las celebraciones, matrimonios, bautizos y procesiones toman protagonismo. Sus procesiones se hacían cada año levantando la Virgen del Carmen desde las dependencias del templo hacia la Plaza de Armas (Torres Rojas, 2014). Hacia la década del veinte, la iglesia había terminado sus trabajos ornamentales interiores, tanto de esculturas, pinturas y retablos a cargo de diversos artistas y maestros de la época (Díaz, 2007, pág. 85). La Basílica

finaliza una primera etapa constructiva y de consolidaciones religiosas adjudicándose el nombre de “la iglesia de oro” en honor a su delicado trabajo pictórico interior.

Con respecto a su emplazamiento en la ciudad de Santiago, el templo se ubicará en los límites entre el centro histórico fundacional y el Barrio Yungay, dejando de manifiesto la orientación de crecimiento de la ciudad de Santiago hacia el poniente. Según la documentación de Pallarés, la ubicación promueve la intención por construir en los bordes intersticiales o de costura de la ciudad, definiendo una frontera entre los pobladores de la ciudad y los del suburbio. La iglesia, según la autora, en este sentido funcionará como dispositivo social convocante y transversal (Pallarés, 2015). Con respecto a la intencionalidad urbana y de localización la autora señala:

La mayor cantidad de producciones con características atribuibles al estilo gótico se observaron en el límite del sector fundacional y el camino de cintura diseñado por Benjamín Vicuña Mackenna en 1872, correspondió a zonas en desarrollo durante el periodo de estudio por lo que resultó evidente, que la ocupación principal fue por oportunidad y disponibilidad. (Pallarés, 2015, pág. 108)



En este sentido, según la autora, la Basílica inserta en el programa de Vicuña Mackenna significa la incorporación de sectores deteriorados o abandonados a través de centros eclesiásticos que tuviesen una significativa presencia en donde además se pudiese integrar a la población. En contraparte de la tesis anteriormente señalada, el estudio histórico actual de la Basílica elaborado por Eduardo Carrasco, pesquiso en los documentos investigados en el Conservador de Bienes Raíces, que el sitio de la Basílica otorgado en testamento no constituía un espacio baldío dentro de la ciudad, sino que tenía construcciones las cuales fueron entregadas en renta para así tener ingresos para la futura obra. El autor especifica:

En estos lugares, según el censo de las casas realizado en 1869, existían casas y otras construcciones, las cuales servirían, en parte, para instalar en ellas las oficinas y hacer rentar los recursos mediante sus arriendos. La construcción de este templo se constituiría en un elemento dinamizador de este nuevo barrio, al que llegarían a instalarse algunos miembros de las clases más acomodadas. (Carrasco & Wilumsen, 2019, pág. 14)

En este sentido, más que funcionar como un dispositivo convocante y transversal, la Basílica funcionaría como un elemento que abre un nuevo barrio vinculado a la aristocracia santiaguina.

4.1 La construcción como parte del movimiento historicista.

La mitad del siglo XIX, periodo de construcción de la iglesia del Salvador, significó para la ciudad de Santiago, cómo señala Armando de Ramón, un periodo de progreso y auge económico producido por la libertad y la apertura decretada por los próceres de la independencia (Ramón, 2007, pág. 145), este contexto de libertad trae consigo transformaciones que van a depender de múltiples fenómenos señalados por el autor cómo: aumento explosivo de la población, la emigración de las clases altas provincianas a la ciudad de Santiago, inmigración extranjera, aumento de las obras de infraestructura, entre otras. Con respecto a la inmigración extranjera De Ramón indica, que dichos inmigrantes eran especialmente técnicos y especialistas, a veces contratados por el gobierno, a veces por particulares, que venían a cumplir tareas específicas y que se quedaban en el país. Ellos se encargaron de difundir sus costumbres y su carácter. En este marco, en el área de la arquitectura, profesionales extranjeros especialmente franceses según el autor fueron protagonistas de las bases de la transformación urbanas.

El proyecto modernizador en el área del diseño de edificaciones se basó principalmente en la producción de estilos extranjeros europeos (Vicuña, 2001). Sumándose a esta producción, se crea la primera academia de formación profesional en el año 1849 dirigida por el arquitecto francés Claude Francois Brunet de Baines la cual promulga los cánones neoclásicos y de estilos como método de enseñanza (Secchi, 1941, pág.11). El historicismo nace luego de la combinación e impulso según



Vicuña, por cambiar la concepción de la arquitectura, renovar el paisaje colonial y especializarla como disciplina académica. La remodelación urbana de Santiago de 1870 impulsada por Benjamin Vicuña Mackena y la consolidación de la República vincula esta renovación del paisaje, según el historiador Manuel Vicuña, concebida, cuando no construidas por arquitectos franceses y la apropiación de una estética extranjera. El autor señala: "Debido a la instrucción académica de sesgo francés y la naturaleza de los modelos erigidos en el centro de la capital, en un comienzo los arquitectos chilenos encontraron sus fuentes de inspiración en la arquitectura francesa" (Vicuña, 2001, pág. 41). Y no sólo francesa, sino que podemos identificar en las edificaciones del siglo XIX en Santiago, recursos constructivos y estéticos de origen alemán, inglés incluso morisco, el repertorio sobre todo en la arquitectura pública y privada palaciega se constituía en base a distintas corrientes y modelos.

La arquitectura religiosa dentro de este contexto no fue distinta. Según la arquitecta Mirtha Pallarés, arquitectos europeos arribados en Chile, como Teodoro Burchard (1832-1922), Eugenio Joannon (1860-1938), Emilio Doyère (1942-1918) y locales como Fermín Vivaceta (1829-1890), Monckeberg (1884-1944) y Aracena (1890-1971), entre otros, en sus proyectos de edificaciones religiosas, utilizaron como recurso constructivo y estético estilos historicistas como el neogótico que se explica, según la autora, por la incorporación de modelos europeos frente a una sociedad económicamente prospera, en donde sus modos y costumbres producto de la inmigración y la

mirada focalizada a la cultura francesa, como también lo señala Vicuña, produjo edificaciones de "estilo" y en el caso religioso con características neogóticas.

La Basílica del Salvador como parte de este tejido de producción historicista neogótica, se incrusta en un modelo que refuerza la idea de Manuel Vicuña, sobre la mirada cultural hacia afuera, en donde parte de la arquitectura residencial, las edificaciones monumentales públicas y ciertas construcciones religiosas daban forma a los historicismos de una clase dirigente y un poder eclesiástico que en palabras del autor "buscaba investir sus modos de vida con el lustre asociado a los estilos arquitectónicos consagrados por la tradición" (Vicuña, 2001, pág. 44). El neogótico apropiado por la iglesia católica durante el siglo XIX se vincula a la apropiación de un estilo reaparecido en la cultura europea del siglo XVIII-XIX y que coincide, en el caso de la Basílica del Salvador, como recurso de reivindicación de la iglesia católica frente a un contexto adverso a sus principios. Así lo señala Carrasco en relación con la batalla eclesiástica por superar el liberalismo a través de su edificación:

En este contexto, la Iglesia del Salvador adquirió una carga simbólica que fue mucho más allá de la reconstrucción del templo incendiado y de un acto de reparación y homenaje a las víctimas. Con la construcción de este nuevo templo, se aprovechó de dar un mensaje claro: la Iglesia chilena estaba



en pie, no había sucumbido ante las llamas, como tampoco sucumbiría ante el avance del liberalismo laico y de la secularización de la sociedad. (Carrasco & Wilumsen, 2019, pág. 10)

No es coincidencia entonces que el geógrafo e investigador Martín Checa Artasu sobre la expansión del neogótico en Latinoamérica, ponga acento en que la construcción de los templos neogóticos, más allá de su arquitectura, fue la respuesta para las soluciones políticas y sociales que tenía la iglesia. De este modo, según el autor, estos edificios se pueden entender como símbolos del vínculo entre las jerarquías eclesiásticas y los gobiernos nacionales del periodo. La Basílica del Salvador funciona como símbolo que representa por medio de un esfuerzo constructivo en términos económicos y materiales, un estoicismo desesperado en busca del renacimiento de una iglesia decaída. El relato sobre “tres recuerdos históricos” citados por Carrasco en su investigación da cuenta de lo anteriormente señalado:

Conjurado el peligro, en forma inexplicable y providencial, el Pastor reunía a todo el clero y fieles de la ciudad entre las bóvedas aún inconclusas del Templo del Salvador el 10 de Junio de ese mismo año, día del Sagrado Corazón, y (...) todo el pueblo de Santiago ratificó el voto de su Obispo y se obligaron todos a “Eleva ese templo votivo que

perpetuará el recuerdo de la merced recibida y sea perenne testimonio de nuestra gratitud, transmitida a las generaciones venideras, Templo que será el primero de la República y uno de los más hermosos de América⁵. (Carrasco & Wilumsen, 2019, pág 11)

El diseño, encargado de encarnar esta búsqueda de reivindicación y espacio de poder eclesiástico fue asignado al arquitecto alemán Teodoro Burchard junto al presbítero Ignacio Zuazagoitia, de levantar el templo a través de un neogótico que no ha sido documentado con precisión sobre sus referentes constructivos, sin embargo, se pueden identificar ciertos aspectos que responden a tipologías posiblemente alemanas y francesas. A pesar de que se desconozcan documentos de primera fuente que acrediten, según Carrasco, de que Burchard fue el profesional a cargo producto de la inexistencia de planos y antecedentes de obra, la relación de uso de materialidades y diseño se asemejan a otros proyectos del arquitecto que

⁵ Extracto citado de la Investigación Histórica Basílica del Salvador por Eduardo Carrasco y Rosario Willusem. Fuente de la cita: Tres Recuerdos Históricos: Homenaje a La Santísima Virgen Del Carmen Con Motivo Del 50o. Aniversario De La Proclamación Pública Y Solemne De Su Patronato Canónico, Como Patrona Principal De La República De Chile 1923-1973, Y Del 1o. Centenario De La Construcción Del Templo Basílica Del Santísimo Salvador, Consagrado Al Sacratísimo Corazón De Jesús. 1873-1973, Y Al 35o. Aniversario De La Muerte Del Excmo. Monseñor Rafael Edwards Salas Primer Obispo Castrense De Chile Y Titular De Dodona 1938-1973. Santiago, Chile: Andina, 1973.



señalan indiscutiblemente su autoría. El inmueble constituido por una gran nave central y dos naves laterales menores se identifican, según ciertos autores, con una variante del gótico que se desarrolló en Alemania. Las naves, iluminadas por vitrales⁶ y policromadas en su totalidad hacen referencia al uso del color y la aparición de la técnica policroma utilizada y resemantizada en las construcciones neogóticas europeas del siglo XIX.

Treinta y nueve años de obra gruesa y dieciocho años de trabajo pictórico interior revelan aspectos de un edificio en ensayo, asumido bajo un encargo estilístico que además de utilizar el neogótico como un recurso estético reivindicador de la iglesia católica, utilizará un modo de construcción vinculado con las fuerzas de trabajo de los grandes templos góticos y neogóticos (Iglesias, 2009, Rivas López, 2008). La participación de albañiles especialistas y pintores de la época ha podido en parte ser documentada e identificada, en especial los artistas, pero no los maestros. Este es un aspecto crucial en el desarrollo y construcción del inmueble, en donde se develarán los oficios y ciertas aspiraciones estéticas de la época.

4.2. Formación artística al servicio de la construcción de la Basílica del Salvador

Durante el siglo XVIII, en Chile, la arquitectura tuvo un periplo irregular: algunas veces aparecía formando el conjunto cerrado de las bellas artes junto a la pintura y la escultura, y en otras excluida del grupo por su carácter práctico. No obstante, ya en el siglo XIX formaba parte de las prácticas que Chile debía desarrollar en el camino de la civilización. (Paola Berríos, et al., 2009, pág. 142)

El siglo XIX, entrado en su segunda mitad y avanzado el proceso de consolidación de la República ya había comenzado a fortalecer un panorama artístico dinámico y complejo producto de la llegada de artistas viajeros, la sistematización de la enseñanza del dibujo y la consolidación de instituciones pedagógicas que irán articulando, en el marco de una renovación intelectual, reflexiones e iniciativas en torno a la reflexión del arte como necesidad estética y productiva (Paola, et al. 2009, pág. 143). Por otro lado, la institucionalización de la arquitectura, instaurada en sus inicios en el Instituto Nacional como un programa vinculado a las matemáticas, se irá desarrollo en una disciplina ambivalente que irá incorporando según la propuesta de su director Brunet de Baines en una dialéctica entre "ciencia" y "gusto", entre lo productivo y lo estético (Paola, et al., 2009). El dibujo como denominador

⁶ Vitrales fabricados por Franz Mayer Co. of Munich, empresa asentada en Munich desde 1847, especializada en vitrales de carácter religioso.



común entre la formación de arquitectos, la enseñanza industrial, las Bellas Artes y artesanos logró según Eduardo Castillo aunar la eterna dicotomía de lo técnico y lo erudito o lo “artístico” (Castillo, 2010, pág. 30). La apertura de cursos ligados a la producción industrial vinculado a la arquitectura, con su base en el dibujo, se abre en 1850 como complemento de los cursos de arquitectura ligados a la Academia de Pintura bajo el nombre de Escuela de Escultura Ornamental y Dibujo Relieve para Artesanos. La apertura de distintos espacios de formación que integraban el dibujo como lenguaje primigenio en la enseñanza dio paso ya entrado el siglo XX a otro tipo de “espacios educacionales”. Según la investigación de Sergio Castillo (2010), programas distintos a los que impartía en esa época la Escuela de Artes y Oficios encontraron mayor apertura en lo artístico más allá del paradigma técnico que impartía dicha escuela. El autor señala que justamente fue el caso de los cursos nocturnos prácticos de artes industriales establecidas por la Sociedad de Fomento Fabril el año 1886 bajo la Escuela Nocturna de dibujo industrial, la que impartió cursos de dibujo ornamental y dibujo lineal (Castillo, 2010, pág. 32). El año 1905 en Santiago se puso en práctica además la Escuela de Modelación y Estuco, destinada a la ornamentación arquitectónica. Un dato interesante mencionado por Castillo es que, en dichas Escuelas, la condición de ingreso era sólo ser obrero y saber leer y escribir.

Aristodemo Lattanzi Borghini, pintor de la Basílica del Salvador, según la documentación encontrada en los archivos del Museo Nacional de Bellas Artes⁷, fue uno de los integrantes de los

cursos nocturnos para obreros. Esta información nos arroja un hecho particular que refleja probablemente un estado de formaciones entre artistas y obreros que participaban de los mismos espacios instructivos desde las bellas artes y los programas apegados a la industria. Lattanzi Borghini se forma el año 1899 en la Escuela de Bellas Artes, además de esto, en la documentación recabada en los archivos de la Biblioteca Nacional, el artista aparece en un listado del año 1902, como alumno de la Escuela de Dibujo Ornamental y de Artes Decorativas para obreros dirigido por el pintor Cosme San Martín en la cual existió una sección para hombres y una sección para mujeres⁸.

No se pudo referenciar si es que el pintor curso estas dos Escuelas de forma paralela o continua, sin embargo, estos datos nos entregan antecedentes de la labor de artistas y obreros vinculados a la arquitectura que compartían un mismo espacio de formación.

⁷ Fuente: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Aristodemo Lattanzi Borghini. Artistas Visuales Chilenos. Disponible en <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39634.html>. Accedido en 30/7/2020.

⁸ Exposición Internacional de Enseñanza: escuela nocturna de dibujo ornamental i de artes decorativas para obreros . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59065.html> . Accedido en 30/7/2020.



