



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

IMÁGENES RELIGIOSAS DE CHILOÉ

**Procesos iconoclastas que habitan entre el hieratismo y el movimiento de la
religiosidad popular.**

Proyecto de grado para optar al grado de licenciada en Artes con mención en Teoría e
Historia del Arte

Antonia Castillo Volenski

Profesora guía: Constanza Acuña

05 de octubre de 2022

A Eli y Gabriel.

Agradecimientos

Esta investigación fue un proyecto que surgió y se llevó a cabo a partir del trabajo en terreno, donde se visitaron hogares, iglesias y museos en los que se generaron conversaciones que dieron vida a esta tesis. A cada una de esas personas, que abrieron su memoria conmigo, les doy las gracias.

A ONG Poloc, por permitirme ser parte del proyecto *Estudio: inventario de imagería religiosa presente en las iglesias de Chiloé inscritas en la lista del patrimonio mundial*.

Al Museo Municipal de Castro, a cargo del Sr. Felipe Montiel, por darme la oportunidad de trabajar con su colección.

Y muy especialmente a la profesora que guió este proceso, Constanza Acuña.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CONOCIENDO A LOS SANTOS DE CHILOÉ, IMÁGENES EN MOVIMIENTO COMO EMBLEMAS COMUNITARIOS: ¿EN QUÉ CONTEXTO SE PRODUCEN Y QUÉ FUNCIÓN CUMPLEN DENTRO DE LAS COMUNIDADES?	12
A. LAS MISIONES CIRCULARES JESUITAS Y LA ORDEN FRANCISCANA: EL INGRESO, ESTABLECIMIENTO Y PRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS EN LAS IGLESIAS DE CHILOÉ.	12
B. LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN CHILOÉ: ¿QUÉ FUNCIÓN Y LUGAR OCUPAN LAS IMÁGENES RELIGIOSAS?	17
CARACTERIZACIÓN ICONOGRÁFICA DE LAS IMÁGENES RELIGIOSAS DE CHILOÉ: MATERIALIDAD, PRODUCCIÓN Y ESTILO.	31
A. EN BUSCA DE UNA PROPUESTA ESTILÍSTICA: ANÁLISIS HISTÓRICO E ICONOGRÁFICO DE LAS 5 IMÁGENES PERTENECIENTES A LA <i>COLECCIÓN DE SANTERÍA TRADICIONAL DE CHILOÉ</i> DEL MUSEO MUNICIPAL DE CASTRO (CHILOÉ).....	40
LAS IMÁGENES SALEN DE LAS IGLESIAS: REPERCUSIONES DEL CONCILIO VATICANO II EN PROCESO ICONOCLASTA EN LAS IGLESIAS DE CHILOÉ DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	77
A. UNA VISITA A LA IGLESIA DE HOY: COMPARACIÓN CON CATASTROS REALIZADOS EN LAS IGLESIAS DE NERCÓN Y LLAU-LLAO.....	88
CONCLUSIONES Y LEVANTAMIENTO DE NUEVAS PROBLEMÁTICAS.	105

Introducción.

Al ingresar al Museo Municipal de Castro es inevitable sorprenderse al encontrar 5 imágenes religiosas de madera cubiertas con vestidos de tela; recuerdo la primera vez que las vi, aquellas esculturas que siempre había presenciado en iglesias y capillas del Archipiélago se instalaban allí como cuerpos silenciosos y estáticos fuera de lugar, descontextualizadas de los espacios comunitarios donde hasta ese momento las había visto no sólo formar parte, sino además, ser protagonistas. Sin duda, las primeras preguntas que se me vinieron a la mente al observarlas en este lugar fueron ¿por qué están acá? ¿En qué contexto llegaron? ¿Cómo fue que ciertos retablos quedaron vacíos con su ausencia?

Crecer en Chiloé siempre generó en mí un gran interés por la cultura y tradiciones de este territorio, llamándome especialmente la atención las iglesias, en cuanto las considero uno de los espacios donde se articulan parte significativa de los valores comunitarios, históricos y estéticos que caracterizan a la cultura popular chilota. En este sentido, uno de los rasgos que me han parecido especialmente significativos es el lazo de las comunidades con sus imágenes religiosas escultóricas, en cuanto aparentemente estas se erigen como agentes comunitarios y patrimoniales activos que sobrepasan el plano religioso. Respecto a estas representaciones religiosas de Chiloé, Mariela Gatica, encargada de Archivo del Museo de Arte Popular Americano (MAPA), sostiene que:

“hablamos de un proceso complejo de representaciones, que funciona como eje condensador de todas las manifestaciones religiosas a lo largo de Chile, donde interceden la tradición, lo popular, lo colectivo, lo individual, lo pagano, e institucional, para fraguarse en pequeños objetos que dan sentido al espacio ritual.” (2018, p. 59).

En esta línea, la autora identifica en estas imágenes una particularidad respecto a otras representaciones religiosas, siendo estas esculturas “una especie de mezcla entre manifestaciones colectivas y tareas de taller” (2018, p. 59). Dicha particularidad planteada por la autora, que a su vez funciona como eje condensador, nos invita a pensar desde el plano teórico en torno a la conformación de estas representaciones, introduciéndonos así en su historia y configuración para pensar dicha particularidad identificada.

Por otro lado, me interesa trabajar con este tema producto de que se observa en las tradiciones chilotas, sobre todo en aquellas relacionadas a las iglesias, un decaimiento en la

participación comunitaria, lo cual -quizás- podría implicar una futura desaparición de las tradiciones populares vinculadas a las imágenes religiosas. En este sentido, la presente investigación se encuentra impulsada por un deseo de generar una puesta en valor, a nivel histórico, estético y patrimonial, de las imágenes religiosas del archipiélago de Chiloé.

Específicamente, la investigación se centrará en el estudio de las cinco imágenes religiosas escultóricas pertenecientes a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro, las cuales se individualizan bajo los siguientes nombres: *San Antonio de Padua*, *San Ramón Nonato*, *Virgen de Advocación I*, *Virgen de Advocación II* y *Virgen de Advocación III*. La elección de estas como objeto de investigación responde, como mencioné en un comienzo, a las preguntas que surgieron en mí al enfrentarme a ellas, buscando relacionar, a través de su estudio, cómo las historias detrás de estas esculturas se podrían vincular con el universo más amplio de imágenes religiosas que se encuentran -o que ya no se encuentran- en las iglesias y capillas de Chiloé.

Al aproximarse a la colección en un primer momento y entrevistar a personas vinculadas a esta para levantar preguntas preliminares acerca de su historia, se abrió un camino en la presente investigación que permitió enfocar el argumento de manera más específica en los últimos 60 años de historia de las imágenes religiosas de Chiloé, en cuanto varios relatos parecen apuntar a que habría ocurrido durante aquella época un proceso de pérdida, exclusión e incluso destrucción de esculturas religiosas de madera. En este sentido, este grupo de esculturas se presentarían como un ejemplo, hoy conservado en un Museo Municipal, de los sucesos religiosos, sociales y culturales que han vivido las imágenes religiosas de la zona durante la segunda mitad del siglo XX, donde aparentemente se podrían ver involucrados procesos iconoclastas en contra de estos objetos devocionales.

En el marco de la presente investigación se entienden dichos procesos iconoclastas, a grandes rasgos, como actos sistemáticos de exclusión, censura y/o destrucción de imágenes religiosas, con la finalidad de incidir en los vínculos culturales y religiosos de las comunidades en beneficio de un culto que responda a la institución eclesial tradicional. Siguiendo la misma línea, el problema de investigación que se busca responder en la presente tesis será entonces si existió aquel proceso iconoclasta en los años mencionados en contra de las imágenes religiosas de Chiloé, y en el caso de que esto efectivamente haya ocurrido, se buscará analizar en qué contexto e historia se enmarca dicho proceso. A partir de esto, se

intentarán identificar los motivos y también consecuencias que enmarcan este problema, lo cual nos conducirá a un análisis más profundo acerca del lugar y función que ocupan las imágenes religiosas en la historia y cultura del archipiélago.

Este aparente caso de iconoclasia se debe enmarcar en procesos de censura o iconoclasia institucional, pudiendo ser comparado a aquellos ocurridos en Bizancio y la Reforma, donde la iconoclasia se vincula y responde al fetichismo y deseo en torno a las imágenes¹. En este plano, Freedberg (2017) entiende a la censura como una fase que precede a la iconoclasia, preocupándose esta por el control de la información, que puede derivar en la destrucción de imágenes, lo cual a su vez responde a un miedo al cuerpo de la representación. En palabras del autor, este sostiene que: “Desde los comienzos, las iglesias han estado a la vanguardia de la guerra contra las imágenes, ya que parecían estar vivas y tener una preocupante capacidad para excitar al espectador.” (p. 61). Esto da cuenta de un proceso que se puede enmarcar en acontecimientos iconoclastas similares ya acontecidos, donde los motivos teológicos se vinculan con los psicológicos y políticos, invitándonos además a pensar procesos de iconoclasia que parecen aislados, pero que nos permiten reflexionar no sólo en torno a la conformación de las imágenes en cuestión (considerando su historia, estilo, contexto, etc.), sino también a las imágenes en general y los vínculos que establecen con las personas.

Respecto a los objetos de investigación, se llevará a cabo un análisis iconográfico -y dentro de lo posible, histórico y material- de cada uno de ellos, realizando además cruces con otras esculturas e imágenes, lo cual permitirá establecer puntos de encuentro y ruptura con obras, no sólo chilotas, sino también latinoamericanas. Esto nos llevará a analizar los objetos de investigación no sólo de manera individual, sino también a pensarlos como parte de una posible unidad estilística mayor, permitiéndonos a su vez repensar conceptos instalados en esta área de investigación, como es el propuesto por Isidoro Vázquez de Acuña para describir el contexto histórico y estilístico de este tipo de imágenes, es decir, el de “Escuela Hispano Chilota de Santería”.

El aporte que podría significar esta investigación para la historia y la teoría del arte local, es generar una mirada contemporánea acerca de las imágenes religiosas de Chiloé, a

¹ Para profundizar en dichos procesos iconoclastas y sus consecuencias se puede revisar el texto “Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes” (2017) de David Freedberg.

través de la cual se busca profundizar en la historia de los últimos 60 años de estas, aproximándonos a posibles procesos iconoclastas que no han sido estudiados a cabalidad, y que, al parecer, traerían como consecuencia la actual localización doméstica y privada de una cantidad significativa de estas imágenes.

Respecto a la metodología de trabajo, la presente investigación otorga a los relatos orales un lugar relevante dentro del proceso de estudio, y así como Silvia Rivera Cusicanqui (1987) presenta la historia oral de los pueblos latinoamericanos como un intento por poner en práctica las exigencias de recuperación histórica de los movimientos indígenas, la presente investigación considera que estos relatos entregan la oportunidad de conocer y desentrañar el vínculo que las comunidades del archipiélago de Chiloé tienen con sus imágenes religiosas y la historia misma de estas. Además, la autora referida sostiene que a través de las entrevistas se rescatan aspectos relativos a la interacción de los procesos de comunicación oral, generándose vínculos intergeneracionales entre el pasado y el presente a través de una reconstrucción histórica que presta atención a las percepciones internas de las personas que integran las comunidades, lo cual implica una posición crítica frente a la historiografía oficial, dando paso a racionalidades históricas diversas.

Esto último, lo podemos vincular a lo planteado por Carlo Ginzburg (1990), quien sostiene que la cultura de las clases subalternas -sobre todo las del pasado- es en su mayor parte una cultura oral, por lo que “las ideas, creencias y esperanzas de los campesinos y artesanos del pasado nos llegan (cuando nos llegan) a través de filtros intermedios y deformantes.” (p. 4). Pese a esta dificultad, propia del arte popular, el autor sostiene que trabajar con aquellos documentos fragmentarios y deformantes nos permite pensar las posibilidades latentes de la cultura popular, en cuanto existiría una influencia recíproca entre la cultura de las clases subalternas y la cultura dominante (Ginzburg, 1990). En este sentido, se utilizará tanto el relato oral directo (a través de entrevistas realizadas en el contexto de la presente investigación), así como también fuentes formales que nos permitan interrogar y generar cruces entre ambos relatos.

Las personas elegidas para ser entrevistadas se presentan, por un lado, como actores comunitarios centrales dentro de la producción y resguardo actual de imágenes religiosas, tanto en el espacio eclesiástico como doméstico, siendo estos, por ejemplo, *Fiscales*, *Santeros*, *Religiosos*, dueños de imágenes de devoción privada y *Patrones de imágenes*.

Dichas entrevistas se conciben en el marco de la presente investigación como una oportunidad para conocer el vínculo y la historia de las comunidades con las imágenes religiosas, así como también los procesos de producción y conformación de la imagen como tal. Por otro lado, se propone entrevistar también a agentes vinculados, tanto en el presente como en el pasado, al Museo Municipal de Castro y a las imágenes que allí se encuentran, esto con el objetivo de conocer la historia de dicha colección de imágenes y sus procesos de ingreso al Museo.

El presente proyecto de investigación propone la utilización de dos catastros realizados durante la segunda mitad del siglo XX, los cuales registraron las imágenes religiosas que se encontraban presentes en las iglesias y capillas del archipiélago. Uno de aquellos catastros es parte del libro *Santería de Chiloé: Ensayo y catastro* (1994) de Isidoro Vázquez de Acuña y el otro corresponde a un archivo fotográfico privado del año 1968 perteneciente a Christian Díaz, negativos a los cuales se pudo acceder y además revelar en el contexto de la presente investigación. A través de la revisión de este material documental e iconográfico se buscará vislumbrar, por medio de la elección de dos iglesias en específico, la exclusión y reemplazo de un tipo particular de imágenes (de madera, principalmente *de vestir*) por esculturas de yeso, comparando cómo este aparente proceso iconoclasta se habría vivido de manera diversa en las distintas iglesias del archipiélago.

Además, entre los meses de noviembre del año 2021 y abril del año 2022, tuve la posibilidad de participar del proyecto levantado por el Consejo de Monumentos Nacionales y llevado a cabo por ONG Poloc titulado *Estudio: inventario de imagerie religiosa presente en las iglesias de Chiloé inscritas en la lista del patrimonio mundial*. A través de dicho proyecto tuve la oportunidad de visitar las 16 iglesias *Patrimonio de la Humanidad*, participando del levantamiento de información (histórica, sociológica, material y estilística) de las imágenes que se encuentran en aquellos templos, así como también del posterior proceso de realización de fichas de cada una de ellas. Esta experiencia de acercamiento a un significativo universo de imágenes proporcionó al estudio una visión actual y más amplia de las imágenes religiosas, pudiendo ubicar a los objetos de investigación de la presente tesis en un contexto visual e iconográfico más extenso y contemporáneo.

Teniendo todo esto en consideración, el capítulo 1 intentará responder a modo introductorio en qué contexto se producen las antiguas imágenes religiosas de Chiloé, así

como también qué lugar y función ocupan estas dentro de las comunidades, para lo cual se hará referencia a los principales autores que han escrito sobre las imágenes religiosas de Chiloé, su historia y materialidad. En este plano, será central la visión del historiador chilote Renato Cárdenas, en cuanto su pensamiento nos llevará a analizar el lugar que ocupan las imágenes en la cultura popular chilota, lo cual nos conducirá posteriormente -en el capítulo 3- a pensar de manera más profunda y localizada el aparente proceso iconoclasta. En relación a este proceso e idea se introducirá el concepto de *blanqueamiento*, haciendo referencia con esto al transcurso vivido en América Latina a través del cual se instaló la raza blanca como una utopía, lo cual implicó una colonización del imaginario de indios y mestizos con repercusiones plásticas y visuales que observamos hasta la actualidad (Portocarrero, 2013).

Como ya se mencionó previamente, en el capítulo 2 se realizará un análisis histórico, iconográfico y material de nuestros objetos de investigación, es decir, de las 5 imágenes pertenecientes a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro. Este análisis se complementará con los tres volúmenes publicados por Héctor Schenone el año 1992 titulados *Iconografía del arte colonial*, a través de los cuales el autor analiza la representación de santos y vírgenes latinoamericanas. En dichos textos nos enfrentamos a un universo de imágenes (esculturas, estampas y pinturas, principalmente) que permitirán realizar algunas comparaciones con los objetos de investigación, identificando puntos de encuentro y disenso que nos puedan conducir hacia una idea más clara de los estilos que convergen en ellas.

A su vez, en el capítulo 3 se abordará el aparente proceso iconoclasta ocurrido desde los años 60' en Chiloé, donde principalmente las imágenes *de vestir* hechas de madera habrían sido -o intentado ser- retiradas de los templos y reemplazadas por esculturas de yeso (de factura foránea). En este apartado los relatos orales serán muy relevantes, siendo comparados posteriormente con diversos incisos de la constitución del Concilio Vaticano II, lo cual fue una reunión ecuménica de la Iglesia Católica acontecida entre 1962 y 1965 que, según dos de las fuentes entrevistadas, habría sido responsable del proceso iconoclasta acontecido en Chiloé.

A su vez, en dicho capítulo se propone realizar una comparación entre las imágenes que se encuentran hoy en dos iglesias de Chiloé con las esculturas que podemos observar en ellas a través de los pocos catastros antiguos que disponemos. De esta manera, se pondrá en

discusión el cambio o permanencia de imágenes que se observa con el paso del tiempo, vinculándolo con relatos orales asociados a la historia de cada una de las comunidades relacionadas a ambas iglesias, buscando así desentrañar la historia de dichas imágenes que hoy no se encuentran en las iglesias donde hace 54 años sí se encontraban.

Teniendo todo esto en consideración se dará paso a las conclusiones finales, realizando una lectura crítica del concepto de “Escuela Hispano-Chilota de Santería” instalado por el antropólogo e historiador Isidoro Vásquez de Acuña, a través del cual el autor hace referencia a la idea de que las imágenes en cuestión poseerían un estilo propio dado en un contexto productivo determinado. A partir de dicha lectura se intentará además proponer nuevos lineamientos que nos permitan pensar las imágenes religiosas de Chiloé desde el plano estilístico en relación a su contexto local y latinoamericano, identificando puntos de encuentro, pero también de disenso, con el autor mencionado. Finalmente, se instalarán también nuevas problemáticas y preguntas que surgen en torno al tema de investigación, tanto en el plano de la Historia del Arte como del Patrimonio.

Conociendo a los santos de Chiloé, imágenes en movimiento como emblemas comunitarios: ¿en qué contexto se producen y qué función cumplen dentro de las comunidades?

En la presente investigación proponemos que las imágenes religiosas -específicamente la santería- presentes en las iglesias de Chiloé poseen un conjunto de características que las vuelven objetos devocionales y culturales especiales, no sólo en el ámbito material y constructivo, sino también en su historia, el vínculo que mantienen con sus comunidades y el lugar que ocupan dentro de ellas. En este sentido, se vuelve primordial aproximarnos a su historia, para comprender el contexto histórico-social en el que estas aparentemente se comienzan a producir y a establecer comunitaria, cultural y religiosamente, lo cual nos llevará a pensar la construcción de estas imágenes no sólo desde un punto de vista religioso, sino también cultural.

El presente capítulo tiene como objetivo entonces un primer encuentro con las imágenes religiosas de Chiloé a nivel general, conociendo su historia y posible contexto de producción, para posteriormente proponer una lectura acerca del espacio que ellas ocupan en la religiosidad popular y las comunidades del Archipiélago. En este sentido, tal como lo anuncia el título del capítulo, las preguntas que motivan este apartado son: ¿en qué contexto se producen las imágenes y qué función cumplen dentro de las comunidades?

a. Las Misiones circulares jesuitas y la Orden Franciscana: el ingreso, establecimiento y producción de las imágenes religiosas en las iglesias de Chiloé.

Cuando en el año 1567 los españoles, guiados por Martín Ruiz de Gamboa, fundan la ciudad de Castro, el archipiélago de Chiloé estaba habitado principalmente por *Chonos* y *Veliche*, el primero era un pueblo nómada que se desplazaba marítimamente a través de *dalcas* por el territorio insular, mientras que los segundos, más numerosos, eran sedentarios y de raigambre Huilliche. Si bien se desconoce el año específico en el que los primeros religiosos llegaron a Chiloé, sabemos que en el año 1608 se instala la compañía jesuita de San Ignacio, quienes en 1624 establecieron las *Misiones circulares*, un sistema de evangelización que “trascendía a menudo el plano estrictamente religioso y colonizador para preocuparse del hombre como creatura desvalida y a menudo propensa a injustos tratos de parte del conquistador” (Cárdenas

y Trujillo, 1986, p. 17), lo cual no significó que los jesuitas no hayan llevado a cabo tratos crueles sobre los indígenas frente al incumplimiento de estos en ámbitos laborales y/o religiosos (Cárdenas, 2020, p. 18).