4.2.1 Participación de artistas en su desarrollo y su vínculo con la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Dibujo y Artes Decorativas

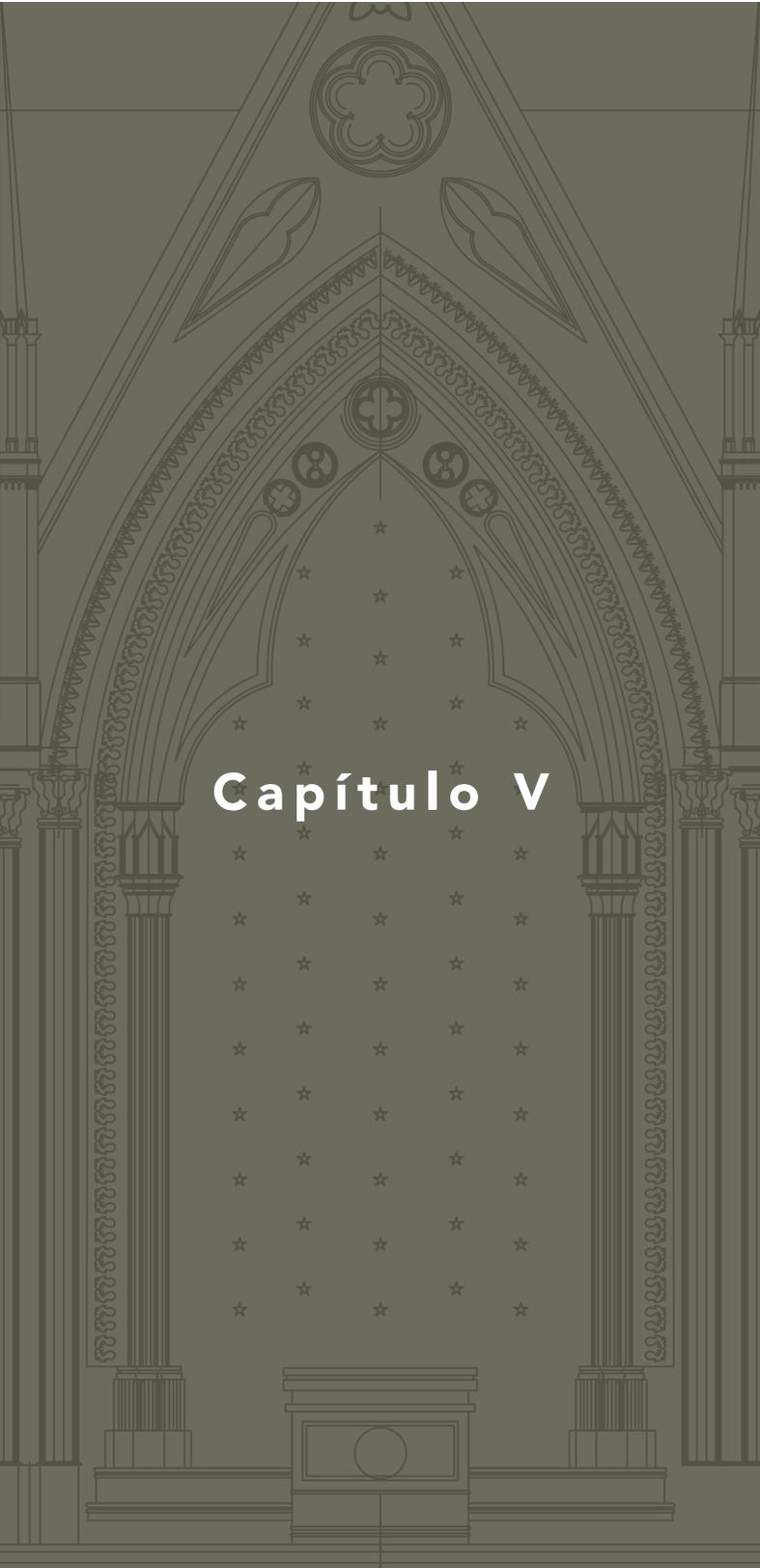
En el año 1892 la Basílica del Salvador había finalizado recién su obra gruesa (Carrasco & Wilumsen, 2019. pág. 28). No se encontraron archivos ni investigaciones actuales que den cuenta del trabajo en obra del ornato interior del inmueble. El único antecedente de primera fuente vigente es una placa informativa al interior del inmueble que menciona a algunos de los trabajadores que participaron en su construcción. Entre ellos como parte de los encargados de ornamentar la Basílica se encuentra el pintor Onofre Jarpa, encargado de los retablos, Virginio Arias, responsable de los candelabros de bronce de la iglesia, y Aristodemo Lattanzi encargado de las policromías y pinturas de la iglesia. Cada uno de los artistas participantes fue formado en la Academia de Bellas Artes entre los años 1860 y 1899. Onofre Jarpa y Virginio Arias según la documentación del Museo Nacional de Bellas Artes tuvieron el privilegio de viajar a Europa, específicamente a Francia, Italia y España. En el caso de Onofre Jarpa, y en el caso de Arias sus formaciones culminarían en Francia, con el propósito de perfeccionarse, en el caso de Jarpa, financiado por el Estado.

Aristodemo Lattanzi Borghini no corrió la misma suerte de los otros artistas. Nacido en Roma, llega a Chile a sus cinco años el año 1889. Hijo del arquitecto ornamentero italiano Giacomo Lattanzi, según los antecedentes obtenidos en la entrevista realizada en marzo del año 2020 a su nieto Aristodemo Lattanzi Villela, se integra a la Escuela de Bellas Artes el año 1899. A pesar

de la escasa información sobre la obra de Lattanzi Borghini, se logró recabar que el pintor participó de la Escuela de Bellas Artes a la corta edad de sus quince años, y posteriormente, en el año 1902, integrar la clase del pintor Cosme San Martín en la Escuela de Dibujo a sus dieciocho años. En ese mismo año, según el relato de su nieto, el pintor entra a trabajar en la Basílica del Salvador, extendiendo su labor durante dieciocho años.

Entre las anécdotas y los recuerdos de Aristodemo Lattanzi Villela, Lattanzi Borghini tuvo su taller frente a la escultura del “roto chileno” elaborada por Virginio Arias para la plaza del barrio Yungay. Los artistas que trabajaron en la Iglesia del Salvador, según los archivos del Museo Nacional de Bellas Artes, y en la voz del propio Lattanzi Villela, tenían sus talleres en el sector de Yungay. En este sentido probablemente, en el desarrollo de la ejecución de la policromía de la Basílica, los artistas, sobre todo los pintores Jarpa y Lattanzi, debieron haber aunado criterios de representación y técnica sobre los motivos del inmueble. Otro aspecto importante de relevar es que la construcción de la policromía fue ejecutada casi en su totalidad por obreros dirigidos por Lattanzi. Esto último como antecedente ratificado por el nieto de Lattanzi Borghini nos permite corroborar el cruce entre el trabajo de un pintor y una agrupación de maestros a su cargo durante dieciocho años, en donde se puede suponer la presencia de elaboraciones técnicas desde un oficio obrero.





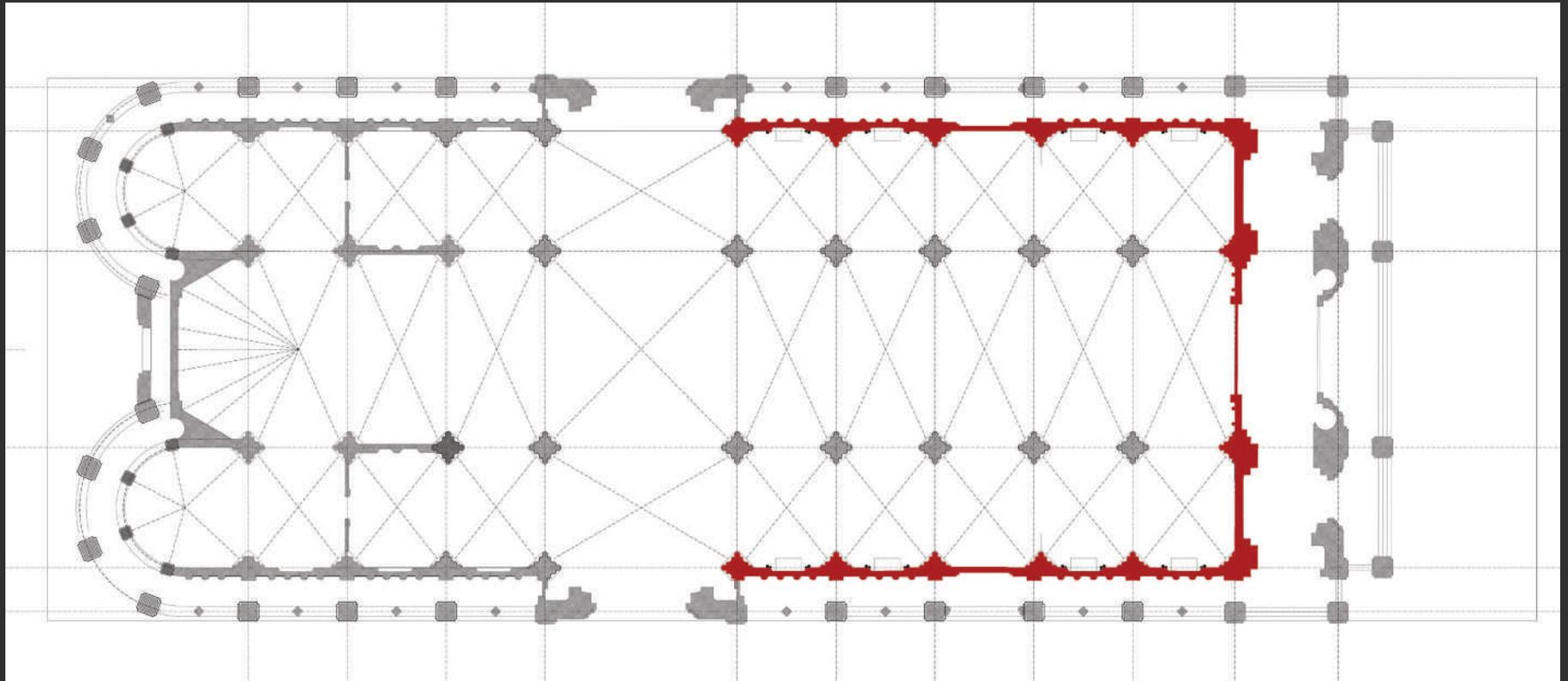
Capítulo V

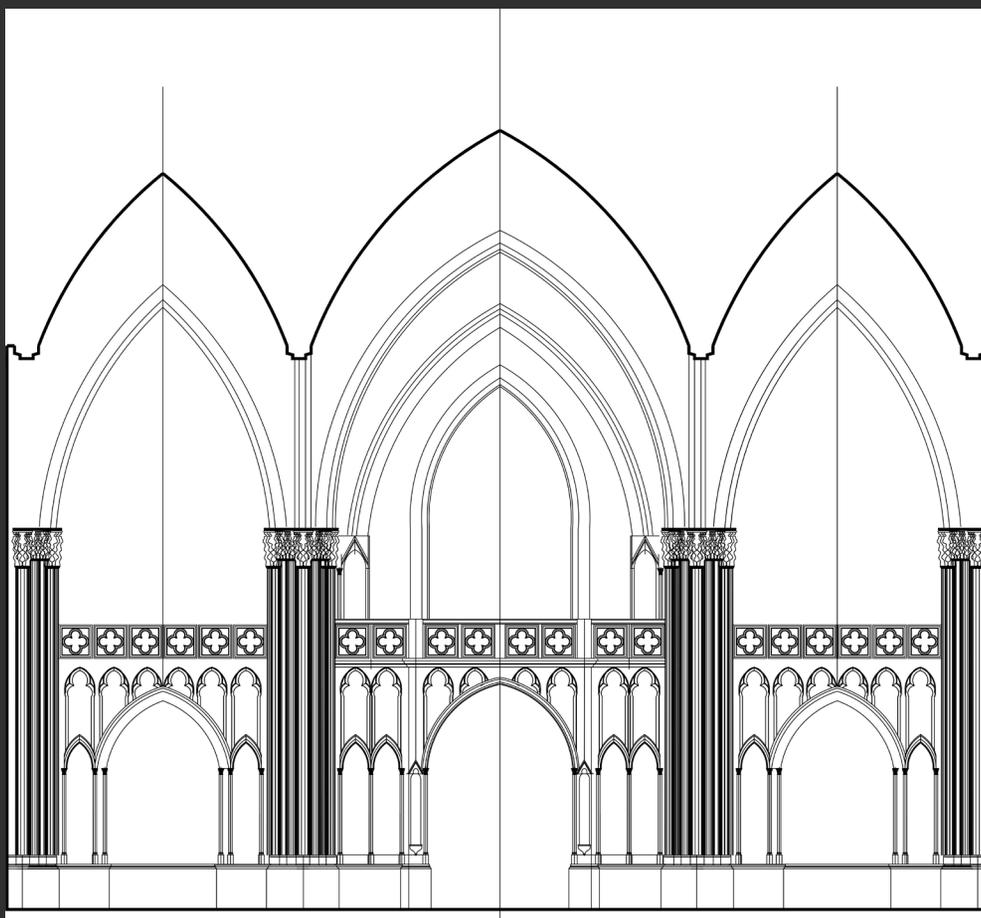
5. Análisis de la policromía interior

La selección de estudio sobre los muros interiores correspondientes a: naves laterales oriente, poniente y muro norte, responden a la originalidad de la policromía según la documentación de las etapas constructivas referenciadas en los Archivos de Consejo de Monumentos y el Diagnóstico General de Reparación Parcial realizado el año 2013 por las oficinas Tandem y Sirve, y el estudio histórico realizado el año 2019 por el historiador Eduardo Carrasco. Se extrae de dichos documentos que la iglesia fue intervenida el año 1932 sobre la fachada norte y zona del nártex en donde resulta visible la intervención posterior sobre la policromía. Posterior al terremoto de 1985 se interviene la zona del transepto en todos sus revestimientos policromados.