Las *Misiones circulares* caracterizaron al proceso evangelizador de Chiloé; estas consistían en un recorrido anual realizado por los jesuitas a través del territorio insular, por medio del cual asistían una vez al año -por unos pocos días- a múltiples y diversas zonas del archipiélago para evangelizar y cumplir labores religiosas. El transporte de los jesuitas por el Archipiélago era a través del mar, siendo ayudados por los navegantes de la zona y sus *dalcas*, ya que los lugares a los que llegaban los religiosos eran en su mayoría cercanos a los retorcidos canales que caracterizan al Archipiélago, eligiendo puntos claves a través de los cuales podían aproximarse las personas que habitaban en la zona.

Para cumplir su misión religiosa, los jesuitas portaban con ellos imágenes de origen europeo² que llevaban en cajones durante su navegar, siendo estas instaladas momentáneamente en precarias capillas que fueron levantadas para esta función y que durante el resto del año estaban abandonadas, pero en torno a las cuales, con el pasar de los años, surgieron caseríos o pequeños pueblos que rodearon estas construcciones, las cuales a su vez se fueron haciendo cada vez más estables y robustas (Guarda, 1995, p. 237.).

Los *Fiscales* -o *amomarcamañes* en mapudungun- tuvieron un rol central en las *Misiones circulares* y su fuerte impacto en el territorio, ya que estos fueron indígenas, específicamente hijos o nietos de *caciques*, *machis* o *pougtenes*, que actuaron como representantes de la Iglesia en las comunidades durante todo el periodo del año en el que los jesuitas estaban ausentes. De esta manera, los *Fiscales* cumplieron varios de los roles que dichas autoridades religiosas no podían llevar a cabo durante el año, como por ejemplo, la enseñanza de la doctrina, estar a cargo de los rezos, acompañar en el *buen morir* y practicar el bautismo en casos necesarios, siendo así esta figura reconocida no sólo por la Iglesia y los españoles, sino sobretudo por sus propias comunidades (Cárdenas y Trujillo, 1986)³. Este

² A través de relatos de la época se identifica que las imágenes religiosas que eran transportadas por los jesuitas en este marco eran: un Cristo, una imagen de Nuestra Señora de Dolores, un san Juan, un niño Jesús y un Corazón de Jesús (Guzmán et al., 2020, p. 108), imágenes que el resto del año se encontraban en la ciudad de Castro, donde se ubicaba la Escuela Jesuita que albergaba a los religiosos.

³ En el texto *Caguach, isla de la devoción: Religiosidad popular de Chiloé* (1986) de Cárdenas y Trujillo se individualizan las labores y privilegios otorgados a los Fiscales, tanto en las Misiones, como en la República y en la actualidad (p. 37-40). Además, parece relevante considerar que esta figura existió en otros lugares

método de *Fiscales* se fue ampliando con el pasar de los años, conformándose a su vez nuevos cargos de carácter religioso-comunitario y organizaciones más robustas en torno a las iglesias.

Siguiendo la misma línea, se tiene registro de decenas de capillas pertenecientes a la *Misión circular* que en el siglo XVIII no contaban aún con imágenes religiosas en su interior, con la excepción de ciertas iglesias que se ubicaban en los poblados más relevantes, como por ejemplo Castro, donde al parecer sí se instalaron imágenes de manera permanente (Guzmán et al., 2020). En este sentido, la mayor cantidad de comunidades dentro del Archipiélago vivieron la religiosidad durante el periodo jesuita en iglesias desprovistas de autoridades religiosas tradicionales (ya que dicha labor la cumplían los *Fiscales*) y también de imágenes, frente a lo cual estas figuras navegaron y visitaron a las comunidades y sus iglesias de manera itinerante⁴. Hasta el día de hoy podemos observar tradiciones que se podrían atribuir a este modo viajero de concebir a las imágenes, como es el caso de una de las fiestas religiosas patronales principales en el archipiélago, la Fiesta del Nazareno de Caguach, a la cual asisten imágenes de las islas aledañas, siendo estas transportadas y resguardadas por sus comunidades a través del mar.

El año 1767 los jesuitas son expulsados y Chiloé es anexado al Virreinato del Perú, por lo que se asienta en el territorio la Orden Franciscana de Ocopa (Perú). Gracias a la documentación escrita de la época, sabemos que respecto a la presencia de imágenes en las iglesias la situación cambió significativamente en pocos años con la llegada de la Orden Franciscana, introduciéndose imágenes desde Lima⁵ e incorporando retablos y santería en más de sesenta localidades en las que existía atención religiosa (Guzmán y Moreno, 2016). Esto responde al ímpetu expresado por la Orden de ornamentar las iglesias y capillas que se

de América, sin embargo, en Chiloé fue donde se les entregó la mayor cantidad de atributos (Cárdenas et al., 2007, p. 41).

⁴ Para profundizar en los motivos que pueden haber potenciado la ausencia de imágenes en las iglesias durante el periodo jesuita se recomienda el texto *Esculturas peregrinas e imaginería vernácula en el archipiélago de Chiloé en la segunda mitad del siglo XVIII* (2016) de Guzmán y Moreno.

⁵ Inventario (escrito) de los vasos sagrados y ornamentos, con otras alhajas que se remitieron de Lima a la Capilla Real del Puerto y Plaza de San Carlos, en la Provincia de Chiloé (AGI Chile, 1776, se citó en Guzmán y Moreno, 2016).

encontraban en su mayoría vacías a su llegada a Chiloé⁶, lo cual puede haber querido ser imitado por las comunidades aledañas, produciéndose así una alta demanda de imágenes, lo que a su vez podría haber generado un ambiente idóneo para la producción local de santería. También es una posibilidad que los franciscanos hayan motivado a las comunidades a trasladar a las iglesias imágenes que hayan sido producidas -en un momento que aún desconocemos- de manera local e informal para la devoción privada (Guzmán y Moreno, 2016).

Esto último se podría ver sustentado también por el reducido tamaño de gran parte de las imágenes que hoy encontramos en Chiloé, lo cual sería más adecuado al contexto doméstico. Sin embargo, el tamaño se podría deber también a la copia de las proporciones de aquellas imágenes que debían llegar a través de las *dalcas* en la época de las *Misiones circulares* y de los franciscanos, por lo que no parece un argumento que acredite totalmente esta posibilidad. Un hecho que sin duda llama también la atención, es la hasta hoy vigente tradición de las *Imágenes de dueño*, lo cual podría tener sus raíces en este traslado de la devoción privada a la pública⁷. Otro factor a considerar respecto a la posibilidad de que haya existido una producción local de imágenes es que en Chiloé el uso de dinero fue muy escaso, lo cual vuelve difícil que todas las imágenes hayan sido encargadas al exterior, considerando además la lejanía del archipiélago respecto a centros coloniales de producción litúrgica.

Si bien no podemos asegurar que las imágenes hoy presentes en las iglesias o en las comunidades chilotas sean aquellas que ingresan a los recintos religiosos en la época abordada (segunda mitad del siglo XVIII), sí parece plausible que estas hayan marcado la pauta respecto a cánones de imágenes de producción local que en la actualidad se encuentran en las iglesias de Chiloé⁸.

⁶ Un ejemplo de esto es el informe emitido el 12 de agosto de 1788 por el Fray Pedro González de Agüero en el que narra la ausencia de imágenes y ornamento en la mayoría de las imágenes del archipiélago (AGI Chile, 1788, se citó en Guzmán y Moreno, 2016).

⁷ *Imágenes de dueño* son las imágenes que, pese a encontrarse de manera permanente en una iglesia, pertenecen a una familia en específico, la cual se hace cargo de su cuidado y hereda generación tras generación.

⁸ Si bien no contamos con un catastro actualizado de estas imágenes, Guzmán y Moreno (2016) analizan el catastro realizado en 1994 por Isidoro Vázquez de Acuña, en el cual 42 esculturas corresponden a San Antonio de Padua y 31 a San Francisco de Asís (santos franciscanos), mientras que respecto a los santos jesuitas se restringen a 6 figuras de San Ignacio Loyola y 6 de San Francisco Xavier (p. 21). Esto daría fuerza a la idea de que el proceso de mayor producción de imágenes religiosas se dio efectivamente con la presencia de la Orden

Este proceso de evangelización llevado a cabo en el archipiélago por la Orden Jesuita, y posteriormente por los Franciscanos, se enmarca en un programa de *Misiones Volantes* - también llamadas *Correrías*- que fueron puestas en práctica no sólo en Chiloé y la Araucanía Chilena, sino también en otros lugares del continente americano e incluso europeo⁹. En este contexto, como menciona Jaime Valenzuela (2016), los jesuitas destacaron por su adaptabilidad (*accommodation*), a través de la cual se integran a las comunidades indígenas aprendiendo e incorporando muchas veces sus costumbres y modos de vida, lo cual favoreció no sólo la relación entre los jesuitas y ciertos grupos indígenas, sino también la posterior emergencia de un catolicismo híbrido.

En este punto se debe considerar que los jesuitas tuvieron una relevante participación en el Tercer Concilio Limense (1582-1583), el cual se levanta no sólo como una importante repercusión contrarreformista en América Latina, sino que como “un evento trascendente a nivel continental, pues cristalizó las reglas pastorales y canónicas, así como los principios y las estrategias de cristianización en América del Sur hasta fines de la época colonial.” (Valenzuela, 2006, p. 42). En este contexto, el uso de imágenes religiosas por parte de los jesuitas fue parte esencial de sus Misiones, lo cual implicó una tensión en la complejidad que traen consigo las representaciones divinas, sus usos y significados, considerando sobre todo aquel contexto de colonización en el que se sitúa el Concilio, el que implicaba diferencias no sólo culturales y sociales entre las partes involucradas, sino también lingüísticas y comunicacionales.

Si bien el trabajo evangelizador llevado a cabo en la Araucanía por parte de los jesuitas a través de las *Misiones Volantes* fue posteriormente rechazado por los Franciscanos (Valenzuela, 2016), la Orden Franciscana de Ocopa que llegó a Chiloé fue mandatada a continuar con las *Misiones Circulares* llevadas a cabo por los jesuitas en el archipiélago, por lo que en cierta medida se continuó con esta labor, pese a que de todos modos se terminaron instalando los métodos que caracterizaban a la Orden Franciscana.