PLANTA BASÍLICA EL SALVADOR



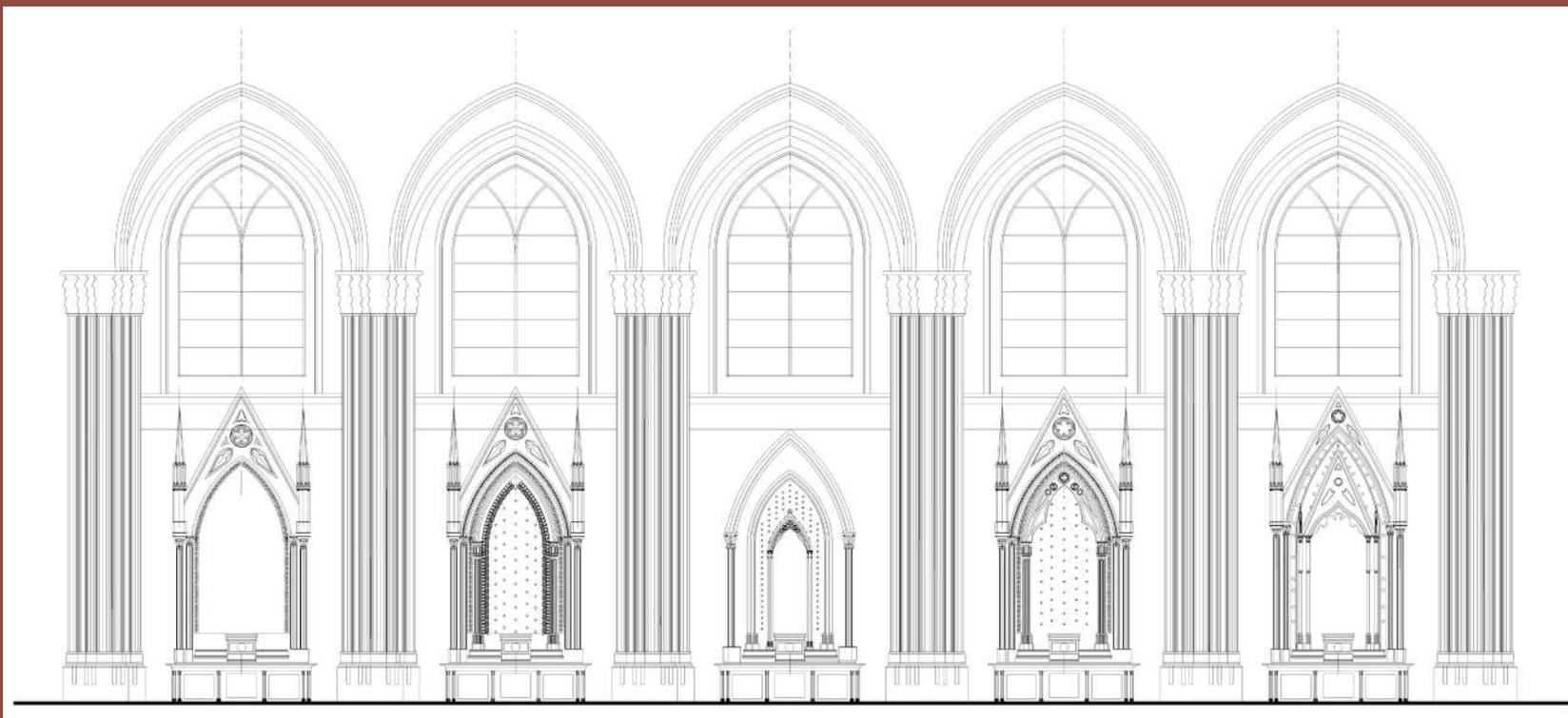


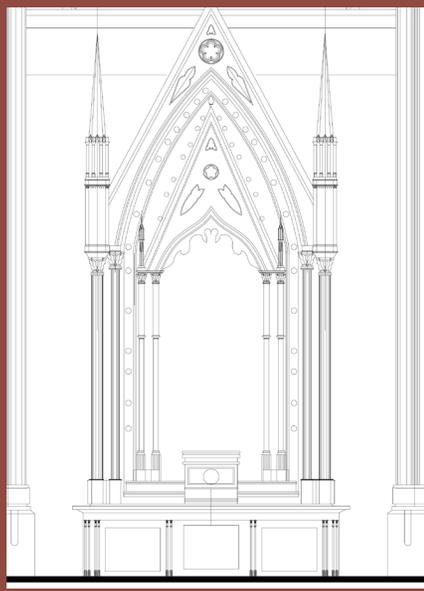
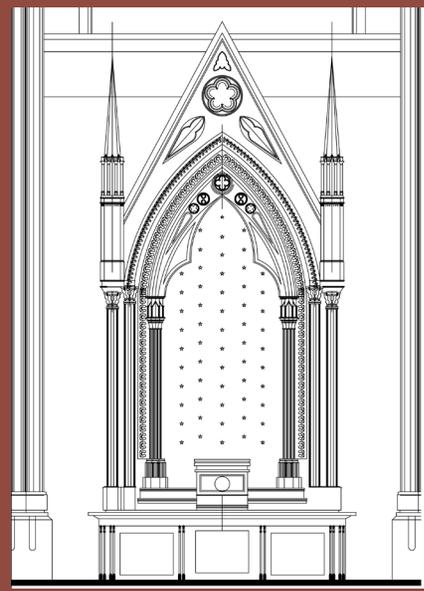
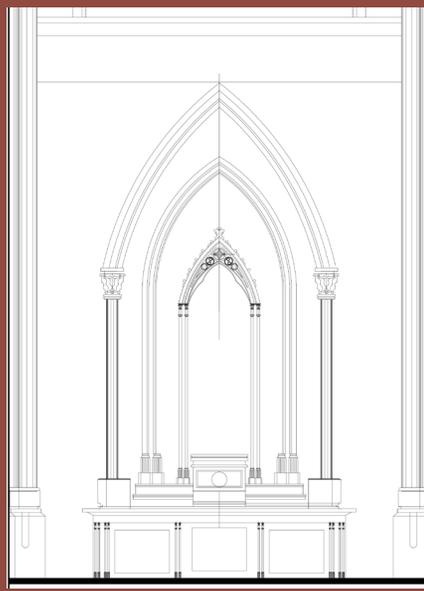
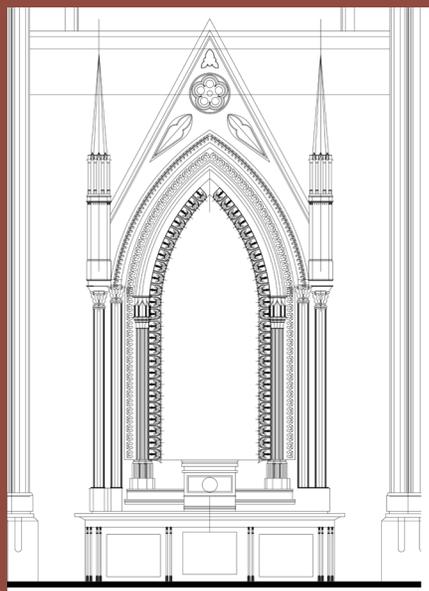
MURO NORTE

Elevación muro norte elaborado por el arquitecto Pablo Astaburuaga Gutiérrez en base a la planimetría existente y registros fotográficos propios, para efectos de esta investigación.



MURO PONIENTE





Detalle retablos muro poniente



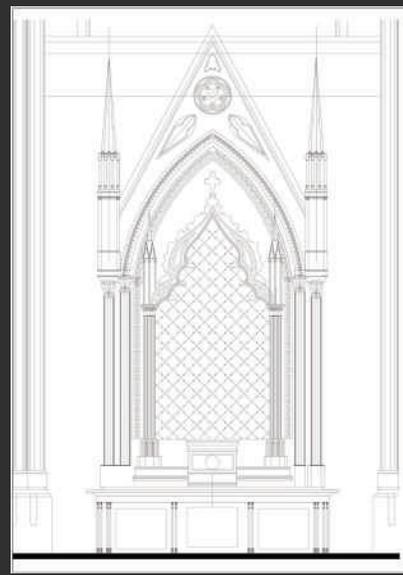
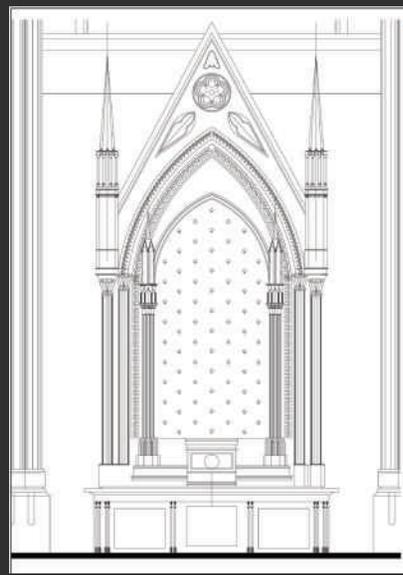
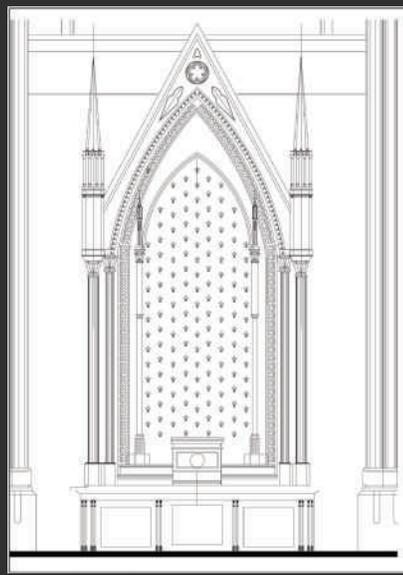
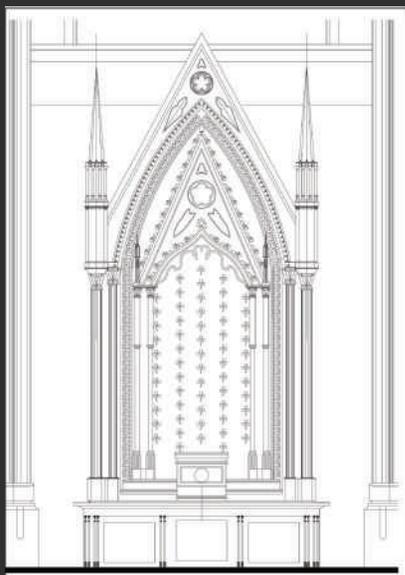


MURO ORIENTE

Elevación muro oriente elaborado por el arquitecto Pablo Astaburuaga Gutiérrez en base a la planimetría existente y registros fotográficos propios, para efectos de esta investigación.



Detalle retablos muro oriente



5.1 Identificación tipológica (gramática ornamental)

En términos generales, los elementos utilizados en la policromía de los muros estudiados corresponden a tipologías fitomorfas⁹, relacionadas a distintos tipos de plantas y flores vinculados a la simbología utilizada en las catedrales góticas y neogóticas europeas¹⁰.

En el muro norte se pudo reconocer, hojas de parra en la mayoría de los capiteles, más un tipo de hoja de acanto mas gruesa y enroscada que las comunes, asimilándose formalmente a las frondas o ganchillos (D.Ware, 2018). Sobre los fustes, se identificaron hojas de vid y hiedra, motivo vegetal según Meyer (2004) empleado como ornamento en el arte religioso de la Edad Media como símbolo de Cristo, además de esto, el autor señala que además de haber sido utilizada la vid, tanto en el mundo clásico como medieval, la vid fue ocupada en estilos posteriores y en el arte moderno (Meyer, 2004, pág. 54). En el primer nivel se reconocen flores de lis y otros motivos geométricos, en el total de los fustes se pudo apreciar también cintas que recorren los elementos junto a los motivos florales y vegetales¹¹. La organización de

los elementos no tiene una forma simétrica en el espacio, sino más bien, un orden arbitrario sin una guía clara.

En los muros Poniente y Oriente la policromía se desarrolla en los muros y en los diez retablos menores totales, cinco por cada muro. Todos los retablos menores son distintos unos de otros en su diseño y sus elementos, entre ellos se pudo reconocer elementos típicos de la ornamentación gótica como: ganchillos, cuadrifolios, diversas tracerías, ovas, pequeños capiteles con hojas de parra y de acanto, tréboles, flores de lis, paños estrellados, bandas con figuras geométricas, cintas y simbologías florales no identificadas. Los elementos en general se reiteran sin un orden preciso o lógico, los cuales además van variando en su coloración.

Con el objeto de levantar y obtener un panorama general de los elementos ya mencionados, se realizó un fichaje de las tipologías principales de la policromía, asignándole un código, fecha de registro, nombre de la tipología identificada, materialidad, técnica y colores predominantes, esto con el fin de generar un primer levantamiento como medida de identificación.

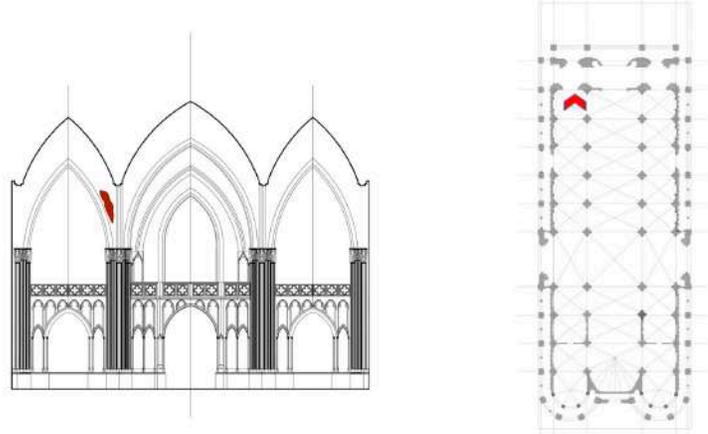
⁹ Def. que representa o adopta la forma de un vegetal o planta

¹⁰ Existe una vinculación directa con las policromías del interior de la iglesia francesa Sainte-Chapelle elaboradas en el siglo XIX por los arquitectos Felix Duvan y Lassus en el marco de su restauración

¹¹ Véase en las fichas de identificación ornamental en los documentos anexos



FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Bóveda de crucería.	
Nombre de la tipología identificada: Ornamento floral y vegetal.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 001 / MN	
CARÁCTERISTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yesería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Café, azul, negro y dorados.	
Descripción del elemento: Motivo floral y vegetal en cinta sobre el borde de las bóvedas de crucería.	

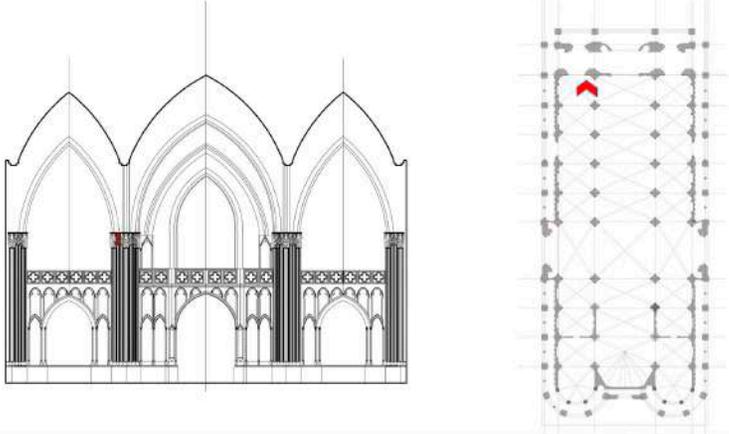


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Bóveda de crucería.	
Nombre de la tipología identificada: ornamento de banda con motivos geométricos.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 002 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Plolicromía.	
Técnica: Yasería con terminación de polícromía.	
Colores predominantes: café, azul, rojo, gris.	
Descripción del elemento: motivo geométrico triangular dispuesto en banda. entre las nervaduras de las bóvedas.	

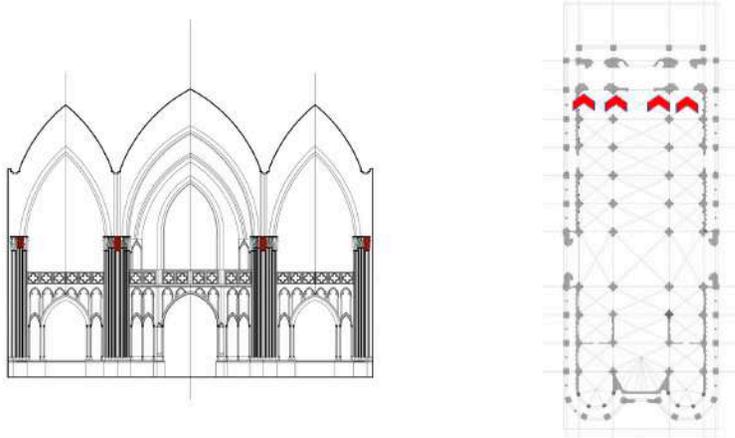


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel con hoja de la vid.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 003 /MN	
CARÁCTERISTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Plolicromía.	
Técnica: Yesería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Azul, dorado, amarillo, naranja.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja asociada a la vid, inserto en un conjunto de capiteles correspondientes a los pilares fasciculados.	

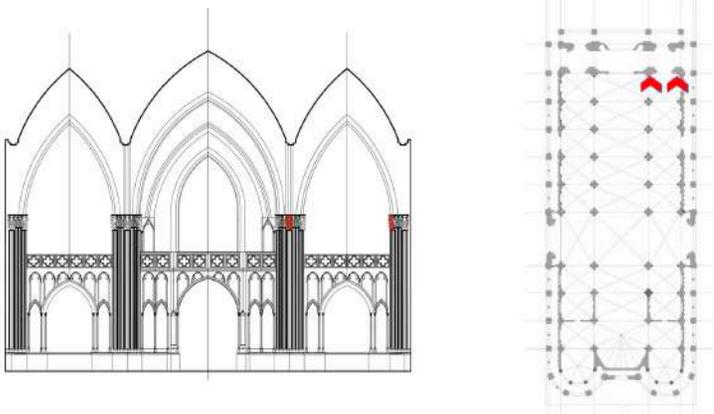


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel con hoja de acanto.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 004 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yesería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Dorado, rojo, azul, amarillo, naranja.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja de acanto, bulboso, redondo, asociado al gótico primitivo. La hoja se inserta en un conjunto de capiteles correspondientes a los pilares fasciculados del muro norte.	

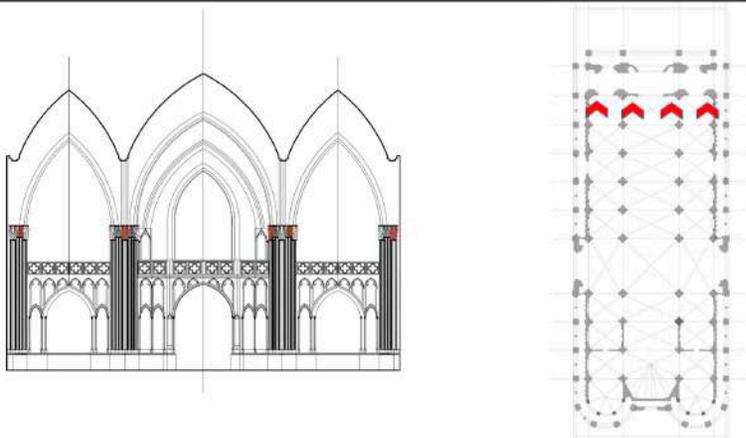


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel con hoja no identificada.	
Área de ubicación: Muro nor-oriente.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 005 /MNO	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Ploicromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Azul, dorado, amarillo, naranja.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja no identificada, inserto en un conjunto de capiteles correspondientes a los pilares fasciculados.	



FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel con hoja de acanto.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 006 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Ploicromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Azul, dorado, amarillo, naranja.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja de acanto bulboso, redondo, asociado al gótico primitivo. La hoja se inserta en un conjunto de capiteles correspondientes a los pilares fasciculados del muro norte.	



Capítulo VI

Identificación material policromo de la Basílica del Salvador

La identificación y aproximación material desde el punto de vista que proporciona la ciencia sobre el objeto de estudio, en este caso, sobre la policromía de la Basílica del Salvador, permite acercarnos a los materiales constituyentes del objeto con el propósito de poder generar una valoración material del caso, así como también, una formulación de tratamientos de intervención futura. El reconocimiento material se hace necesario, ya que el conocimiento sobre la constitución material es fundamental para realizar un diagnóstico apropiado para identificar mejor el estado de conservación. Por otra parte, el conocimiento de algunos aspectos científicos puede ayudar a elegir un tratamiento más adecuado ante un determinado problema y poder seleccionar medidas adecuadas de conservación y restauración.



6.1 Descripción General

El material policromo analizado corresponde a las capas de terminación interior de la Basílica del Salvador ejecutadas sobre muros, arcos, fustes, capiteles y basas en donde se despliega un trabajo pictórico presente en la totalidad de sus superficies. Con el propósito de obtener resultados sobre la composición del sistema pictórico que allí se utilizó, fue necesario construir una metodología de muestras y testeos, orientados por el profesional conservador-restaurador Manuel Concha Carrasco, en base a la selección de estratos del muro norte de la iglesia, del cual se tomaron muestras de tres colores predominantes correspondientes a un alto porcentaje de la pintura interior del inmueble. Sumado a esto, se tomaron muestras de la base de preparación subyacente al estrato pictórico.

En una primera etapa se realizaron pruebas de solubilidad sobre los pigmentos seleccionados en base a seis solventes, polares y apolares, con el objetivo de obtener una aproximación de la composición del sistema pictórico allí utilizado. En una segunda etapa, se realizaron pruebas químicas sobre las capas pictóricas y la base de preparación subyacente de la policromía (enfoscado y enlucido de muro) con el fin de comprobar la condición mineral del sistema. Por último, se realizó un análisis comparativo entre la base de preparación subyacente de muro con microscopia al 1000x y muestras referenciales de hidróxido de calcio más arena, de sulfato y carbonato cálcico más tiza, con el objetivo de identificar a través de su análisis visual, la composición de los materiales.



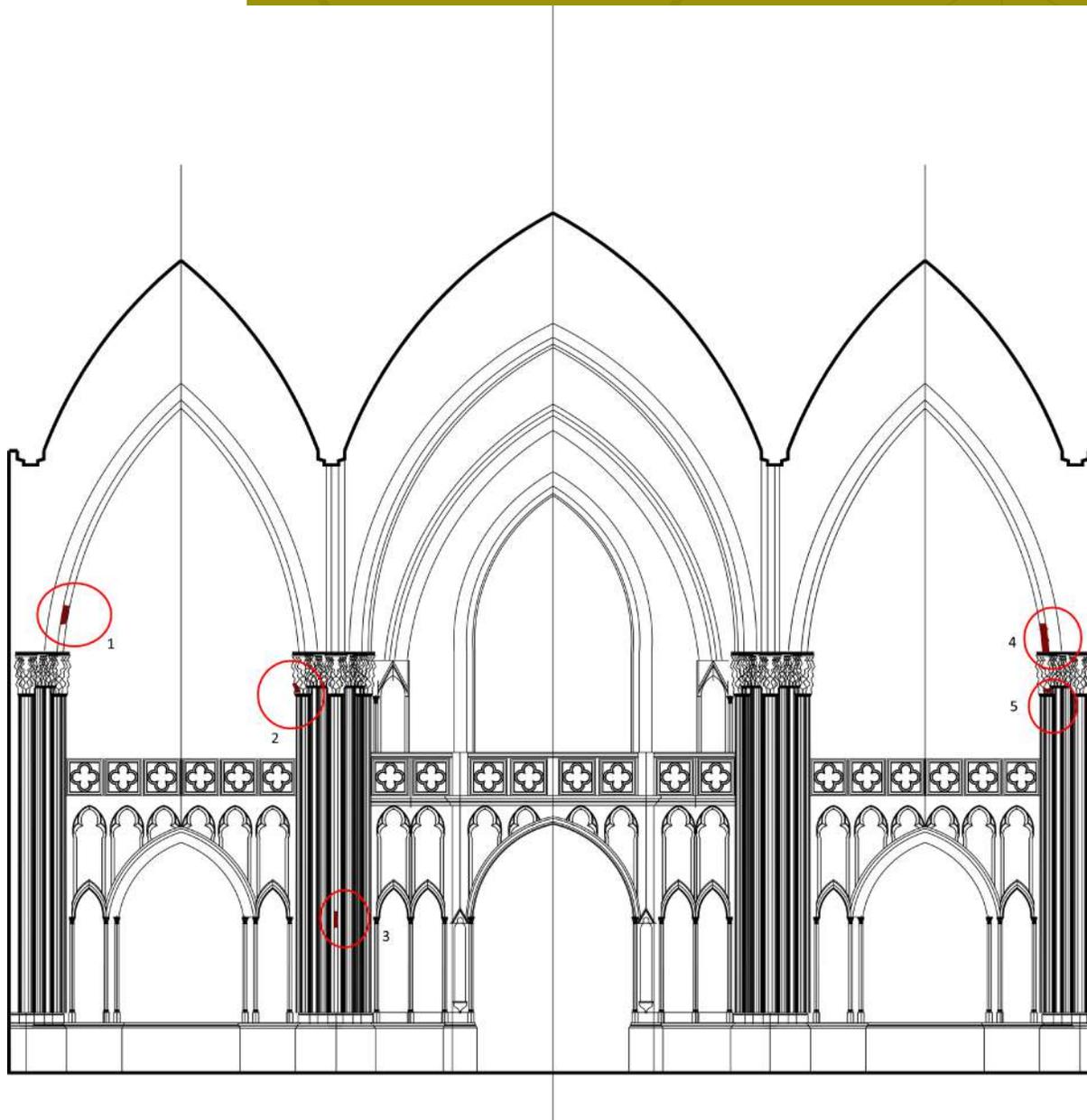


Imagen 1: Muro Sur, zonas de muestras de estratos pictóricos y capas de preparación subyacente

- 1: muestra estrato azul
- 2: muestra estrato dorado
- 3: muestra estrato rojo
- 4: muestra estrato azul
- 5: muestra estrato dorado



6.2 Análisis capas pictóricas

6.2.1 Estratigrafía

La estratigrafía o corte estratigráfico es, para efectos del presente caso de estudio, una muestra microscópica de corte transversal de las capas de pintura y capas de preparación de la policromía. El objetivo de las muestras estratigráficas es poder determinar las capas constitutivas de la policromía, sus espesores, sus granos de pigmentos y su adhesión y cohesión entre capas (Calvo, 1997).

Mediante distintas muestras de las capas pictóricas de la Basílica del Salvador, obtenidas en las prospecciones iniciales, se pudo observar que la policromía del muro sur no posee película de protección. Se llega a esta conclusión, debido a que no hay una refracción de la luz del microscopio sobre el estrato que dé cuenta de una capa brillante relacionada a algún tipo de barniz, por lo tanto, se observa una opacidad en toda la película pictórica.

Las muestras microscópicas sobre la superficie revelan las constituciones materiales de la capa pictórica y su soporte mineral en base a hidróxido de calcio, sulfato de calcio y una capa pictórica de condición mineral.

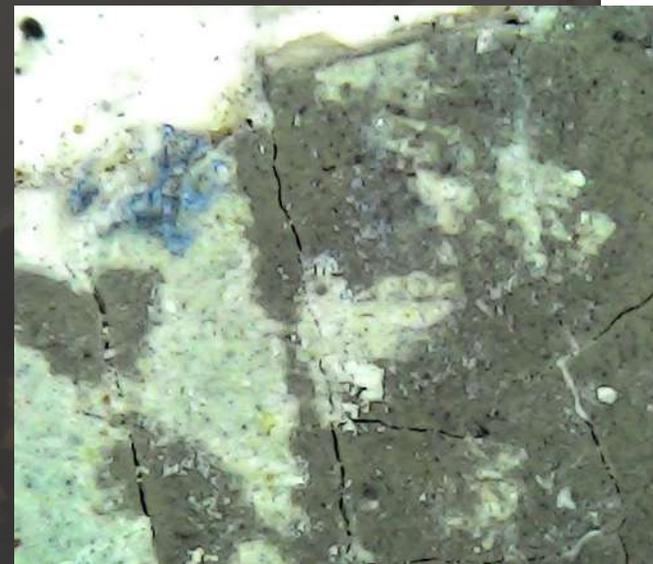


Imagen 2: Microscopía 1000x se puede apreciar la craqueladura de la película pictórica e identificar los estratos subyacentes.



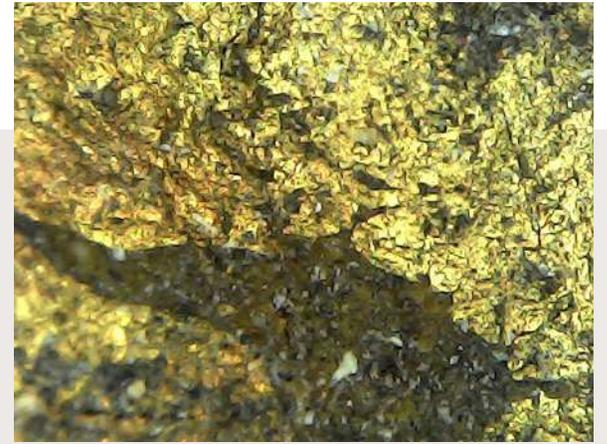
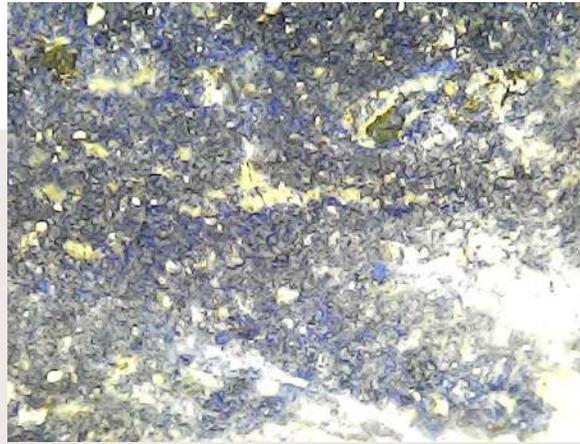
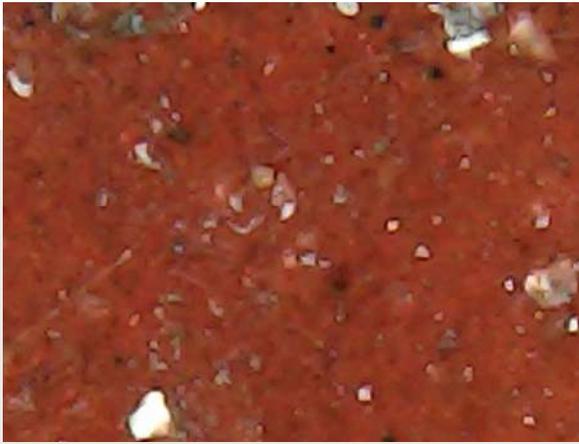


Imagen 3: Microscopia 1000x estrato pictórico rojo con presencia de hidróxido de calcio

Imagen 4: Microscopia 1000x estrato pictórico azul con presencia de óxido

Imagen 5: Microscopia 1000x se observa la presencia de hoja de oro



6.2.1 Test de Solubilidad

La prueba de solubilidad entendido como la aplicación de solventes que influyen en la solubilidad y en este caso en la dispersión de la materia, nos permite identificar la composición de los sistemas pictóricos. En el presente caso de estudio es necesario definir qué se entiende por sistema pictórico y como se constituyen.

Los sistemas pictóricos se estructuran de tres materias: pigmento, aglutinante y disolvente. Dichas sustancias son definidas por Ana Calvo (1997) como:

Pigmento: material colorante que se emplea para pintar, puede ser de naturaleza animal, vegetal, mineral o sintética.

Aglutinante: es el polímero que mantiene las partículas de pigmentos y de cargas inertes, cohesionadas entre sí.

Disolvente: sustancia capaz de formar una disolución o dispersión.

Las pruebas de solubilidad realizadas están pensadas en la Hipótesis de las fuerzas de dispersión de London (iguales disuelven iguales). Esto quiere decir que los sistemas pictóricos de aglutinación polar van o disolver o dispersar en solventes polares y los sistemas pictóricos de aglutinación apolar van a disolver o dispersar en solventes apolares. Los solventes utilizados para dispersar los estratos pigmentarios seleccionados fueron:

Solventes apolares:

- $C_6H_4(CH_3)_2$: Xilol

-Nitro C

- $(CH_3)_2NCHO$: Dimetilformamida (doble polaridad)

Solventes polares:

- H_2O : Agua

- C_2H_6O : Alcohol etílico - C_3H_6O : Acetona





Imagen 6: Estrato azul solubilizado en solventes polares y apolares

Suspensión de pigmento azul sobre solventes apolares y polares

No se observa dispersión en ninguno de ellos.



Imagen 7: Estrato dorado solubilizado en solventes polares y apolares

Suspensión de pigmento dorado sobre solventes polares y apolares. Se observa una mínima dispersión sobre el solvente apolar dimetilformamida



Imagen 8: Estrato rojo solubilizado en solventes polares y apolares

Suspensión de pigmento rojo sobre solventes polares y apolares.

No se observa dispersión en ninguno de ellos.

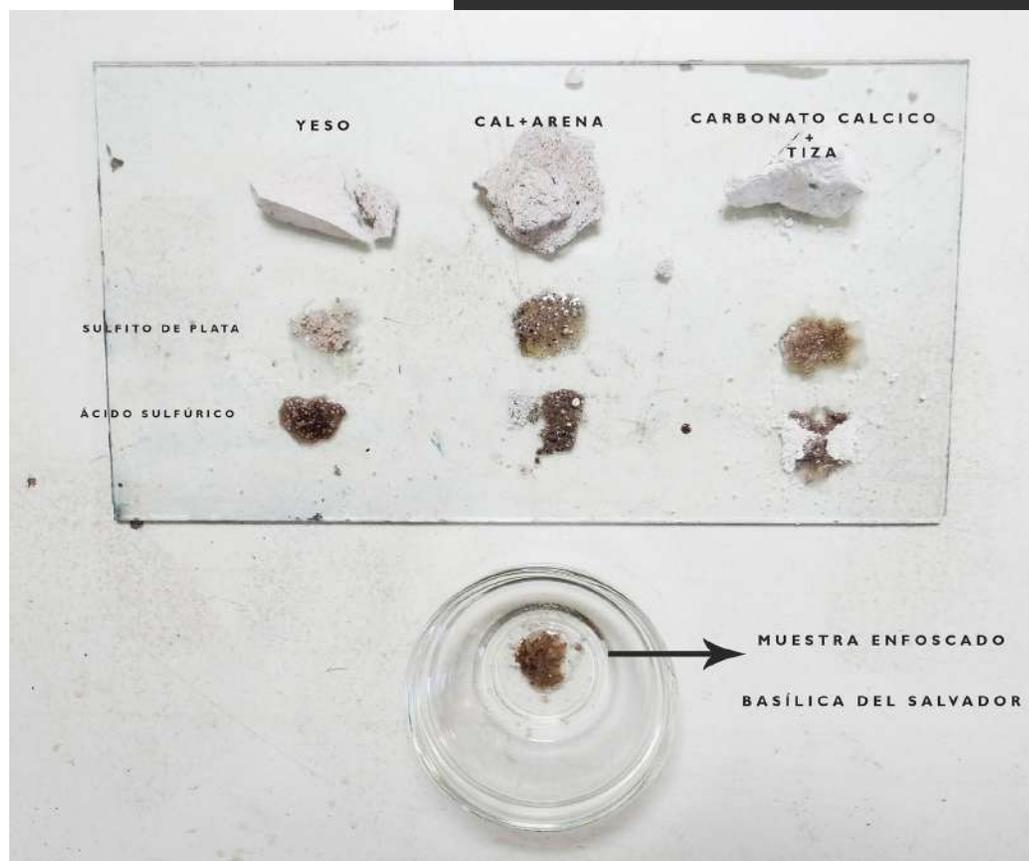


6.3 Pruebas químicas, cal, yeso y pigmentos.

La necesidad de hacer un testeo químico de pruebas de rutina corriente sobre las capas pictóricas y los estratos de muro se realiza, ya que las alteraciones químicas nos señalan la condición material de las muestras analizadas, en este caso, la presencia o ausencia mineral y metal.

A partir de muestras referenciales de sulfato de calcio, hidróxido de calcio más arena y carbonato cálcico más tiza, se realizaron pruebas químicas con sulfito de plata y ácido sulfúrico sobre cada una de ellas en donde se pudo analizar a través de una reacción acelerada de oxidación, la presencia mineral en la muestra referencial de hidróxido y de carbonato cálcico + tiza. Pudimos observar la misma reacción acelerada por oxidación (redox) en la muestra de estudio, sobre el enfoscado de la Basílica del Salvador.