Franciscana, sin embargo, se debe considerar siempre que, como veremos posteriormente, los cambios de advocación en las imágenes de Chiloé son algo muy habitual que vemos hasta la actualidad.

⁹ Jaime Valenzuela Márquez (2016) realiza una comparación entre las *Misiones Volantes* llevadas a cabo en la Araucanía (Chile) y Québec (Canadá) durante el siglo XVII. A su vez, identifica zonas de Perú donde se pensaron como complemento a las misiones y colegios estables, lo cual tendría sus raíces en el continente europeo, donde la Orden Jesuita utilizó dicha modalidad en su lucha doctrinal contra el avance protestante por los campos (p. 281).

Esto nos conduce entonces a pensar en el siguiente apartado el proceso evangelizador contextualizado previamente, pero esta vez respecto a aquello vivenciado específicamente en el archipiélago y a cómo las imágenes religiosas, aún muy vigentes y centrales en la cultura chilota, podrían simbolizar plástica y patrimonialmente un proceso histórico-cultural de características especiales.

b. La religiosidad popular en Chiloé: ¿qué función y lugar ocupan las imágenes religiosas?

Dos factores que enmarcan de manera relevante la cultura Chilota son la significativa cantidad de población de descendencia *Veliche-Huilliche*¹⁰ que habita el territorio, y a su vez, la potencia que tiene la religiosidad católica en el archipiélago, donde pareciera que la fe y las actividades ligadas a la iglesia demarcaran a las comunidades no sólo a nivel festivo, sino también temporal¹¹, cotidiano e identitario. Esto demarca un territorio cultural cargado de creencias, mitos, leyendas y tradiciones que parecen interesantes de analizar desde sus orígenes, pensando en cómo se construye el actual imaginario chilote, y por lo tanto, cómo se define también en el presente. Específicamente, se intentará proponer a través de este capítulo una aproximación a la función y lugar que ocupan las imágenes religiosas dentro de esta especial y cargada religiosidad popular de Chiloé, lo cual posteriormente nos permitirá acercarnos más a la historia de estas y sus características.

El pueblo *Veliche-Huilliche* y su cultura han tenido un espacio fundamental en la historia de Chiloé desde su evangelización, donde, si bien se debe identificar siempre la violencia que ejercieron tanto los españoles como los jesuitas¹², hubo también espacio para que este pueblo pudiera -dentro de lo posible- vivir y hacer perdurar de una u otra forma su

¹⁰ En el Censo del año 2017 la región de Los Lagos se posiciona como la cuarta región de Chile con más personas que se consideran pertenecientes a un pueblo indígena u originario (28,2%), de los cuales, a nivel nacional, el 79,8% se considera Mapuche. Considerar que en dicho Censo no existe la opción de considerarse perteneciente al pueblo Huilliche, rama austral del pueblo Mapuche.

¹¹ Las actividades religiosas tendrán en las comunidades una importancia tal que establecerán un calendario cíclico propio de los pueblos en torno a estas actividades religiosas y a las labores que conlleva su realización.

¹² Sobre esto, Cárdenas (2020) comenta: “Así como el encomendero que aplicaba brutalmente su castigo frente al incumplimiento laboral, así también el sacerdote llegó a expresarse cruelmente cuando sus catequizados no respondían adecuadamente a sus exigencias.” (p. 18). Se refiere también a una “encomienda simulada” llevada a cabo para la explotación -por parte de los indígenas- de 4 haciendas y 1 estancia que los religiosos poseían para financiar la evangelización jesuita (Cárdenas, 2020, p. 18).

cultura. Como ya se ha mencionado, se debe considerar que la evangelización llevada a cabo por los jesuitas en Chiloé se hizo en lengua nativa y a través de *Fiscales*, quienes fueron indígenas reconocidos por sus comunidades que se hicieron cargo de la religiosidad de sus pueblos de manera aislada durante casi todo el año. Esta situación, sumada al modo general de operación jesuita caracterizada previamente como *accommodation*, habría generado una cierta autonomía, liberando un espacio para que las comunidades adaptaran sus tradiciones y creencias a la cultura católica-europea, transformando por ende también -en cierto grado- a esta última en función de la sobrevivencia de la primera. Esto se verá facilitado por el protagónico, y en este sentido único, rol que cumplieron los *Fiscales* en Chiloé, quienes pasaron de ser líderes en sus comunidades indígenas a dirigir el ámbito religioso católico.

Si bien esta cierta autonomía que identificamos de las comunidades respecto a su vida religiosa a través de las y los *Fiscales* se generó producto de la ausencia de religiosos en el contexto de las *Misiones circulares*, siglos después podemos presenciar aún (excluyendo a las iglesias principales del Archipiélago) esta cierta autonomía. En una entrevista realizada el año 1993, don Fernando Alvarado, quien fue *Fiscal* de la comunidad de Guapilacui (Ancud) durante 45 años, donde cumplió amplios servicios religiosos para su comunidad y alrededores, comenta: “Ha sido muy sacrificado. Eso sí que mi sector me ha reconocido esta labor. Pero la curia, los sacerdotes, poco valor le han hallado a lo que yo he hecho, siendo que entonces ellos se aparecían por aquí cada dos años y uno mantenía la iglesia.” (Cárdenas, 2020, p. 183).

Otro ejemplo más contemporáneo es la actividad a la cual tuve la oportunidad de asistir en septiembre del año 2021, donde la comunidad de Nercón cambió los vestidos de la Virgen *Nuestra Señora de Gracia* para la novena previa a su Fiesta Patronal del 9 de septiembre. Acá presencié cómo las Fiestas Patronales son organizadas por la comunidad, donde una persona o familia se ofrece a “*sacar la fiesta*”, lo cual implica estar a cargo y financiar la actividad. En la reunión presenciada ese día, un grupo de cinco vecinos de la comunidad se juntó en el interior de la iglesia patrimonial para poner capa tras capa los elegantes vestidos que cubren el cuerpo de madera de la imagen *de vestir*, poniendo sus collares, aros y pulseras más preciados y posándola en un altar e iglesia previamente decorada con flores, velas y guirnaldas hechas con hojas de avellano, para posteriormente llamar a la comunidad a través del sonido de la campana y dar inicio a la novena. Durante toda esta

actividad cargada de solemnidad, parece interesante la ausencia de curas, estando a cargo en todo momento el *Fiscal* de la iglesia, quien -como nos comenta¹³- dirige la actividad siendo guiado por aquellos saberes aprendidos de sus antepasados y a lo largo de su trayectoria como *Fiscal*.

Respecto a las Fiestas Patronales que se realizan en Chiloé, estas se caracterizan no sólo por su carácter estrictamente religioso -marcado por rezos y misas-, sino que una de sus características centrales es la actividad de encuentro comunitario que estas implican, donde la música, el baile y la comida van a ser factores relevantes dentro de la festividad. Pese al sostenido decaimiento de esta tradición en las últimas décadas, dichas fiestas son centrales para las comunidades chilotas, en cuanto están dedicadas a los Santos Patronos de sus iglesias con los cuales las personas tienen un fuerte y cercano vínculo, siendo así parte importante de sus tradiciones. La organización y asistencia a estas celebraciones responderá entonces a una responsabilidad de las personas con sus comunidades, con sus familias, y sobre todo, con sus antepasados, quienes festejaron a sus imágenes durante años, las cuales a su vez, los ayudaron, protegieron y concedieron favores.

Los asistentes se reúnen entonces como comunidad para agradecer a la imagen por los favores concedidos y también para pedir por sus siembras, pesca y bienestar familiar, siguiendo una lógica que podemos vincular a la rogativa *Huilliche-Mapuche* en torno al *Nguillatun*, ceremonia comunitaria de encuentro en la cual también se agradece y pide por estos motivos a través de la ofrenda, en un contexto de catarsis ritual (Cárdenas, 2020, p. 118).

Respecto a la *Rogativa* que caracteriza el *Nguillatun*, se tienen incluso registros de misioneros que imitaron dicha práctica con el fin de aproximarse religiosamente a los indígenas. Un ejemplo de esto es el registro del P. Francisco Ferreira sobre la muerte del P. Diego de Rosales ocurrida el 10 de agosto 1677, donde comenta lo siguiente:

"Y el Padre Diego Rosales muy consolado de haber visto reconocimiento de aquellos indios hacia su Dios, hizo una rogativa para ellos, condescendiendo Dios en su petición, serenó el cielo y dejó de llover dos meses que en aquella tierra es mucho y se volvieron ellos y confirmados en la esperanza que en Nuestro Señor deben tener los cristianos." (A.R.S.I Chile, como se citó en Cárdenas et al., 2007, p. 25).

¹³ V. Téllez, comunicación personal, septiembre 2021.

En este punto, debemos considerar también la intensa persecución que vivió, tanto el *Nguillatun*, como las tradiciones y pensamiento indígena en general, desde los tiempos de conquista y evangelización, lo cual, sumado a este modo aislado y medianamente independiente de vivir la religiosidad producto de las *Misiones Circulares*, habría generado que conceptos centrales dentro de los rituales *Huilliche*, como lo son el canto, la comunidad, el encuentro y la rogativa, fueran trasladados hacia las festividades católicas impuestas, otorgándoles una relevancia central dentro de ellas. Si bien hasta el día de hoy observamos en las Fiestas Patronales estas características, debemos considerar que la persecución llevada a cabo al pueblo *Huilliche* en este plano se radicalizó años después con la llegada de los franciscanos, prohibiendo tanto las tradiciones indígenas que aún se llevaban a cabo, como restringiendo las Fiestas Patronales. Un ejemplo de esto es el primer Sínodo Diocesano de la Iglesia Católica de Chile, llevado a cabo el año 1852 en la ciudad de Ancud (Chiloé), a través del cual se sancionan las prácticas religiosas *Mapuche* del Archipiélago y se condena la brujería, dando paso también a posteriores Circulares del Obispado chilote a través de las cuales se restringían e incluso prohibirían las Fiestas Patronales por considerarlas bacanales paganas (Cárdenas, 2020, p. 224)¹⁴.