Imagen 9: En la imagen se observa una reacción acelerada de oxidación de las muestras referenciales de hidróxido de calcio + arena a través de la reacción con sulfito de plata y ácido sulfúrico.



Mediante la aplicación de ácido sulfurico sobre los estratos pictóricos, se pudo observar una reacción acelerada de los pigmentos por oxidación. Esto ocurre debido a la presencia mineral en la aglutinación de los pigmentos.

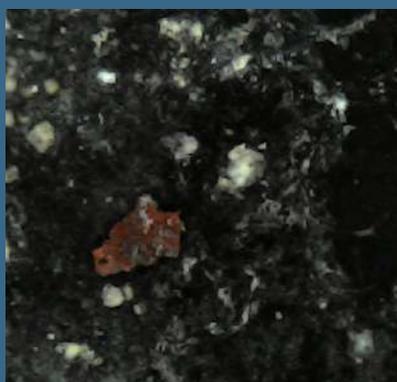


Imagen 10: Microscopía 1000x sobre estrato amarillo en proceso de oxidación

Imagen 11: Microscopía 1000x sobre estrato celeste en proceso de oxidación

Imagen 12: Microscopía 1000x sobre estrato negro en proceso de oxidación



Imagen 13: Microscopía de pigmentos en proceso de alteración por oxidación producto de la presencia de ácido sulfúrico.

6.4 Análisis microscópico, análisis comparativo de mortero de cal y yeso



Imagen 14: Microscopía 1000x muestra referencial, hidróxido de calcio + arena



Imagen 15: Microscopía 1000 x muestra de estudio, enfoscado Basílica del Salvador



Imagen 24: Microscopía 1000x muestra referencial, sulfato de calcio



Imagen 25: Microscopía 1000x muestra de estudio, enlucido Basílica del Salvador



6.5 Rayos UV, fluorescencia visible

El objeto de los rayos ultravioletas es llegar a conocer aspectos técnicos de ejecución y constitución de los materiales, como también las alteraciones que este pudo haber sufrido. Una de sus propiedades según la conservadora restauradora Ana Calvo, es excitar la fluorescencia de determinadas sustancias según su naturaleza química. En el caso de las muestras del muro Norte de la Basílica del Salvador, se decidió usar rayos U.V para comprobar la presencia o ausencia de capas de terminación sobre los estratos pictóricos, y además identificar la constitución material de las capas de preparación de la policromía.

Se logró visibilizar que no existe una mayor fluorescencia que determine la presencia de barnices, sin embargo, en el registro de la Imagen 28 se pudo apreciar una pequeña fluorescencia que suma información a los análisis realizados. Con esta última observación, se abre paso a la teoría sobre la variabilidad técnica en la ejecución de la policromía del total de la iglesia que responde a un amplio espacio temporal de ejecución.



Imagen 16: Rayos uv sobre muestra de plementos ubicados en el muro norte



Imagen 17: Rayos uv sobre muestras de plementos ubicados en el muro norte



Imagen 18: Rayos uv sobre muestra de nevadura de bóveda de crucería ubicada sobre el muro norte.

6.6 Pruebas químicas sobre muestras de estratos pictóricos Capilla Hermanas de la Caridad

Para realizar un análisis comparativo temporal acerca del sistema pictórico de la policromía ejecutada en otra iglesia próxima en espacio-tiempo a la Basílica del Salvador, se tomaron muestras de capas pictóricas correspondientes a la Capilla de la Caridad construida en el año 1902.



Imagen 19: Muro referencial de toma de muestra de estrato pictórico

Imagen 20: Reacción química de ácido fosfórico sobre muestra de estrato pictórico correspondiente a la Capilla Hermana de la Caridad



6.6 Conclusiones en base a los análisis realizados

A través de los distintos tipos de análisis realizados, y como resultado de un sistema metodológico comparativo y de descarte, podemos llegar a concluir que el sistema pictórico utilizado en el muro sur de la Basílica del Salvador, correspondiente a uno de los muros originales de la iglesia, es un sistema pictórico inorgánico mineral sobre una capa de preparación en base a hidróxido de calcio más arena. Dicho resultado fue advertido en una primera instancia, en el proceso de testeado de solubilidad de los estratos de color a solventes apolares y polares en donde en ninguno de ellos fue dispersada por dichos solventes, descartando la presencia de un sistema pictórico oleoso, acrílico o al temple que nos revelara un sistema orgánico o sintético. Esto nos dio motivo para realizar pruebas químicas bajo la teoría de que estábamos en presencia de un sistema pictórico mineral. Al realizar las pruebas, principalmente con el ácido fosfórico y sulfúrico, se logró identificar de manera inmediata, una reacción acelerada por oxidación en la muestra de enfoscado (capa de preparación de la policromía) y en los estratos pictóricos, evidenciando la presencia mineral y metal en cada una de las muestras.

Con respecto a la composición del enlucido y enfoscado en base sulfato de calcio e hidróxido de calcio más arena, se comprobó dicha composición a través del análisis comparativo por microscopía al 1000x con sulfatos de calcio e hidróxido de calcio actuales. En relación con el análisis del sistema pictórico y la presencia de posibles capas de terminación, la exposición de las muestras a los rayos ultravioletas arrojó resultados que permitieron que la teoría llevada hasta ese entonces se abriera en su aspecto técnico. Alguno de los registros de rayos U.V mostraron una fina capa de terminación, esto nos permitió llegar a la conclusión sobre la posibilidad de distintos tratamientos de policromía interior y sus diversos materiales producto de su amplio espacio temporal de trabajo (1900-1918) condicionado además por la economía de recursos.



Glosario¹²

Ácido sulfúrico (H₂SO₄): Compuesto químico altamente corrosivo, reactivo y muy oxidante. Disuelve la mayoría de los metales.

Ácido fosfórico (H₃PO₄): es un ácido mineral / inorgánico y un derivado de fosfato.

Estratigrafía: Muestra microscópica de sección transversal de las capas de una pintura o capas de preparación de una obra. Permite determinar las capas constitutivas de una pieza.

Rayos UV: Se encuentran situados en el espectro electromagnético entre las radiaciones luminosas y los rayos X. Tienen la propiedad de excitar la fluorescencia de determinadas sustancias según su naturaleza química.

Hidróxido de Calcio: Cal apagada (Ca (OH) ₂) se obtiene apagando o sumergiendo la cal viva.

Óxido de Calcio: Cal viva (CaO) se obtiene de la cocción a unos 100°C de piedras o compuestos derivados del carbonato cálcico, de esta cocción se desprende el anhídrido carbónico.

Redox: Reducción de reducción-oxidación.

Sulfito de plata: Compuesto químico de la formula Ag SO₃.

Sulfato: Sal que se obtiene del ácido sulfúrico y un radical mineral u orgánico.

Sulfato de Calcio: Yeso (CaSO₄ 2H₂O) Mineral compuesto de sulfato de calcio dihidratado. Se encuentra con frecuencia asociado a depósitos de sal.

¹² El glosario está basado en las definiciones realizadas por la conservadora-restauradora Ana Calvo.



Conclusiones y Proyecciones

El destino de la Basílica del Salvador

Cuando nos enfrentamos a un Monumento Histórico y decidimos proyectar en él una futura rehabilitación o restauración, la tarea no es sencilla. Las decisiones sobre su proyección y uso son altamente complejas si es que no se abre el caso de estudio de manera interdisciplinar, que compatibilice las distintas visiones. El cómo, el qué, y de qué manera queremos conservar y restaurar dependen principalmente de la investigación y el reconocimiento histórico, material, científico y territorial preliminar sobre el inmueble que nos dé una base sustentada para establecer lineamientos en la formulación y proyección de una propuesta de conservación/restauración. Este reconocimiento metodológico, probablemente, es el que genere las mayores directrices sobre las decisiones que se toman en el planteamiento de un proyecto de rehabilitación y restauración. En este sentido, el foco de investigación propuesto sobre la policromía de un inmueble patrimonial estableció un análisis específico que permitió construir una metodología de reconocimiento del objeto, necesaria en el campo de la identificación para la conservación-restauración.



En cuanto a las preguntas de investigación sostenidas a lo largo del proceso de exploración, concentrada en el rol y en la técnica de la policromía en el espacio arquitectónico, se pudo desentrañar, por un lado, el papel que cumple una pintura mural neogótica, de importación europea, entendida desde su especificidad, como un campo de relaciones entre la producción del arte y la arquitectura preindustrial en nuestro país ligada a un oficio, y por otro, develar la aparición de recursos técnicos que nos ayudan a entender un modo de hacer propio de la época. La indagación sobre las motivaciones de la construcción del inmueble, sumado a la exploración en torno a la participación de un grupo de obreros y artistas responsables de la ejecución de la policromía durante dieciocho años pudieron confirmar el vínculo entre la producción de un estilo y el estado de inicio de una formación artística propia de la época. A pesar de que no se logró profundizar con exactitud sobre los actores que ejecutaron las pinturas ya que no correspondía al objeto principal de la investigación, relevar este conocimiento, sobre una mano obrera especializada vinculada a las artes aplicadas en la arquitectura de dichos siglos, me parece para efectos de lo que resulta poco evidente, un tema que se podría prestar para futuras investigaciones.

Con respecto a la identificación de las tipologías y técnica utilizada para construir la policromía, el

estudio logró aproximar un panorama sobre el cómo se constituyeron estética y técnicamente el universo de elementos empleados en el interior de los revestimientos del inmueble y las estrategias pictóricas propias de la época en base a pinturas a la cal. La comparativa tipológica y técnica de policromías con otros inmuebles contemporáneos a la Basílica (Corpus Domini y Hermanas de la Caridad) reafirmaron la teoría, a través de la identificación material, sobre la utilización de un sistema pictórico mineral utilizado en esos tiempos. A partir de esto, se puede referenciar una producción técnica específica de un determinado momento, que contiene cualidades determinadas que explicarían su estado de conservación y ayudarían a proyectar futuras propuestas de restauración. En base a esta información levantada, desarrollada en los dos últimos capítulos, el futuro proceso de restauración de la Basílica del Salvador se puede servir de las identificaciones realizadas y plantear una metodología en cuanto a la conservación preventiva, consolidaciones, limpiezas, reintegraciones entre otros.

Por otra parte, luego de recoger la información requerida con el objeto de encontrar respuestas sobre el papel que cumple la policromía productora de un espacio neogótico, estilístico, vinculada a un estado del arte en nuestro país, aparecieron nuevas preguntas en torno al objeto central. En primer lugar, nace la



inquietud sobre de qué manera esta importación del neogótico como recurso estilístico arribado en Santiago de Chile es utilizado principalmente como una estrategia reivindicadora de la iglesia católica. En segundo lugar, referido a la estética y producción de la policromía, emerge la interrogante sobre cómo aparece el color y quiénes son los que trabajan mayoritariamente desde el oficio construyéndola estilísticamente. Por último, en base a los últimos capítulos desarrollados, aparece la interrogante sobre cuál es realmente el papel sobre la presencia del inicio de las artes aplicadas locales vinculadas al desarrollo de dicha arquitectura de estilos y de qué manera nacen ciertos recursos técnicos. Preguntarse sobre estos temas en el proceso investigativo a partir del levantamiento de fuentes, permitió abrir relaciones que dieron paso a ciertas respuestas inicialmente planteadas y, por otro lado, desplegar nuevas y futuras inquietudes sobre lo que aún no está dicho.

Por último, atendiendo a la problemática de la conservación y restauración, y excediendo a las temáticas que se plantean en la presente investigación, la profundización sobre el levantamiento histórico del inmueble y el develamiento sobre las motivaciones de su construcción, sumado a los objetivos de su actual rehabilitación -enfocados en devolverle la apariencia inicial al inmueble- abrieron ciertos cuestionamientos vinculados a la pregunta sobre ¿qué

es lo que realmente se quiere conservar? ¿cuáles son los propósitos y mecanismos de volver a levantar una Basílica que busca la permanencia de su uso original?, dicho de otro modo, ¿es necesario restaurarla como iglesia, o podemos pensar, bajo sus condiciones actuales sumado a su carga histórica y estética, en la conservación de su estado presente como espacio de memoria?. Sin duda, lo que la conservación/ restauración de la Basílica del Salvador visibilice o invisibilice en su ejecución futura dependerá, del mismo modo a como ha sido su larga y truncada historia constructiva y de la manera en la que se está proyectando su rehabilitación, de elecciones técnicas e ideológicas que serán reflejo de contextos y poderes que determinarán y condicionarán la memoria y el futuro del monumento.



Bibliografía

- Alcaide, V. N. (1978). *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y renacimiento*. Madrid
- Amenabar, I. C. (2016). *El neoclasicismo en Chile marcó la vuelta a los orígenes*. *Artes y Letras*, El Mercurio.
- Argán, Giulio Carlo. (1973) *El concepto del espacio arquitectónico. Desde el Barroco a nuestro días*. Nueva Visión.
- ARTES, M. N. (s.f.). *artistasvisualeschilenos*. Recuperado el 2020, de <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39634.html>
- Azpiazú, J. I. (2013). *Semper: El estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o estética práctica y textos complementarios*.
- Boza, C., Castedo, L., & Duval, H. (1983). *Santiago, estilos y ornamento*. Santiago.
- Bozzi, D., & Prado, F. (2014). *Obras en la Basílica del Salvador*. Santiago, Chile: ARQ. Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962014000300003
- Brandi, C. (1963). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza España.
- Caivano, J. L. (2008). *La investigación sobre el color en arquitectura. Breve historia, desarrollos actuales y posibles futuros*.
- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*.
- Carrasco, E., & Wilumsen, R. (2019). *Investigación histórica Basílica del Salvador*. Santiago.
- Castillo, E. (2010). *Artesanos Artistas Artífices. La escuela de artes aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago. Editorial ocho libros.
- Cirlot, J. (1969). *Pintura gótica europea*.

- Córdoba, M. G. (2016). *La ornamentación en la definición arquitectónica. Contextos e influencias*. Murcia.
- Checa-Artasu, M. (2013) La iglesia y la expansión del neogótico en Latinoamérica: Una aproximación desde la geografía de la religión. *Revista Naveg@merica*, nº11 (2013) Asociación Española de Americanistas (AEA)
- D.Ware, & B. (2018). *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*.
- Dilthey, W. (1883). *Introducción a las ciencias del espíritu*.
- Díaz Silva, Patricio (2007). *Vitales en Santiago de Chile*. Ocho libros editores.
- Doerner, Max (1934) *Los materiales de pintura y su empleo en el Arte*. Editorial Reverté
- Erazuriz, L. H. (1994). *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile, 1797-1993*. Universidad Católica de Chile.
- Faletto, E. (s.f.). *Algunos temas del historicismo contemporáneo*.
- Gárate Rojas, I. (2008). *Artes de los Yesos, yeserías y estucos*. Madrid: Munillalería.
- Gárate, I. (2002). *El arte de la Cal*. Madrid: Munillalería.
- Gross, P. (2015). *Arquitectura en Chile, desde la prhispanidad al centenario*. Santiago: Sa Cabana.
- Ibañez, I. G.-V. (s.f.). *Restauración monumental y arquitectos restauradores*. Obtenido de <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/la-catedral-de-leon-el-sueno-de-la-razon/html/pdf/g2.pdf>
- Iglesia, E. J. (2009). *Arquitectura historicista en el siglo XIX*.
- Jantzen, H. (1957). *La arquitectura gótica*. Nueva Visión.
- Martínez, L., & Díaz, C. (2018). *Iglesia San Saturnino. Lo que no vemos. Iglesias de Santiago: Un lugar de encuentro con nuestro patrimonio*. Obtenido de <http://iglesias-patrimoniales.cl/iglesia-san-saturnino>
- Martteini, M., & Moles, A. (2001). *La química en la restauración*. Nerea.
- Memoria Chilena, B. N. (s.f.). *Memoria Chilena*. Recuperado el 19 de 04 de 2020, de www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59065.html
- Meyer, F. (2004). *Manual de ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Moll, P., & Jorge Sabanegh. (1976). *Basílica del Salvador, seminario de título*. Santiago.
- Moncrieff, A. (1983). *Ciencia para los restauradores*.
- Munita Bravo, J. (2009). *La cerrajería artística en la arquitectura urbana del centro de Santiago de Chile a principios del siglo XX: los hermanos Mina*. Santiago.
- Pallarés Torres, M. (2015). *La arquitectura religiosa en Santiago de Chile 1850-1950. Razones de las reminiscencias góticas*.
- Paola Berríos, Eva Cancino, Claudio Gerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibañez, & Natalia Vargas. (2009). *Del Taller a las Aulas, la institución moderna del arte en Chile. 1797-1910*. Santiago: Estudios de Arte.
- Pollions, M. Vitruvio (1997). *Los diez libros de arquitectura*. Traductor: José Luis Oliver Domingo. Prologuista: Delfín Rodríguez. Ámsterdam: Alianza Forma.
- Ramón, A. d. (2007). *Santiago de Chile. Historia de una sociedad urbana*.
- Ramon, R. d. (1969). *Arquitectura tradicional del Chile Viejo. Santiago*.
- Rivas López, J. (2008). *Policromía sobre piedra en el contexto de la Europa Medieval, aspectos históricos y tecnológicos*.



- Sagasti Lacalle, B. (2002). *La arquitectura policromada en el Romanticismo*.
- Salvador, F. B. (s.f.). *Basílica del Salvador, futuro santuario de la divina misericordia*. Obtenido de <http://basilicadel-salvador.cl/proyecto.html>
- Secchi, E. (1941). *Arquitectura en Santiago siglo XVII a siglo XIX*. Santiago.
- Secchi, E. (1952). *La casa Chilena hasta el siglo XIX*. Santiago: *Cadernos de Consejo de Monumentos Nacionales*.
- Shulz, C. N. (1973). *Arquitectura occidental*.
- Tandém. (s.f.). *Memoria explicativa, proyecto de estabilización estructural Basílica del Salvador*. Consultoría reparación parcial Basílica del Salvador Santiago.
- Tándem. (s.f.). *Tandem limitada, Arquitectura, Patrimonio, Restauración*. Obtenido de <https://www.tandemlimitada.cl/>
- Tándem, & Sirve. (2017). *Diagnóstico estructural parcial. Consultoría reparación parcial Basílica del Salvador de Santiago*. Santiago, Chile.
- Timber, A. (2017). *Instrucción y acción. La cuestión de la policromía en la arquitectura en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*.
- Tintelnot, H. G. (1967). *Del Neoclasicismo a la época moderna*.
- Toman, R. (1998). *El Gótico: Arquitectura, Escultura, Pintura*. Konemann
- Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo: Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo*. Konemann
- Tonybee, A. (1934). *Estudio de la historia*. Emecé
- Torres Rojas, M. (2014). *LA BASÍLICA DEL SALVADOR: UN CONSTANTE ESTADO DE SITIO*. Obtenido de <http://brugmannrestauradores.blogspot.com/search?q=basilica>
- Valenzuela Solís de Ovando, C. (1991). *La construcción en Chile. Cuatro siglos de historia*.
- Vicuña, M. (2001). *La Belle Epoque Chilena*. Santiago: Catalonia.
- Viñas, S. M. (2003). *Teoría Contemporanea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.
- Worringer, W. (1911). *La esencia del gótico*. Munchen.



Anexos

Entrevista a Aristodemo Lattanzi Villela, nieto de Aristodemo Lattanzi Borghini

5 de marzo 2020

C.A: ¿Cómo llego a Chile Don Giacomo Lattanzi?

A.L: Giacomo Lattanzi llegó con él con el Conde Cremonessi, que era sobrino del Papa, era muy rico él, llegan a Santiago y empiezan a destruir la Catedral, toda la policromía todos los tallados empezaron a imitarlo en mármol. Entonces vino la moda del mármol. Entonces mi bisabuelo que era muy culto dijo: yo no me presto para esto, es crimen. A mí no me importa dijo Cremonessi yo vengo a ganar plata a Chile. Entonces mi bisabuelo renunció, con una señora y dos hijos.

Mi bisabuelo llegó en barco a Valparaíso, llegó por el estrecho de Magallanes de Valparaíso a Santiago y dijo: "Bonito Chile, pero sin los chilenos". Se bajó del barco, dejó las maletas aquí y se las robaron. Se vino a Santiago a trabajar a la Catedral, tiene que haber estado muy poco tiempo allí. Mi bisabuelo quedó cesante... ¿en qué año fue esa restauración?... el año noventa y tantos.



Mi abuelo Aristodemo Lattanzi Borghini empezó a trabajar de chiquitito en la Catedral como ayudante de Severino Morra, debe haber tenido mi abuelo catorce años. Mi abuelo participo en las escuelas nocturnas del fomento fabril de dibujo ornamental. Fue compañero de Vicente Córdova.

C.A: Que interesantes datos, le cuento que yo estoy haciendo mi investigación en la policromía de la Basílica del Salvador.

A.L: Bueno, cuando murió mi abuelo, el funeral de mi abuelo fue en la Basílica del Salvador, yo lloré por dos motivos, en primer lugar, por la muerte de mi abuelo y segundo por esta majestuosidad que había hecho, iluminado todo, fue un trabajo de locos.

C.A: Si uno piensa dieciocho años dieron para la cantidad de trabajo que uno ve

A.L: Creo que terminó el año dieciocho eso...

C.A: ¿En 1918?

A.L: Parece, porque luego mi abuelo se fue al norte, mi abuelo lo contrato los Andes Cooper, el desierto de Atacama, estuvo un año el allá, pintando potrerillos, el salar, era una cosa de locos, mi abuelo trabajo mucho, si yo hubiera trabajado todo lo que trabajo mi abuelo, estaría muerto.

C.A: Y en la Basílica ¿Cómo lo hizo? ¿Tenía ayudantes?

A.L: En la Basílica si, había dos Errazuriz, entonces claro mi papá se preguntaba porque había dos Errazuriz, que raro todo esto y la explicación es que, en los fundos, cuando nacían había cabros huérfanos. En Chile cuando en un momento hicieron un catastro de toda la gente que había acá, el registro civil le preguntaba - ¿cómo te llamai? le decía el registro civil al huasito - no tengo nombre le respondía el, y ¿a dónde naciste?, en el fundo

de los Errazuriz, ok, Juanito Errazuriz entonces.

C.A: ¿Quedaron así por el lugar?

A.L: Si, te estoy hablando fines del siglo XIX

C.A: Entonces había unos ayudantes Errazuriz, ¿y nunca nombró con cuánta gente trabajo allí?

A.L: No, pero tienen que haber sido hartos. Mi abuelo tenía hartos secretos, en un tarro a los operarios, los hacía orinar, porque con esa orina, el amoniaco parece que pegaba mejor el oro, yo tengo dos ágatas que son como bastoncitos, la herramienta que uso mi abuelo allí, para cuando ya estaba seco el oro, bruñirlo, imagínate lo que se habrá demorado en bruñirlo.

Mi abuelo siempre tuvo muy buenos amigos que lo ayudaron, que le daban trabajo (Edward,

Subercaseaux, Errazuriz)

C.A: ¿Según lo que he consultado, su abuelo tenía taller en barrio Yungay?

A.L: Si, su taller estaba al frente del roto chileno, una casa que tenía como setenta metros de fondo, alto y bajo en donde había un gallinero. Mi papá allí comenzó a dibujar las gallinas, todo tipo de gallinas.

C.A: ¿Y esa casa- taller de su abuelo existe aún?

A.L: No la demolieron hace unos treinta y cinco años. El año 40 mi abuelo se fue con toda la familia a vivir a viña, diez años. Fueron a trabajar como pintores, tenían un taller. Decoraron un Palacio castillo Yarur.

C.A: Según la bibliografía que he consultado su padre y su abuelo trabajaron el Palacio Falabella.

A.L: Exacto, esa casa era de la hermana de mi abuela, y los mosaicos los hizo mi abuelo Aristodemo Lattanzi Borghini. Arnaldo Falabella Fenicio dejó la casa a Matilde Falabella.



C.A: Entonces después se fueron a viña y se quedaron allí

A.L: Si, diez años del 40 al 50, pintando, fueron felices allá. Mi papá nunca se vinculó con la arquitectura, sin embargo, estudio un par de años la carrera, nunca supe si fue en la Universidad de Chile o en La Universidad Católica. Yo también entre a estudiar arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso.

Me acordé de una anécdota que contaba mi bisabuelo... Don Giacomo le dice a don Teodoro Burchard en plena construcción de la basílica -esto se va a caer todo si no ponemos unos soportes de fierro, y unos tirantes apernados como usaban los romanos- y como Burchard era un alemán medio porfiado, al final le hizo caso a mi abuelo y efectivamente hay unos tirantes pero el problema eran los vitraux, entonces hay fierros por allá y por acá con tuercas y golillones para que no se cayera, por eso no se cayó decía mi papá. Mi abuelo Giacomo insistía a Burchard que le hiciera caso, que esto lo había visto en Roma y le hizo caso.

C.A: Que buen antecedente, y con respecto a la policromía tengo la sospecha, observándola en las visitas que realicé, que es una pintura a mano alzada ¿no?

A.L: Claro, yo creo que es así, imposible que hayan existido tantas plantillas.

C.A: Bueno le cuento que yo estoy investigando acerca del sistema pictórico que se utilizó en la Basílica, en donde junto a un restaurador hicimos análisis sobre algunas muestras extraídas con el fin de identificar su composición.

A.L: Mira que interesante, te cuento que allí por lo que

contaba mi abuelo, ocuparon bol de armenia. El Bol de armenia es muy único, porque proviene de potrereros que venían de armenia en donde hay barro, barro rojo, pero cuál es la cualidad de esto... ahí circulaban por miles de años ovejas, y las ovejas caminaban por ese barro durante miles de años, y la grasa de las patitas y la lanita se mezclaron durante todos estos miles de años, así es que tú puedes hacer una cama en donde la enyesas y pones este barro y te queda una cosa especial. Es más fácil para bruñir para que agarre el oro... son secretos.

¿Tu conoces el Palacio La Alhambra?

C.A: Si

A.L: Paso algo muy triste allí, yo soy tesorero de la fundación Hernando Adriazola Cruz, entonces damos un premio y bueno mi bisabuelo fue uno de los fundadores de la sociedad. Fue una donación de Garrido Falcón y la sede de la sociedad de pintores se instaló allí en el Palacio de la Alhambra. Bueno allí hay policromía, puede haber sido un sistema al huevo.

Mi papá fue director de la sociedad.

C.A: He alcanzado a leer algo acerca de esas pinturas, sería bueno investigarlas. Volviendo al tema de la Basílica, ha sido muy difícil llegar a puerto con la investigación producto de la escasa documentación al respecto. Agradezco poder entrevistarle a usted, porque de alguna manera tiene el testimonio inédito de su abuelo.

A.L: Claro, sin duda el trabajo más fabuloso de toda la iglesia es el trabajo de mi abuelo, si tú haces un recuento de todo lo que se hizo allí, el trabajo de locos es el que hizo mi abuelo. Piensa tú que la arquitectura la podría haber hecho cualquiera, las lámparas de bronce también, pero esa policromía dieciocho años allí, nadie aguanta.

C.A: Así es, bueno parte de esta investigación es llegar a las tipologías que allí se ocuparon.



A.L: Si, ahí ves los capiteles que son hojas de encino y de parra. Hay toda una simbología acá... cuando yo supe que había un joven que estaba restaurando con elementos químicos nuevos me dio mucha pena.

Eran pocos los espacios que estaban libres en los revestimientos. Tu sabes que las flores, cada flor pintada tiene un símbolo, los colores de las flores todos tienen un significado. Yo creo que el ochenta por ciento de la policromía deben ser patrones neogóticos europeos y alguna otra cosa que puede haber inventado mi abuelo para rellenar. Pero la mayoría de la obra es copiada de cosas neogóticas.

Otra anécdota que recuerdo es que un día mi bisabuelo llegaba a la casa de trabajar en la iglesia y le decía a la señora -Anatolia me estoy volviendo loco-, ¿qué pasa? Le dice Anatolia, vengo de la Basílica caminando y siento todo el día un pito en los oídos que no para... se asustó mi bisabuela. Volvió al otro día, invierno, él colgaba su abrigo en un perchero, se ponía su cotona a trabajar con mi abuelo y de repente el segundo día se va, se pone el abrigo y de nuevo los pitos. Cuando salía a la calle los escuchaba, después del trabajar. Mi bisabuela lo ve llegar y ve que salen unas lauchitas del abrigo, ¡se había metido una lauchita adentro del forro y habían nacido las crías adentro de la Basílica!, salieron de allí, y él pensaba que se estaba volviendo loco.

C.A: que impresionante, y él ¿nunca habló de Burchard?

Lo único que sé, es la anécdota con mi bisabuelo sobre los tirantes.

C.A Don Aristodemo le agradezco enormemente su tiempo y los recuerdos

A.L: Ha sido un gusto, probablemente muchas cosas quedaron en el tintero.



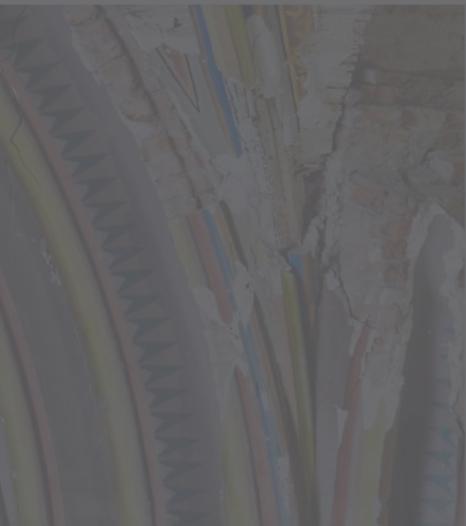


Mirtoveno Pattanji
Vilva Tebrero de 1919. V
Hotel France -

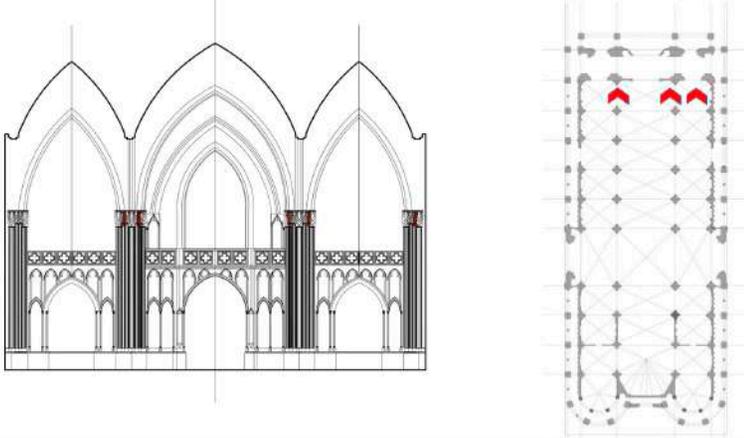


**Fichas de
catalogación
de tipologías
ornamentales**

REGISTRO FOTOGRAFICO

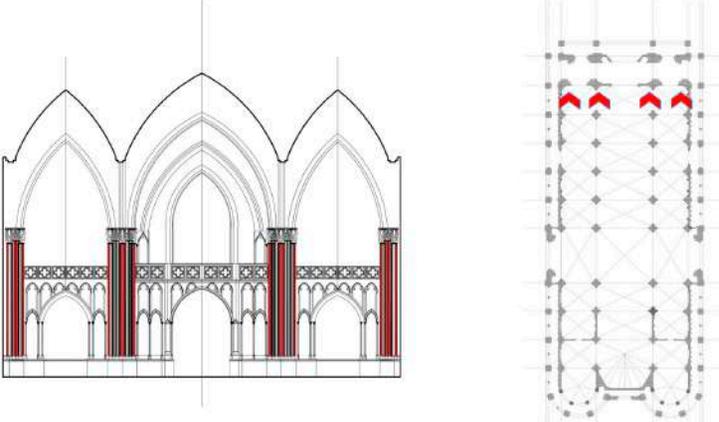


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMENTO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel con hoja no identificada.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 007 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Plolicromía.	
Técnica: Yesería con terminación de polícromía.	
Colores predominantes: Azul, dorado, amarillo, naranja.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja no identificada, asociada a la hoja de parra, inserto en un conjunto de capiteles correspondientes a los pilares fasciculados.	

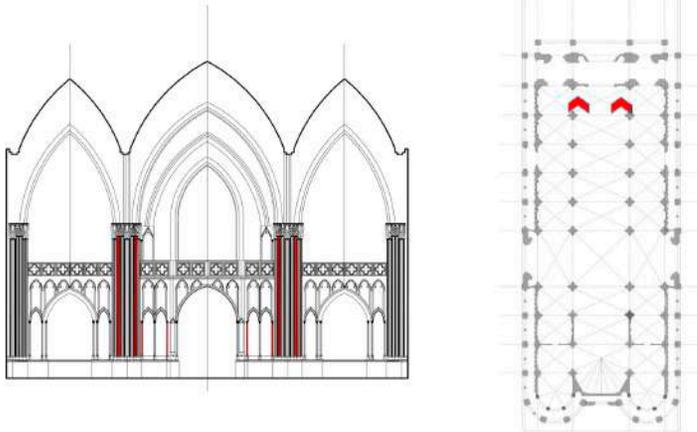


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Fuste con motivo vegetal I.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 008 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Rojo, negro, amarillo, celeste.	
Descripción del elemento: Tipología de hoja no identificada, inscrita en la mayoría de los fustes de los conjuntos de pilares fasciculados del muro norte como también de la totalidad de la Basílica.	