Por otro lado, el año 1880 se detuvo a 72 isleños acusados de pertenecer a la *Recta Provincia*, una organización indígena acusada de llevar a cabo organización ilícita y brujería, lo cual se tradujo en una persecución institucionalizada a *machis* y *pougtenes* por ejercer artes de magia y medicina (Cárdenas et al., 2007, p. 18). Hasta la actualidad podemos observar que de una u otra forma las comunidades relacionan a los brujos con la cultura *Huilliche*, un ejemplo de esto lo encontramos en los relatos y creencias populares de Chiloé reunidas por Cárdenas y Hall (1984), donde se identifica como indios conocedores del

¹⁴ Un ejemplo de esto es el Decreto con fecha 30 de julio de 1889 y firmado por Fray Andrés Canobra en Tenaún, en el cual se refiere a las *Fiestas Patronales*, o *de Supremos*:

3° Que es necesario depurar estas fiestas de todo aquello que sea deshonra del culto divino, haciendo que estas fiestas sean puramente religiosas sin nada de profano; y 4° Que nos consta por declaraciones de personas formales y desinteresadas que en muchas parroquias no se ha dado cumplimiento a lo dispuesto en la circular N° 26 de agosto de 1886 No 1080 [la cual prohibía estas fiestas], a pesar de la excomunión en que incurrían ipso facto, reservada al Prelado Diocesano, (...) 5° Se prohíben las procesiones de imágenes durante la novena i en cualquier otro tiempo del año, como también el canto de las vísperas que se acostumbra hacer en algunas Capillas y que traen concurso de gente que lo hace mas por tomar parte de las borracheras que dan principio desde la víspera de la fiesta ó celebracion, tomando por pretexto para sus orjias las funciones de la iglesia. (como se citó en Cárdenas et al., 2007, p. 73-74).

mapuzungun a los miembros de la organización y específicamente al *macuñ* (manta característica *Huilliche-Mapuche*) como la prenda que les permite volar a dichos brujos¹⁵. Siguiendo la misma línea, los relatos apuntan a que los miembros de la *Recta Provincia* debían quitarse el bautizo, lo cual trajo consigo que las alusiones católicas como rezos, cruces o imágenes se opusieran y combatieran el poder de esta organización, protegiendo así a las comunidades creyentes frente al supuesto peligro y maldad que los brujos -o indígenas- representaban.

La idea de que las Fiestas Patronales son una tradición comunitaria central de encuentro que conecta a los ciudadanos chilotes con sus antepasados, los cuales a su vez adquirieron responsabilidades y establecieron vínculos con las imágenes que hoy ellos y ellas cuidan y celebran, apunta hacia una relevancia de estas comunidades en torno a los antepasados, idea que Renato Cárdenas (2020) esboza y que en este apartado se pretende profundizar.

Al conversar con Víctor -Ito- Téllez, *Fiscal*, rezador y santero de la iglesia de Nercón, le preguntamos sobre la única *patrona de imagen* que queda en dicha zona, frente a lo cual él relata:

Ella me conversaba que ese cargo de ser patrona de la Virgen del Carmen ella lo recibió de una herencia familiar, porque esa imagen fue de los familiares de ella. Entonces, cuando la *finá* Esperanza Ovando, que era la tía de doña Olga, se quedó muy de edad, le pidió a ella que se haga cargo. Le dijo: - “yo me voy a morir y la Virgen va a quedar sin que nadie la atienda”, entonces de ahí tomó el cargo ella. De vestirla, mantenerla limpiecita, hacerle sus celebraciones, todo el tiempo ella. Y la familia, como ahora quedó ella muy de edad, lo sigue su hija, su hija sigue en eso de la Virgen, de mantenerla limpiecita, estar siempre cambiándola de ropa.¹⁶

¹⁵ Respecto al perfil indígena: “Le hicieron hacer la señal de la cruz i Quinchepane le interrogó: «Jura usted por indígena» El declarante contestó que «sí juraba». (...) Quedó así agregado a la dicha institución, la cual se conoce entre ellos con el nombre de la “Recta Provincia”.” (como se citó en Cárdenas, 2020, p. 30). Respecto al *Macuñ* se comenta: “Tiene el poder de volar de noche, mediante el “macuñ”. Pueden transformarse en pájaros o en cuadrúpedos. Provocan sueño a la gente y hacen distintos daños a la propiedad; enferman y hasta matan a sus contrarios. Al volar emiten una luz blanquecina. [Calen]”. (Cárdenas y Hall, 1984, p. 16).

¹⁶ V. Téllez, comunicación personal 02 de septiembre de 2021.

En otra oportunidad, al preguntarle por las imágenes religiosas que se encuentran en casas privadas nos comenta:

- La gente que son dueños de imagen, bueno, algunos todavía tienen sus imágenes que las heredaron de sus abuelos, bisabuelos, y las celebran, le hacen fiesta, le rezan la novena.
- + Pero, por ejemplo, cuando se hacen esas fiestas ¿se invita gente de afuera, a la comunidad?
- Sí, sí, se invita a los vecinos, los compadres, la gente, los estimados se invitan *po'* la compañía al rezo, los últimos días hay comida, algunos hacen baile para celebrar a sus santos.
- + ¿Y de pronto va gente a visitar a los santos?
- Durante el año sí, también lo van a visitar.¹⁷.

Por otro lado, leemos el relato de tres asistentes a la Fiesta del Nazareno de Caguach, quienes dicen: "Llegamos anualmente a los pies de Nuestro Divino Jesús Nazareno porque es una herencia que tenemos de nuestros mayores", "Si no lo hacemos nos va mal en las cosechas", "Por eso al sembrar piden al Nazareno que la producción sea abundante y que los animales crezcan sanos y bonitos" (Cárdenas et al., 2007, p. 85).

Respecto a estos tres relatos citados, parecemos encontrarnos con un denominador común, el cual es la responsabilidad -personal y comunitaria- en torno a la herencia recibida de los antepasados por medio de las imágenes religiosas y sus *Fiestas Patronales*. Identificamos además, en el segundo y tercer relato, que dicha herencia no es exclusivamente de carácter familiar, sino también comunitaria, lo cual lleva a las personas a cuidar no sólo de una imagen determinada, sino que se moviliza a su vez a toda una comunidad a organizarse y reunirse en torno a dichas imágenes. En el tercer relato podemos presenciar también el carácter de *Rogativa Huilliche* que comentamos previamente, estableciéndose un vínculo entre la imagen -y su *Fiesta patronal*- y la protección de las tierras y sus animales para el año entrante.

No parece coincidencia que dentro de la cultura *Mapuche* el vínculo con los antepasados sea también de relevante importancia, siendo el *Pillán* uno de sus principales emblemas. El etnólogo Latcham (1924) analiza cómo el culto a los espíritus característico del pueblo *Mapuche* se vincula a un culto más profundo por los espíritus de los antepasados,

¹⁷ Ibid.

siendo el *Pillán* aquel espíritu del antepasado fundador de la familia, el clan y la tribu. Siguiendo esta misma línea, el *Pillán* manejaría ciertas fuerzas naturales y se presentaría como un ser benévolo y protector que intercede con los dioses, siendo conceptuado con forma humana producto de su carácter de antepasado, y actuando como una figura a la cual sus comunidades acudían a través del culto individual y colectivo, invocándolo a través de *Rogativas*. A su vez, los espíritus son concebidos por los *Mapuche* como entes de carácter similar al humano, presentando las mismas necesidades y vivenciando los mismos sentimientos que las personas, por lo que se les debe entregar ofrendas, cuidar y respetar.

Teniendo en consideración el concepto de *Pillán*, la importancia otorgada por las comunidades en la actualidad a la idea de herencia y responsabilidad con sus antepasados en torno a las imágenes y sus fiestas, así como también el vínculo ya establecido entre las *Fiestas patronales* y el *Ngillatun*, se vuelve posible establecer una relación entre el *Pillán* y las imágenes religiosas del Archipiélago, siendo el primero el marco religioso y cultural en el que se introducirían las segundas.

La condición humana identificada en la caracterización del *Pillán* referida previamente llama especialmente la atención, en cuanto podemos encontrarla de manera similar en las imágenes religiosas de Chiloé. Al preguntarle a Víctor Téllez cómo describiría el vínculo entre las comunidades y sus imágenes él nos comenta:

Es como si fuera una persona, uno quiere a sus imágenes, las tiene que querer, cuidar y tener bonitas. Yo siempre me he fijado, acá en Castro hay una imagen que todos conocemos como la “Chiquita”, es María Inmaculada, preciosa, es Quiteña. (...) Cuando uno iba a ver a la Virgen, o iba al mes de María, la cambiaban de ropa, ella le ponía un calentador, “pa’ que mi chiquita no tenga frío” decía. y... yo un día le pregunté a doña Irma Naiguen por qué le dicen “la Chiquita”, me dice que es su chiquita porque la abuela Coña [la señora que tenía a la imagen en su casa] nunca tuvo hijos, entonces la Virgen es su hija. Entonces, de ahí toda la gente en [la calle] Pedro Montt le dice “la Chiquita”, no “la Virgen”. Cuando sube pal’ Nazareno, todos los años la traen a acompañar al Nazareno para la novena, la gente dice “vayan a encontrar que llegó la Chiquita”, porque la gente la trata como a una niña. Igual que la imagen de Nercón, toda la gente le dice “la Mamma”, “ahí viene la Mamma”.¹⁸

¹⁸ V. Téllez, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

A su vez, al conversar con las personas entrevistadas de la zona es común que se refieran a sus imágenes (privadas o de las iglesias de sus comunidades) con apodos; un ejemplo de esto es doña Olga Manzanares¹⁹ de Llau-Llao, quien se refiere como “*Jesucito*” al hablar de el Jesús de Nazareno y “*la Pure*” al referirse a la Purísima Concepción, patrona de la iglesia de su comunidad. A partir de estos relatos, parece relevante la relación cercana que desarrollan las comunidades con sus imágenes, entendiendo a éstas como seres sintientes similares a los humanos y partícipes de las comunidades, pudiendo a estas incluso crecer el pelo, cambiar su color de piel, demostrar emociones diversas y transpirar (Cárdenas et al., 2007, p. 76).

Siguiendo la misma línea, al conversar con Milisen, Sacristana desde hace 8 años de la iglesia San Francisco de Castro, comenta que le llaman la atención las fechas en las que las comunidades celebran a sus santos, las cuales corresponden en muchos casos no sólo a las fechas en las que las diversas advocaciones se celebran tradicionalmente por la Iglesia Católica, sino también a las fechas en las que estas esculturas llegaron a sus comunidades. Respecto a este mismo punto profundizará Pedro Villagra, ex sacerdote franciscano y párroco de la parroquia e iglesia San Francisco de Castro entre 1994-1996, al preguntarle cómo describiría él la relación que tienen las comunidades con sus imágenes:

Hay una relación súper interesante, como efemérica, con las imágenes de las comunidades, porque celebran el día en que la imagen llegó, celebran el día de la fiesta de imagen, dos cosas distintas. Por ejemplo, en la comunidad de Llau-Llao celebran el día en que llegó la imagen de la virgen de Lourdes y celebran el día de la virgen de Lourdes, son dos cosas distintas, y tienen en la memoria ellos esas dos fechas súper claras. Ahora, definitivamente son imágenes representativas de la comunidad, por ejemplo, cuando tú hablas de *Jesús de la Buena Esperanza*, todos saben que esa imagen es representativa de la comunidad de Putemun.²⁰

¹⁹ O. Manzanares y R. Melia, comunicación personal, 05 de septiembre de 2021. O. Manzanares tiene 85 años, es oriunda de Llau-Llao y fue activa participante de la iglesia durante su adultez. R. Melia tiene 88 años, vive en Llau-Llao desde hace unos 50 años y entre los años 1985-2010, aproximadamente, participó activamente en la iglesia.

²⁰ P. Villagra, comunicación personal, 11 de mayo de 2021. La llegada de la virgen de Lourdes a Llau-Llao se celebra el 24 de enero, mientras que el 11 de febrero se realiza la celebración tradicional. Incluso, la primera fiesta se realiza en la comunidad misma, mientras que para la segunda se trasladan a la localidad de Rilán.

Este vínculo lo identificará también José Calisto, quien se dedica al trabajo en madera, construcción y producción de imágenes religiosas talladas, el cual al preguntarle en qué momento creía él -de acuerdo a su experiencia como santero- que las imágenes adquirirían su carácter sacro, responde: “Cuando llegan a la comunidad, no a la iglesia, cuando las reciben las comunidades, que están ansiosas por recibir la imagen, y antes que pase por el cura, ni por la iglesia.”²¹.

A través de estos diversos relatos identificamos entonces un relevante carácter comunitario e identitario en torno a las imágenes religiosas, entendiéndose éstas como partícipes y representantes de las comunidades, siendo cercanas a ellas, no sólo en la manera en que se las cuida y percibe, sino incluso en la forma en que se les nombra. A su vez, las imágenes aparentemente exceden su carácter tradicionalmente católico, siendo celebradas también como unidades escultóricas que sobrepasan el calendario católico e integran la historia local de cada escultura. En este sentido, es muy habitual encontrar en iglesias de Chiloé más de una representación de una misma advocación, como por ejemplo en la iglesia de Nercón, donde hay 3 esculturas *de vestir* de *Nuestra Señora de Gracia*, lo cual -como ya vimos- no significa que necesariamente se deban celebrar a todas juntas en el día que corresponde según el calendario Católico, sino que son concebidas también como unidades escultóricas de acuerdo al momento en el que cada una de ellas llegó a la comunidad.

Varios de estos conceptos que emergen de los relatos, como la responsabilidad con los antepasados y su historia, o el carácter animado, sintiente e incluso con atributos humanos que se les da a las imágenes, se asemejan de manera significativa a la forma en la que el pueblo *Mapuche* entiende al *Pillán*, es decir, como un ser específico (particular-único) con características humanas que intercede entre las comunidades y las deidades, vinculándose además a un culto a los ancestros de los pueblos. Esta manera en la que se vive la religiosidad, y específicamente el culto popular en torno a las imágenes, se podría explicar entonces, en parte, a través de la expresión moderna y mestiza de un culto indígena vinculado a la figura del *Pillán*, quedando en estas esculturas católicas ciertos aspectos propios del proceso de evangelización vivido en el archipiélago.

Otro factor a considerar es el vínculo que se establece entre el *Pillán* y las fuerzas de la naturaleza, las cuales ya identificábamos prematuramente en las imágenes religiosas al

²¹ J. Calisto, comunicación personal, 06 de septiembre de 2021.

vincular los favores pedidos a estas con la *Rogativa Mapuche*. A su vez, identificamos en los relatos recabados una conexión entre el malestar de las imágenes y la presencia de tormentas o catástrofes naturales, lo cual igualmente nos recuerda el carácter de manejo de fuerzas nativas identificado en el *Pillán*. Un ejemplo de esto es lo comentado por Dagoberto Barría (70 años), habitante de la zona de Rauco y activo participante de la iglesia desde su niñez, quien nos narra que en los años 70' -aproximadamente- se cambió la iglesia de Rauco por una más pequeña producto del deterioro del templo anterior, frente a lo cual algunos santos que también estaban deteriorados fueron quemados. Respecto a este suceso, que hoy Dagoberto identifica como un error, él agrega:

- ¿Las cenizas quedaron enterradas debajo del altar entonces?
- + Sí, quedaron protegidas en un cajón o algo, todas las cenizas ahí... Y esa noche ocurrió un temporal, después la gente decía que podía haber sido por eso, un temporal fuerte que hubo esa noche, de relámpagos, truenos, todo eso. La mayoría dijeron que puede haber sido por eso, que ocurrió eso.²²

En este punto debemos considerar que, sin duda la naturaleza es, así como en la cultura *Mapuche*, muy relevante en Chiloé, en cuanto se posiciona como la fuente de vida directa a través de la cual sus habitantes pueden alimentarse, abrigarse y trabajar.

Otro de los vínculos que se identifican entre la fuerza de la naturaleza y las imágenes se aproxima a las características leyendas de la zona; dicho vínculo se establece a partir del relato a través del que los habitantes de Nercón explican la producción de la imagen de San Miguel y su diablo, santo muy importante para dicha comunidad. Según comentaba la antigua *Patrona* de la iglesia de Nercón (Irene Bahamonde), relato que fue complementado por el actual *Fiscal* de dicha iglesia (Víctor Téllez), la imagen de San Miguel llegó a Nercón sin el diablo sobre el cual actualmente se para, por lo que la comunidad decidió hacer al personaje faltante. Frente a este deseo, cuentan que un antiguo vecino, don José Llanca, eligió el tronco de un árbol enmarañado en el cual se cree que se refugiaba el demonio, ya que cada vez que pasaba alguien caminando por su lado comenzaba a haber mucho viento y se escuchaba un fuerte rugido. Pese a esto, el valiente vecino cortó el árbol y talló al diablo que hoy vemos

²² D. Barría, comunicación personal, 12 de julio de 2021. Para más ejemplos similares, donde las imágenes responden a través de la fuerza de la naturaleza, recomiendo algunos relatos recopilados en el texto *Patrimonios religiosos de Quinchao* de Cárdenas et al. (2007).

bajo San Miguel en la iglesia de Nercón, sin embargo la comunidad asegura que ya de forma natural se encontraba figurada la imagen de este en el tronco utilizado.²³

Si bien acá nos concentramos en la identificación de una serie de factores de raigambre *Mapuche*, también debemos considerar los notables -e incluso predominantes- rasgos europeos presentes en las imágenes y sus *Fiestas Patronales*. En este plano, se vuelve necesario enmarcar la imaginería presente en las iglesias de Chiloé en el barroco, el cual operó como una estrategia política, religiosa y estética que fue trasladada a América Latina durante el proceso de conquista, lo cual implicó una voluntad de síntesis por parte de dicho programa de occidentalización entre la cultura prehispánica y la europea, dando paso así a un barroco latinoamericano.

Los términos en los que se llevó a cabo este proceso de disputa simbólica y los resultados de esta han generado diversas categorías para nombrar aquel proceso. Pedro Morandé (1980), por ejemplo, aborda el *sincretismo religioso*²⁴ para referirse a la adaptación que vivió la religiosidad india y negra al someterse frente a la religión de los conquistadores, lo cual implicó una modificación de las formas de ambas partes, trayendo consigo repercusiones en la organización social y cultural del territorio latinoamericano. A partir de esta suerte de síntesis resultado del encuentro asimétrico producido, el autor presenta la religiosidad popular como el fundamento de una contracultura latinoamericana que se opone a la secularización a la que tiende la ilustración europea, siendo la primera un ámbito latinoamericano no conquistado por la colonización. Siguiendo la misma línea, en su texto *Cultura y modernización en América Latina: ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*, Morandé (1984) reconoce en dichas tradiciones populares latinoamericanas una particularidad cultural que nos permite pensar y explicar las trayectorias históricas del territorio.

²³ El antiguo relato de doña Irene Bahamonde Carvallo, ya fallecida, se encuentra en el texto *La comarca encantada. Crónicas, relatos y cuentos de Chiloé*, p. 247 y el relato de Víctor Téllez corresponde a una comunicación personal con fecha 14 de mayo de 2021.

²⁴ A grandes rasgos, se entiende en la presente investigación el *sincretismo religioso* como el proceso de tensión que se vive entre la religión indígena y católica europea, contextualizada ésta en el proceso de colonización y evangelización llevado a cabo por los españoles y religiosos, donde la cultura indígena se vio forzada a modificarse en pos de lograr permear de ciertos modos las creencias y métodos instaurados, dando paso a nuevos planos religiosos.

Ticio Escobar (1993) propone el concepto de *transculturación* para considerar el sincretismo como una relación transitiva y multifocal, considerando a ésta no como una influencia unilateral y binaria, sino como una construcción de identidades múltiples mediante flujos que vienen y van, enfrentándose a través de complejos procesos de rechazo, mixtura y renovación. En este plano, José Lezama Lima (1957) posiciona el *barroco latinoamericano* como una estética de la Contraconquista en la que se reúnen la *tensión* y el *plutonismo*, entendiendo a la primera como el enfrentamiento de elementos contrapuestos y a la segunda como la capacidad de crear algo nuevo a partir de aquella tensión fragmentaria. En este sentido, lo indígena permea lo europeo para encontrar el modo de pervivir en él, frente a lo cual estos se fusionan sin reconciliarse, por lo que se produce una unión que deja ver el desencuentro y la tensión acontecida (Lezama, 1957).

Por otro lado, Néstor García Canclini (1990) se referirá al concepto de *hibridación cultural* para apuntar a procesos socioculturales en los que se combinan prácticas o estructuras para generar otras nuevas, recalcando el hecho de que dichas estructuras fueron a su vez resultado de *hibridaciones* previas, por lo que no deben ser consideradas como fuentes puras, clausurando así la pretensión de concebir identidades auténticas. Frente a esto, la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2010) plantea lo *ch'ixi* como la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales, donde se conjugan aquellos opuestos sin fusionar a uno en el otro, sino constituyendo en cambio una imagen en la que se yuxtaponen aquellas diferencias concretas que entran en conflicto sin aspirar a una fusión superadora o englobante.