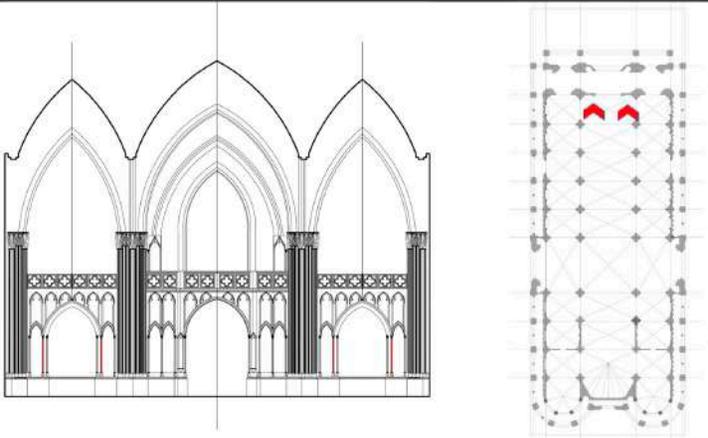


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares fasciculados.	
Nombre de la tipología identificada: Fuste con motivo vegetal en cinta I.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 009 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Rojo, negro, amarillo, celeste.	
Descripción del elemento: Tipología de hoja no identificada inserta en banda sobre los fustes principales del muro sur y fustes menores cercanos al acceso de la iglesia.	

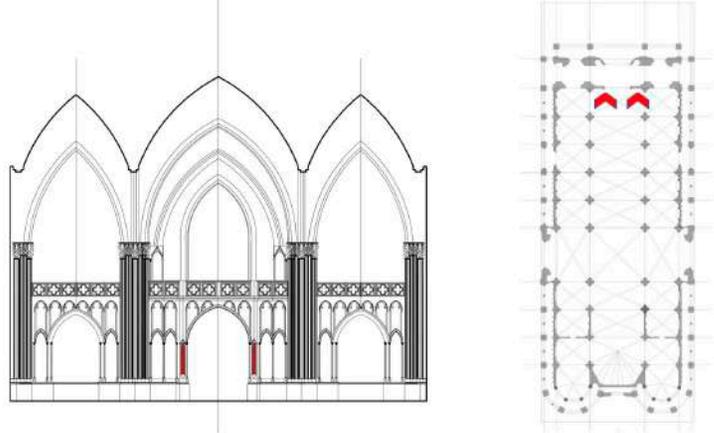


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilar arco ojival.	
Nombre de la tipología identificada: Flor de liz inscrita en fuste.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 010 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Plolicromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Rojo, negro, dorado.	
Descripción del elemento: Flor de liz inscrita en fustes que inician los arcos ojivales, a los costados del acceso principal de la iglesia.	

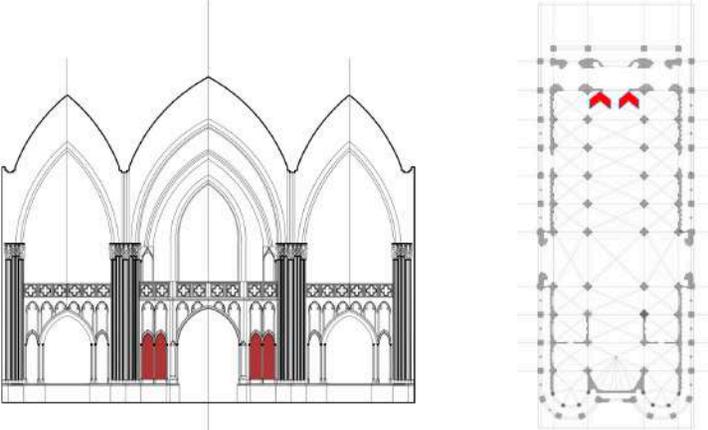


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Tracería gótica de panel al costado del acceso principal.	
Nombre de la tipología identificada: Flor geométrica.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 011 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía	
Técnica: Yesería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Café, ocre, blanco, negro.	
Descripción del elemento: Flor esquemática o geométrica compuesta por rombos y una circunferencia central. El motivo se dibujó en secuencias que formando tres hileras, dos en color blanco y la central en ocre.	

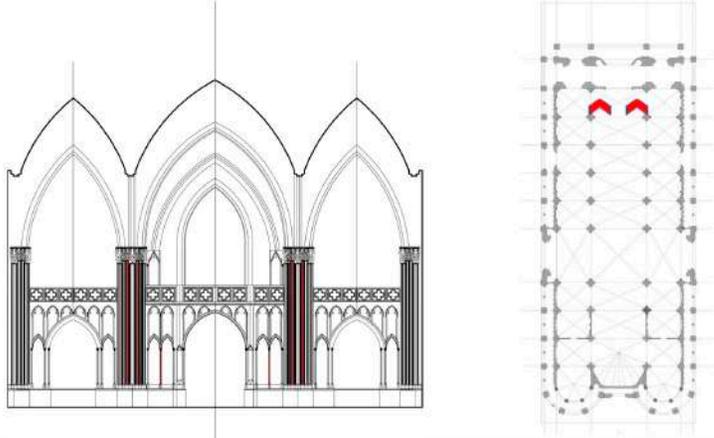


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Tracería gótica de panel al costado del acceso principal.	
Nombre de la tipología identificada: Flor de panel.	
Área de ubicación: Muro norte	
Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019	
Código: OR 012 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Dorado, rojo.	
Descripción del elemento: Flor dorada distribuida en secuencia en panel de tracería.	

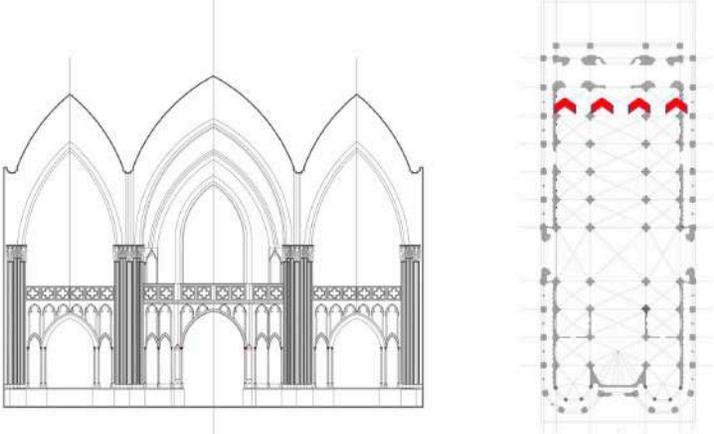


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
<p>Ubicación: Fustes de pilares fasciculados y en los costados de las tracerías góticas de panel.</p>	
<p>Nombre de la tipología identificada: Fuste con motivo vegetal en cinta II.</p>	
<p>Área de ubicación: Muro norte.</p>	
<p>Fecha de registro del elemento: 11 de junio de 2019</p>	
<p>Código: OR 013 /MN</p>	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
<p>Materialidad: Cal, Yeso, Ploicromía.</p>	
<p>Técnica: Yesería con terminación de policromía.</p>	
<p>Colores predominantes: Rojo, dorado, negro.</p>	
<p>Descripción del elemento: Motivo vegetal en cinta inscrito en fustes de pilares fasciculados y fustes del inicio de tracerías de arco.</p>	

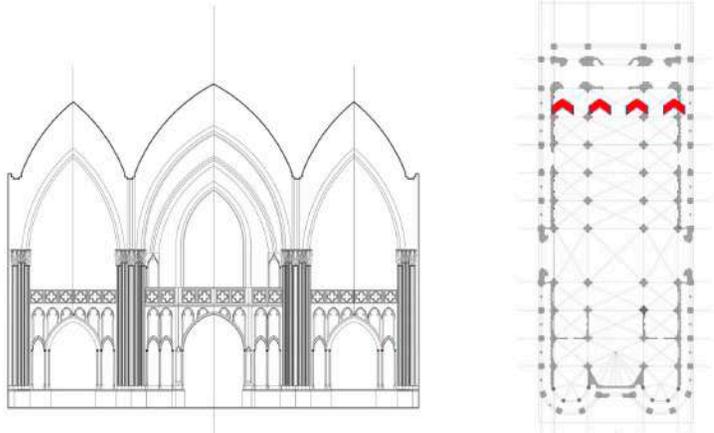


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares de tracerías de arcos para paneles.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel menor con hoja de parra.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 29 de agosto de 2019	
Código: OR 014 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yesería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Dorado, café.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja de parra, inserto en pilares de los costados y centro de las tracerías de arco.	

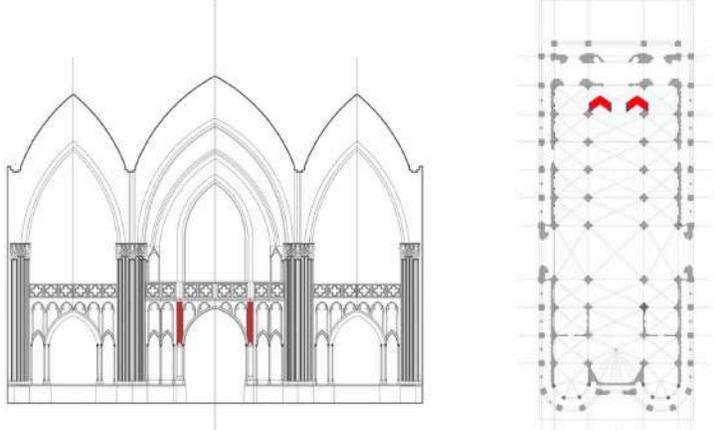
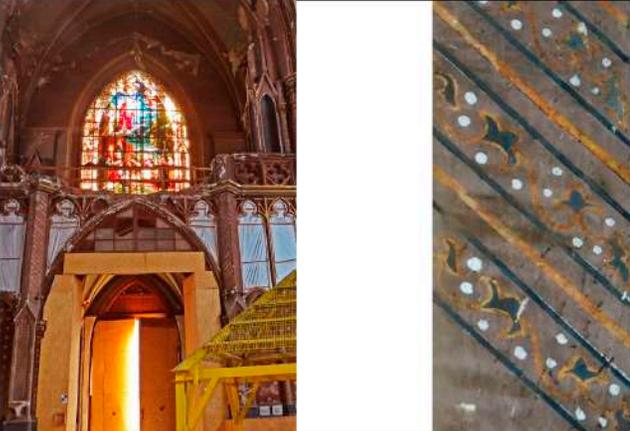


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilares de tracerías de arcos para paneles.	
Nombre de la tipología identificada: Capitel menor con hoja de acanto.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 29 de agosto de 2019	
Código: OR 015 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yisería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Dorado, café.	
Descripción del elemento: Capitel con hoja de acanto bulboso, inserto en pilares de los costados y centro de las tracerías de arco.	

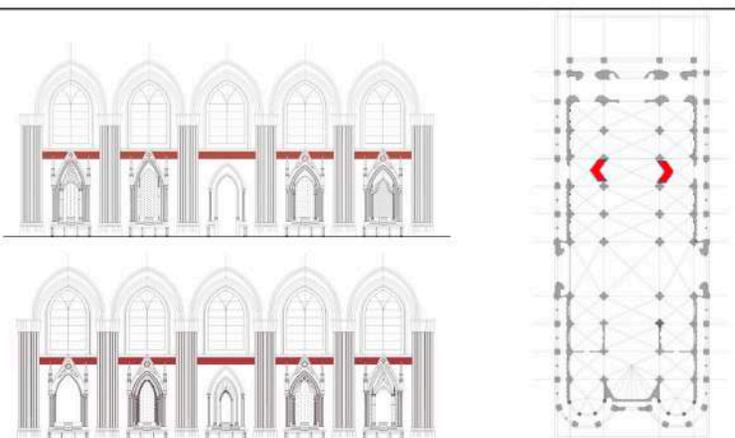


FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Pilastras de acceso, al costado del arco principal.	
Nombre de la tipología identificada: Motivo floral.	
Área de ubicación: Muro norte.	
Fecha de registro del elemento: 29 de agosto de 2019	
Código: OR 016 /MN	
CARÁCTERÍSTICAS DEL ELEMENTO	REGISTRO FOTOGRÁFICO
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Café, azul, amarillo, blanco.	
Descripción del elemento: Motivo floral sobre la superficie de las pilastras del acceso de la iglesia. La tipología también podría definirse dentro de la categoría de fitomorfa ya que su forma es relativa a las formas vegetales.	



FICHA INVENTARIO TIPOLOGÍAS ORNAMENTALES

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ELEMENTO	PLANO UBICACIÓN DEL ELEMETO
Ubicación: Bajo el claristorio o ventanales.	
Nombre de la tipología identificada: Motivo en cintar vegetal.	
Área de ubicación: Muro poniente y oriente.	
Fecha de registro del elemento: 29 de agosto de 2019	
Código: OR 017 /MP-MO	
CARÁCTERISTICAS DEL ELEMENTO	
Materialidad: Cal, Yeso, Policromía.	
Técnica: Yasería con terminación de policromía.	
Colores predominantes: Azul, dorado, verde, blanco, café.	
Descripción del elemento: Motivo en cinta vegetal sobre muro en el cual su oficio propio es el de encuadrar o dividir compartimentos. No se pudo identificar a que tipo de vegetal corresponden los motivos, sin embargo se puden apreciar a simple vista, en ciertos sectores, piñones y hojas de parra.	



OBRAS EN LA BASÍLICA DEL SALVADOR

SANTIAGO, CHILE

DINO BOZZI
FRANCISCO PRADO

2012-2013

DINO BOZZI | PROFESOR, PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE,
SANTIAGO, CHILE.

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. Master en Arquitectura Historia y Proyecto. Università degli Studi di Roma Tre, 2006. Especialista en Intervención en la Ciudad Histórica, ETSA Universidad de Valladolid, 2005. Profesor Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha ejercido de forma independiente y colaborado con diversas oficinas de arquitectura, formando en 2002 BSB arquitectos junto a L.E. Bresciani y R. San Martín, para luego partir a Europa donde estudia y ejerce la profesión en Italia, España y Francia, con proyectos premiados en la Bienal de Venecia y en concursos en España y Francia, donde es jefe de taller de Taillandier Architects, en la ciudad de Toulouse. Actualmente es socio de TÁNDEM Ltda. y Bozzi Taillandier Arquitectos.

FRANCISCO PRADO | PROFESOR, PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE,
SANTIAGO, CHILE.

Francisco Prado García, Constructor Civil UC, Magister en Restauración y Rehabilitación Patrimonial de la Universidad de Alcalá de Henares, España. Director ICOMOS Chile. Docente de la Escuela de Construcción Civil de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha realizado numerosos proyectos de rehabilitación e intervención patrimonial, ganando el tercer lugar del Concurso a la Mejor Obra de Restauración Patrimonial, entregado por CICOP 2010, con la Restauración de la Población Obrera la Unión de Valparaíso. Ha desarrollado investigación aplicada en el área de materiales y sistemas constructivos tradicionales, así como en el área de la incidencia de la inmigración alemana en el patrimonio construido nacional.

Después del incendio de la Iglesia de la Compañía de Jesús en 1863, el obispo Rafael Valentín Valdivieso ordenó la edificación del templo de la nueva Compañía, dando origen a la Basílica del Salvador. El proyecto fue encargado al arquitecto alemán Teodoro Burchard y las obras se iniciaron en 1873.

La obra gruesa del proyecto se completó en 1892 siguiendo el canon del estilo neogótico. Con tres naves de altura equivalente, sus muros, columnas, nervaduras, arcos y arbotantes están contruidos en una rica albañilería maciza de ladrillos, sin refuerzos metálicos; la estructura de techos es de madera, cubierta de tejas de arcilla. Su mayor debilidad radica en su notable construcción: no está concebida para resistir sismos y por ello sufrió importantes daños luego de los terremotos de 1906, 1985 y 2010.