Respecto al barroco, su carácter contrarreformista de *teatralidad* se vio acentuado en Latinoamérica, operando esta vez como un método eficaz y pertinente de evangelización en el contexto de colonización del continente. Esta *teatralidad* configura especialmente a lo religioso como parte de un conjunto performático mayor, donde a través del exceso, la expresividad y el movimiento, adquieren relevancia las fiestas a los Santos y las advocaciones de María, y con ello las procesiones, la música, el canto, la comida y todo aquello que busca potenciar dicha *teatralidad* con la finalidad de conformar un conjunto performático potente que logre persuadir al espectador desde el ámbito plástico hacia lo sensible.

En este punto, se vuelve interesante pensar las imágenes religiosas de Chiloé en dicho contexto, ya que por ejemplo, llama la atención el hecho de que las iglesias del archipiélago -lugar donde se ubican las imágenes en cuestión- en general poseen interiores sencillos de líneas rectas y limpias construidos en madera, siendo templos poco ornamentados y casi sin presencia de pinturas, vitrales o metales²⁵. Esta suerte de austeridad que observamos en las iglesias se corresponde, como se profundizará en los capítulos siguientes, con el hieratismo y la falta de movimiento de las esculturas en cuestión, sin embargo, al ser estas imágenes en su mayoría *de vestir*, se identificará en sus joyas y ropajes la expresión -en gran medida- de aquel exceso y expresividad barroca, identificándose entonces una especial síntesis entre el hieratismo arcaico característico de las imágenes de Chiloé y la performatividad barroca.

De esta manera, las imágenes religiosas presentes en Chiloé poseen un lenguaje plástico que pone su acento en la puesta en escena, conformando aquel conjunto performático y teatral propio del barroco latinoamericano al que se hacía referencia. En dicho contexto será en el cual cobran gran importancia las fiestas religiosas que se le realizan a estas imágenes, donde la música, el canto, las decoraciones, la comida y la reunión comunitaria son de vital importancia al pensar el lugar que dichas esculturas ocupan dentro de la cultura popular isleña.

A partir de todo lo mencionado hasta el momento, parece interesante pensar entonces las imágenes religiosas de Chiloé como objetos que encarnan y ponen al descubierto el especial proceso evangelizador vivenciado en el Archipiélago, el cual dio paso a que se produjera un proceso de mestizaje²⁶ entre el catolicismo europeo y la cultura *Huilliche* en torno a las imágenes, posicionándose éstas últimas como una opción de sobrevivencia por

²⁵ Excepciones de esto es la iglesia Santa María de Loreto, ubicada en Achao, la cual posee un inédito interior barroco construido en madera, o la iglesia San Francisco de Castro, que sí posee algunos vitrales no figurativos. En general es común encontrar iglesias en Chiloé que estén pintadas en su interior, sin embargo estas no poseen pinturas figurativas, a excepción de algunas bóvedas estrelladas. Las pinturas interiores que imitan el mármol sí pueden ser consideradas de carácter barroco, lo cual encontraremos en algunas iglesias chilotas, como en las de Nercón, Villa Quinchao y Chelín.

²⁶ Respecto a este párrafo, parece relevante destacar que a través de conceptos como lo *ch'ixi* se busca problematizar los procesos de aculturación y transculturación desde una visión que sobrepasa al sincretismo en su sentido unificador de culturas, poniendo en cambio al descubierto las contradicciones y estrategias de sobrevivencia cultural de los pueblos dominados. En este sentido, lo mestizo (entendiéndolo como aquellos procesos de aculturación y transculturación mencionados) debe ser pensado como una condición del barroco latinoamericano, en el cual emergen dichas contradicciones que nos llevarán a pensar, en este caso, a las esculturas religiosas de Chiloé, teniendo a su vez esta construcción de las imágenes consecuencias en temas que serán revisados más adelante, como el concepto de *blanqueamiento*.

parte del culto indígena frente al potente proceso colonizador. De esta manera, las imágenes religiosas encarnan hasta la actualidad esculturas devocionales que podemos identificar -en un contexto de barroco latinoamericano- bajo el manto de lo *ch'ixi* entre ambas culturas y creencias. En su construcción se identificará entonces una puesta en descubierto de aquella zona de yuxtaposición, contradicción y tensión que se da entre el culto al *Pillán*, el catolicismo, la *Rogativa*, el Barroco y las leyendas de Chiloé (las cuales a su vez representan ya un sincretismo entre la cultura *Mapuche* y europea).

A partir de estas conclusiones, enfocadas principalmente en la historia, posibles contextos de producción y función que cumplen las imágenes, el capítulo 2 propone realizar una caracterización general de las imágenes religiosas de Chiloé, siendo este un intento por definir sus principales características materiales, estilísticas y de producción. Para llevar a cabo dicho objetivo, es necesario aproximarse a los objetos de investigación que motivan la presente tesis, poniendo en diálogo el análisis iconográfico de estos con otros estudios ya realizados. Como se verá a continuación, el análisis de estas esculturas dará paso además a nuevos planos de estudio, en cuanto la aproximación a sus historias conduce a pensar otros aspectos de su construcción.

Caracterización iconográfica de las imágenes religiosas de Chiloé: materialidad, producción y estilo.

Al pensar una caracterización general de las imágenes religiosas de Chiloé en un intento por definir sus principales características materiales, estilísticas y de producción, se vuelve necesario identificar los catastros, estudios y restauraciones que se han hecho en torno a dicha imagería. En este sentido, el texto *Santería de Chiloé: ensayo y catastro* (1994) de Isidoro Vásquez de Acuña se presenta como el primer catastro formal realizado en el archipiélago de imagería religiosa, ya que los únicos registros previos a aquello son unos breves inventarios realizados cuando se expulsó a los jesuitas de la zona, los cuales -producto de su acotada descripción- no operan como una fuente que nos permita establecer vínculos con las imágenes que hoy habitan el archipiélago. De esta manera, el trabajo realizado por Vásquez de Acuña se presenta como la principal fuente fotográfica y descriptiva de la imagería presente en el archipiélago, siendo además uno de los primeros acercamientos formales al tema de la imagería religiosa de Chiloé desde un punto de vista histórico, artístico y patrimonial. Sin embargo, nos enfrentamos también a un archivo que no contempla todas las iglesias y capillas del territorio, que no realiza un análisis material completo de las imágenes y que presenta, en numerosas ocasiones, fotografías que no permiten observar las esculturas de manera clara y/o detallada.

Por otro lado, la ONG Poloc (Posicionamiento Local) se encuentra desde el año 2020 realizando el primer catastro de las imágenes religiosas presentes en las iglesias catalogadas como Patrimonio de la Humanidad (UNESCO). Dicho proyecto -licitación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través de la Secretaría Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales- se titula *Estudio: inventario de imagería religiosa presente en las iglesias de Chiloé inscritas en la lista del patrimonio mundial* y se proyecta que finalice durante el año 2022, logrando analizar desde el punto de vista estilístico, histórico y de conservación una cantidad inédita de imágenes.

Otro catastro realizado es *Imagería tradicional de Chiloé. Santería e identidad local. Catálogo de Imágenes en Iglesias de Chiloé* (2013) de Marta Reborá y Roberto Fuentes, el que consiste en fotografías de algunas de las imágenes presentes en 30 iglesias, las cuales se acompañan solamente de una lista que indica sus advocaciones y el tipo de escultura. También se cuenta con el texto *Fray Hilario Martínez. Siguiendo las huellas de su*

santería (2011) de Alberto Trivero, quien realiza un catastro bastante más profundo (fotográfico, histórico y estilístico) de las imágenes presentes en cinco iglesias del archipiélago.

Respecto a los trabajos realizados en el ámbito de restauración y conservación, se tiene conocimiento del trabajo llevado a cabo por Ana Anselmo y Juan Carlos Olivares desde el año 1994 en el Museo Regional de Ancud, donde se ejecutó un programa de conservación y restauración de imaginería policromada, del cual sólo sabemos que en el transcurso de cuatro años se había logrado llevar a cabo la puesta en valor de un 5% de las imágenes del archipiélago (Rodríguez, 2010, p. 9). Además, un trabajo importante en este ámbito ha sido efectuado por el restaurador Alfonso Valdebenito, quien participó de un proyecto restaurativo en forma de *Misiones* organizado por el Centro de Iniciativas Culturales del Museo de la Evangelización de la Parroquia de Achao, a cargo de Bernardita Oyarzún, quienes desde el año 2008 recorrieron numerosas iglesias del archipiélago realizando restauraciones y conservación de imágenes. A partir de aquello que nos comenta Valdebenito en conversaciones con él²⁷, y observando las fichas de registro e intervención realizadas en dicho proyecto, el trabajo llevado a cabo se restringió únicamente a la conservación y restauración de imágenes, sin realizar estudios ni registros históricos o estilísticos, ejecutando -sólo en algunas oportunidades- un mínimo registro del trabajo realizado. Pese a esto, Alfonso sostiene haber restaurado aproximadamente 200 imágenes en su taller, además de haber realizado cursos de conservación en madera en las ciudades de Chonchi y Achao. Además, tenemos registro de que en conjunto con la Fundación Amigos de las Iglesias, el Laboratorio de Restauro Toesca, a cargo de Alfonso Valdebenito, ha restaurado -por lo menos- todas las imágenes presentes en las iglesias de Nercón (año 2013) y Dalcahue (año 2014), proyectos de los cuales sí tenemos un registro más profundo y completo del trabajo efectuado.

La mayor parte de estos trabajos restaurativos no ha implicado el uso de escáner o análisis químicos de la significativa cantidad de imágenes que han sido restauradas por estos proyectos, lo cual vuelve difícil una aproximación histórica y material profunda y verídica a las imágenes del archipiélago. En este sentido, producto de los aún dispersos o prematuros estudios y catastros, resulta difícil analizar la imaginería de Chiloé como totalidad, sin

²⁷ A. Valdebenito, comunicación personal, 10 de septiembre de 2021.

embargo, sí nos podemos aproximar a una caracterización general de las imágenes a partir del análisis de los trabajos mencionados y de otros nuevos que se han centrado en el estudio o restauración de muestras específicas de imágenes del archipiélago.

En primer lugar, se seguirá el *Protocolo para la descripción de imagerie religiosa virreinal (Siglos XVI-XIX)* (2014) del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, el cual cataloga a estas imágenes en tres tipologías: *de bulto o talla completa, de vestir y de tela encolada*. Aquellas denominadas *de bulto o talla completa* corresponden a esculturas talladas en su totalidad y que, por lo tanto, están hechas para ser expuestas sin mayores ropas o adornos; un ejemplo de esto es la imagen *San Miguel Arcángel* ubicada en la iglesia de Nercón (Figura 1).