Su fachada norte, remodelada y reforzada en los años treinta por Josué Smith Solar, presenta, además de los efectos acumulados de los terremotos de 1985 y 2010, graves daños que se concentran en la sección media de las naves, en el derrumbe de muros laterales, en la desaparición de tres columnas y de casi un tercio de las bóvedas de cielo. El deterioro se extiende al entorno urbano y también abarca la decoración pictórica del italiano Aristodemo Lattanzi y los vitrales del taller Meyer de Múnich.

El plan para la restauración de la Basílica, encargado por la Fundación Basílica del Salvador y el Arzobispado de Santiago, es una hoja de ruta temprana que establece los objetivos y lineamientos generales del proceso de rehabilitación del edificio, abarcando las acciones, estudios, proyectos y obras a ejecutar a lo largo del tiempo.

Ejecutada la etapa de diagnóstico y levantamiento crítico, además de un proyecto de estabilización parcial en el contexto de una consultoría para la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas

Construida a fines del siglo XIX, esta fina estructura de albañilería ha sido persistentemente dañada por terremotos. La introducción de una cripta subterránea permitirá aislar sísmicamente el edificio, restituir su fábrica y devolverlo al uso público.

PALABRAS CLAVE: ARQUITECTURA
- CHILE, RESTAURACIÓN, AISLACIÓN
SÍSMICA, ALBAÑILERÍA.

Original from the late 19th Century, this fine masonry structure has been persistently damaged by earthquakes. The introduction of an underground crypt will add seismic insulation and will restore its fabric and return it to public use.

KEYWORDS: ARCHITECTURE - CHILE,
RESTORATION, SEISMIC INSULATION,
MASONRY.

BIBLIOGRAFÍA

BOZZI, Dino. *El subterráneo como nuevo suelo urbano: nuevos espacios públicos en el centro de Santiago*. Tesis (Arquitecto). Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura, 2000.

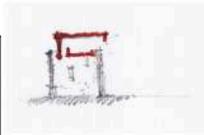
OBRAS EN LA BASÍLICA DEL SALVADOR / Responsables: Dino Bozzi (arquitecto), Francisco Prado (constructor civil) / Colaboradores: Verónica Illanes, Raúl Muñoz, Fernanda Vargas, Victoria Correa / Ubicación: Huérfanos 1796, Santiago, Chile / Encargo: Fundación Basílica del Salvador; Arzobispado de Santiago / Cálculo estructural: SIRVE S.A. - Juan Carlos de la Llera, Carl Lüders, Michael Rendel / Conservadora: Rosario Haristoy / Levantamiento láser: GETARQ, GEOCOM / Arqueólogo: Daniel Pavlovic / Estructura: albañilería simple (edificio existente); hormigón armado (aislación sísmica y cripta) / Presupuesto: sin datos / Superficie construida: 3.392 m² / Superficie de terreno: 4.026,2 m² / Año de proyecto: 2012-2013 / Año de construcción: 1892 (construcción original) / Fotografías: TÁNDEM LTDA. / Visualizaciones: TÁNDEM LTDA.

de Chile DA-MOP -habiendo acordado el destino y futuros usos de la Basílica- se define un encargo que, en síntesis, contiene las siguientes acciones futuras: dar lugar al nuevo santuario de la misericordia divina; restituir la identidad original reconstruyendo en la materialidad original en la medida de lo posible y, finalmente, dar lugar al arte de hoy en diálogo con el del pasado. Estas medidas estarán dadas por la disponibilidad de los oficios, los materiales, la estructura y los recursos.

Ante la imposibilidad de resistir nuevos sismos, se opta por la incorporación de un sistema de aislación sísmica, que constituye una alternativa anómala de intervención en un edificio patrimonial. La estructura del sistema, que ahora se superpone al edificio antiguo, se construye bajo el edificio gracias a una excavación y, en vez de reforzarlo para resistir los esfuerzos sísmicos, los disminuye al mínimo con dos consecuencias proyectuales fundamentales. En primer lugar, otorga la posibilidad de restituir con mínimos refuerzos las estructuras de albañilería faltantes en clave contemporánea, lo que permitirá al total de la estructura trabajar bajo la lógica que fue concebida originalmente, restaurar el arte del templo e incorporar arte contemporáneo; en segundo lugar, posibilitará la generación de una cripta que acogerá los recintos de apoyo del nuevo santuario, lo que se desarrollará a partir del subterráneo bajo la Basílica, espacio necesario para el funcionamiento de la aislación sísmica.

Finalmente, el plan proyecta una nueva relación con el espacio público mediante un nuevo atrio frente a la Basílica, la gran plaza del templo y del barrio, y un segundo atrio hundido tras el ábside que da acceso a las nuevas dependencias. **ARO**





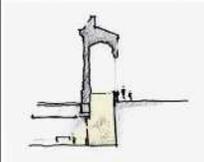
Esquema de intervención convencional sobre una construcción: se inserta una nueva estructura que se apoya o se superpone a la existente.



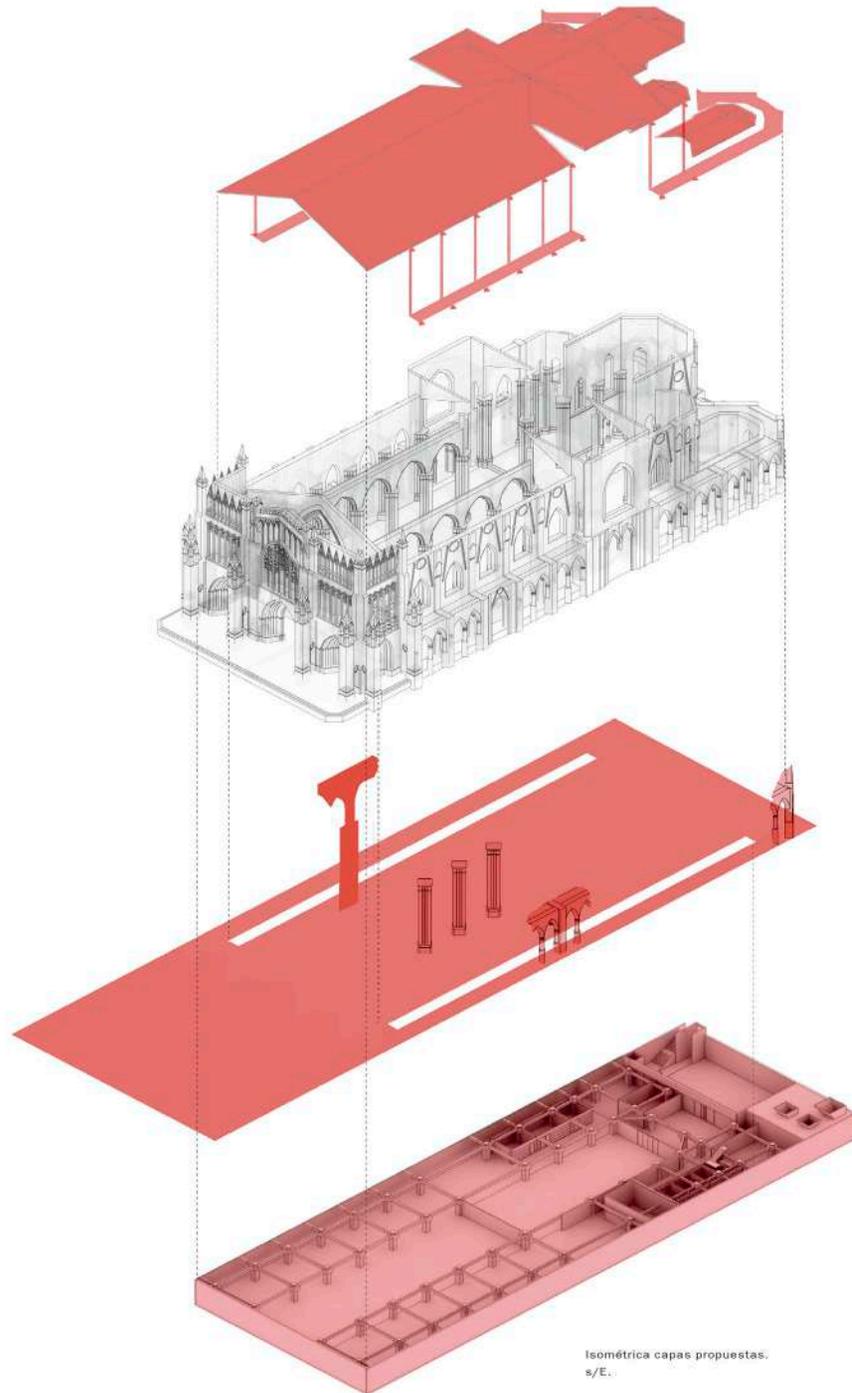
Esquema de intervención actual sobre el proyecto: el edificio existente se interviene desde abajo, posándose sobre una nueva estructura que la aísla del suelo y permite conservar su lógica estructural original.



Puesta en valor de la fachada sur como nuevo acceso hacia el subterráneo por calle Agustinas. Creación de un patio hundido de acceso que vincula el nuevo espacio habitable con la calle.

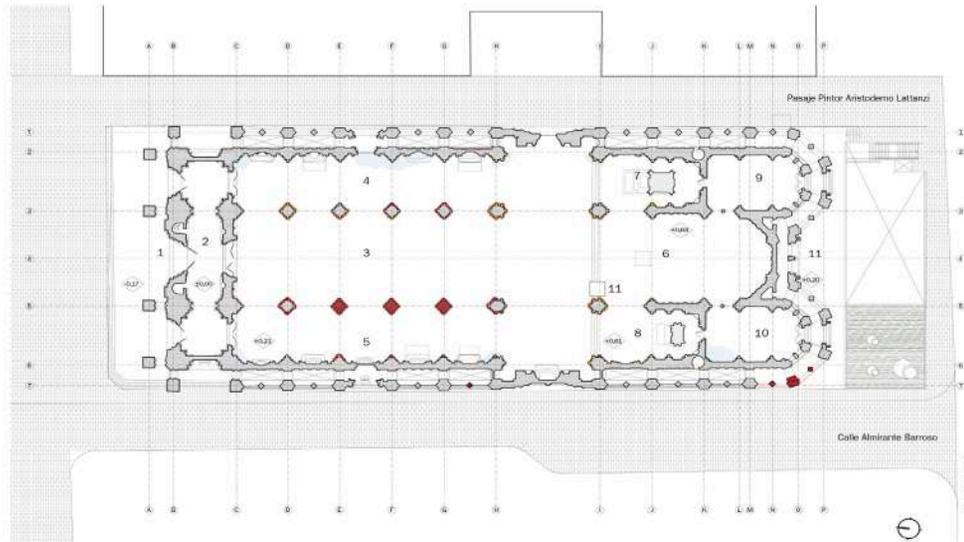


Replanteamiento del corredor exterior, para llevar luz natural al nuevo subterráneo.



Isométrica capas propuestas.
s/E..





Planta de primer piso. E. 1: 750.

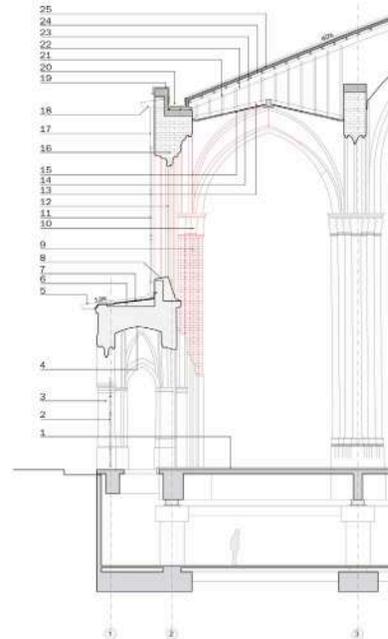
1. Acceso principal
2. Nártex
3. Nave central
4. Nave oriente
5. Nave poniente
6. Altar principal
7. Altar Virgen
8. Altar San José
9. Capilla
10. Sacristía
11. Ambón
12. Nivel exterior

- LIMPIEZA**
- Depósito superficial
 - Musgos y líquenes
 - Vegetación
 - Eflorescencias
- CONSOLIDACIÓN**
- Reparación grietas (> a 5 mm)
 - Reparación fisuras
 - Reposición morteros de pega
 - Elementos erosionados
 - Superficies
 - Reparación consecuencia humedad
- REINTEGRACIÓN**
- Continuidad elemento
 - Reposición yeso y pinturas
 - Restauración de pinturas
 - Reconstrucción

Escantillón restauración nave lateral. E. 1: 250.

1. Pavimento de granito, seg. det.
2. Reja plegable de acero, seg. det.
3. Bóveda de ladrillo existente, limpieza, reintegración y consolidación estructural, seg. proyecto.
4. Bóveda de ladrillo existente, limpieza superficial y consolidación estructural, seg. proyecto.
5. Gárgola de cobre, seg. det.
6. Relleno en hormigón pobre.
7. Embalariado de cobre sobre aislación térmica.
8. Afeízar de hormigón, seg. det.
9. Columna de albañilería maciza, terminaciones a la vista, seg. det. Sección similar a existentes.
10. Reposición de capitel por anastilosis.
11. Vidrio con filtro UV.
12. Nuevo vitral, seg. proyecto.
13. Estructura de bóvedas similar a existente.
14. Empallillado de álamo, 1 x 1" @2".

15. Enlucido de yeso con arena gruesa, e= 2 cm. Terminación 3 mm de yeso puro.
16. Arco apuntado de madera maciza, con arranques reforzados y terminación a la vista, seg. det. Sección similar a existentes.
17. Bajada aguas lluvia de cobre, seg. det.
18. Cubeta con rebalse de cobre, seg. det.
19. Forro cobre, seg. det.
20. Canal aguas lluvia, 70 x 40 cm, s. det.
21. Estructura de cielo 3 x 2".
22. Estructura techumbre, seg. cálculo.
23. Costaneras, seg. cálculo.
24. Panel isotérmico contraplacado 18 mm.
25. Embalariado de cobre.



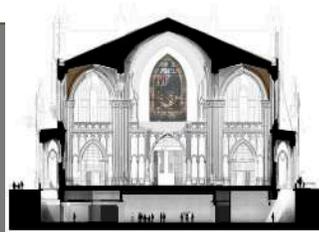


Imagen interior, corte transversal, s./ E.



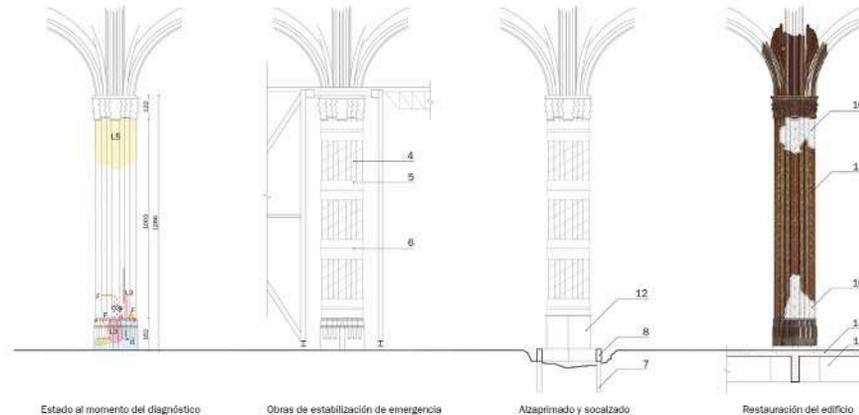
Imagen interior, corte longitudinal, s./ E.



Vista desde pasaje Lattanzi, propuesta fachada oriente.



Vista desde esquina de calles Almirante Barroso y Agustinas, estado actual y estado posterior a su restauración.



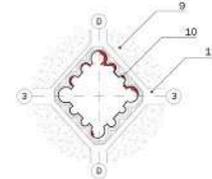
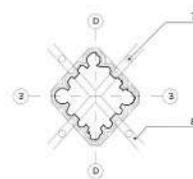
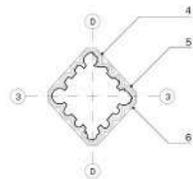
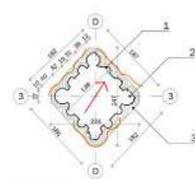
- Secuencia de intervención columna aislada. Leyenda:
1. Baquetón de albañilería a 20 cm.
 2. Baquetón de albañilería a 40 cm.
 3. Basamento albañilería estucada.
 4. Tyvek para proteger superficie policromada de la columna.
 5. Espuma.
 6. Eslingas de carga sobre espuma.
 7. Micropilotes.
 8. Viga auxiliar.
 9. Nueva losa.
 10. Reintegración.
 11. Entramado de vigas.
 12. Abrazadera de acero.
 13. Restauración.
 14. Losa.

Estado al momento del diagnóstico
E. 1: 250.

Obras de estabilización de emergencia

Alzaprimado y socializado

Restauración del edificio



E. 1: 125.