Entre las esculturas *de vestir* se encuentran las *de candelero o bastidor*, que corresponden a una estructura de listones de madera unidos en forma de cono sobre una base habitualmente ovalada o rectangular, armazón en el que se inserta un torso apenas modelado con brazos y cabeza, siendo únicamente el rostro, las manos y raramente los pies minuciosamente tallados y/o encarnados por medio de mascarillas (en el caso de algunas caras) y capas de preparación. Una característica importante de este tipo de imágenes es la necesidad que implica su forma de ser vestidas, lo cual motiva a las comunidades a realizar distintos ropajes según la advocación, teniendo habitualmente las imágenes más de un traje; un ejemplo de esto es la imagen *Nuestra Señora de Gracia I* ubicada en la iglesia de Nercón (Figura 2). A partir del catastro realizado por Isidoro Vásquez de Acuña sabemos que este tipo de imágenes, de *candelero o bastidor*, son las más numerosas en Chiloé (1994, p. 53). Dentro de las imágenes *de vestir* también se encuentran las de *talla esquemática*, que son esculturas trabajadas de manera detallada sólo en las partes que quedan a la vista luego de ser vestidas, es decir, las manos y la cara, mientras que el resto del cuerpo es esculpido de manera más tosca, para luego ser cubierto; un ejemplo de esto es la imagen *Nuestra Señora de Gracia II* ubicada también en la iglesia de Nercón (Figura 3). El término *de vestir* pierde un poco de especificidad en el contexto de la imagerie de Chiloé, ya que en numerosas ocasiones las esculturas *de bulto o talla completa* también son vestidas por las comunidades, por lo que en este contexto, al describir imágenes de manera puntual, se opta por nombrarlas específicamente bajo los nombres de *candelero/bastidor* o *talla esquemática* y no a través del concepto *de vestir*.

Finalmente, las imágenes de *tela encolada*, que de acuerdo al registro realizado por Vásquez de Acuña (1994) son las imágenes menos comunes en el archipiélago, poseen “rostro y manos tallados y encarnados sujetos a un bastidor de madera recubierto de tela sobre el que se le daba una capa de cola, luego se aplicaba yeso para finalmente ser policromado” (Huneus, 2014. p. 6); un ejemplo de esto es la imagen San Judas Tadeo, ubicada en la iglesia de Vilupulli (Figura 4).

Figura 1

San Miguel Arcángel.



Nota. Imagen *San Miguel Arcángel*, escultura *de bulto* o *talla completa* ubicada en la iglesia *Nuestra Señora de Gracia* de Nercón (Chiloé).

Figura 2

Nuestra Señora de Gracia I.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *Nuestra Señora de Gracia I*, escultura *de candelero* o *bastidor* ubicada en la iglesia *Nuestra Señora de Gracia* de Nercón (Chiloé).

Figura 3

Nuestra Señora de Gracia II.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *Nuestra Señora de Gracia II*, escultura de talla esquemática ubicada en la iglesia Nuestra Señora de Gracia de Nercón (Chiloé).

Figura 4

San Judas Tadeo.



Nota. Imagen *San Judas Tadeo*, escultura de tela encolada ubicada en la iglesia San Antonio de Padua de Vilupulli (Chiloé).

En cuanto a los materiales utilizados, tanto Ana Anselmo (a través del estudio realizado de las imágenes restauradas por el Museo Regional de Ancud) como María José Rodríguez (a través del análisis de muestras específicas de imágenes del archipiélago)²⁸ sostienen que las maderas más utilizadas son alerce, ciprés, luma, canelo, ciruelillo y tepa. Respecto a esto, debemos considerar que, si bien estas maderas son en su mayoría especies endémicas de la vegetación del archipiélago (lo que potencia la idea de que dichas maderas fueron extraídas, y por lo tanto, trabajadas acá) no se han realizado aún estudios que analicen las maderas utilizadas comparándolas con las maderas de la zona (Rodríguez, 2010, p. 23) ni

²⁸ María José Rodríguez realiza su Tesina Final de Máster del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia (España, 2010) titulada “*Imaginería chilota: caracterización de la imaginería en la isla de Chiloé (sur de Chile)*”. A través de ella da cuenta del análisis realizado a una muestra de 6 imágenes de diversas iglesias de Chiloé, las cuales son: San Francisco (Iglesia de Calen), Jesús de Nazareno y Santa Filomena (Iglesia de Quiquel), Nuestra Señora de las Mercedes (Iglesia de Lin-lin los pinos) y Jesús de Nazareno y San Francisco (Iglesia de San Juan). La instrumentalización utilizada en los análisis fue la siguiente: Microscopía óptica, Análisis por SEM/EDX y Espectrometría FTIR.

tampoco se cuenta con análisis que demuestren la antigüedad de los materiales que hoy constituyen el cuerpo de imágenes que conocemos.

En este sentido, se vuelve necesario el análisis y estudio de las maderas utilizadas para la construcción de las imágenes hoy presentes en el archipiélago, lo cual podría no sólo identificar de manera verídica el origen y antigüedad de dichas esculturas, sino también permitiría rastrear imágenes que podrían ya no encontrarse en el archipiélago, pero haber sido construidas en dicho territorio. Ambas autoras identifican además fibras vegetales endémicas como el *voqui* y la *quilineja* (utilizadas popularmente en el archipiélago para la producción de cestería) para la confección de *coronas de espinas* para las imágenes que representan a Jesús.

Respecto a la policromía, María José Rodríguez (2010) realiza un análisis químico en la muestra de imágenes mencionada anteriormente, a partir de lo cual concluye que casi la totalidad de las muestras analizadas verifican la presencia de piedra *cancahua* en la elaboración de la pasta cerámica de las mascarillas utilizadas para la fabricación de los rostros de las imágenes, además de arcilla y aglutinante de origen animal. Respecto a la *cancahua*, una piedra de origen volcánico, Oreste Plath (1973) sostiene que “La Cancahua, es en Chiloé, una piedra arenisca consistente, por lo general de color gris, casi negra. Abunda en las playas de la península de Lacui, frente al puerto de Ancud. (...) En épocas pasadas, de arenisca de cancahua aliada con arcilla y yeso, se realizaron cabezas para imágenes religiosas.” (p. 10). Pese a esta información, no podemos asegurar aún que la *cancahua* presente en las mascarillas analizadas por María José Rodríguez (2010) haya sido extraída de esta zona y trabajada en el mismo territorio, sin embargo, tanto esta información como la relativa a las maderas utilizadas apuntan hacia esa posibilidad.

Las mascarillas en cuestión eran al parecer realizadas a través de moldes y luego adheridas a las cabezas de las esculturas, como vemos en la Figura 5. Estas mascarillas eran a su vez policromadas, así como también lo eran el resto de la cabeza y las manos de las imágenes, siendo policromado incluso en algunos casos el torso (en el caso de las imágenes *de candelero*) y el cuerpo completo (en el caso de las imágenes de *talla completa* y *talla esquemática*) de las esculturas. Según el análisis de muestras realizado por María José Rodríguez, el estudio arroja la presencia de pigmentos artificiales como el *minio* y el *litopón*, lo cual:

permite elaborar la hipótesis de la existencia de comercio y exportación de materiales pictóricos desde centros especializados, posiblemente desde el Virreinato del Perú o del Reino de Nueva Granada, desde donde existen evidencias de exportación a Chile de imaginería polícroma y partes de esculturas presentes en diversos puntos de la geografía del país. (Rodríguez, 2010. p. 42).

Figura 5



Nota. Cabeza de imagen en proceso de restauración; al lado izquierdo se ve la mascarilla separada de la cabeza, mientras que al lado derecho se encuentra pegada. Alfonso Valdebenito (Centro de Restauración Toesca), archivo personal.

A partir de esto, podemos identificar desde el punto de vista material una combinación de elementos foráneos (pigmentos utilizados) con otros aparentemente de la zona (madera y piedra *cancahua*), lo cual daría pie, desde el punto de vista material, a un tipo de imaginería propia del Archipiélago de Chiloé. En este sentido, si bien aún falta realizar estudios que demuestren el origen geográfico específico de las maderas, las piedras y los aglutinantes naturales utilizados, debemos considerar que tanto la madera como la piedra *Cancagua* eran utilizadas, y por lo tanto conocidas, por los habitantes de Chiloé, siendo los procesos de construcción de las iglesias del Archipiélago un relevante ejemplo del conocimiento en el uso de la madera, donde la participación de los habitantes de la zona fue clave²⁹.

²⁹ El uso de madera es central en la cultura de Chiloé, siendo utilizado desde hace cientos de años para la construcción de dalcas, viviendas, iglesias, botes, vasijas, herramientas, etc. Respecto al uso de la *cancahua*, hay registro también de que fue utilizada para levantar fuertes, hacer hornos y braceros (Cárdenas, 2020, p.

Tanto Ana Anselmo (1998) como Vásquez de Acuña (1994) identifican una repetición en la materialidad, técnica y patrones estéticos de las imágenes religiosas presentes en el Archipiélago de Chiloé. De esta forma, al aproximarnos a los análisis estilísticos que diversos autores han realizado en torno a las imágenes religiosas de Chiloé identificamos una unidad en los rasgos estilísticos, sin embargo, respecto al origen de ellos o a las influencias que pueden haber conformado esta unidad estética identificada, se presentan aún diversos puntos de vista que merecen ser analizados.

En torno a los colores utilizados para la policromía de las imágenes, las características generales que se identifican son³⁰: carnaciones pálidas, que en algunos casos llevan mejillas sonrosadas (en el caso de las vírgenes); labios finos y usualmente de color anaranjado; ojos marrones o azules finamente delineados; cejas, cabello y barba incipiente de color marrón oscuro y, en algunos casos, identificamos una opaca y sutil barba que imita el temprano crecimiento de esta. Además, parece relevante que una parte importante de las imágenes no posee barniz de acabado final, lo cual no sólo les da -en general- un aspecto más opaco, sino también constituye una diferencia con la imaginería religiosa europea del siglo XVIII (Consejo de Monumentos Nacionales, 2003).

Por otro lado, las formas corporales llevadas a cabo se caracterizan de la siguiente manera³¹: hieratismo o ausencia de movimiento, inexpresividad, rigidez, corporalidad enhiesta y solemne, decorativismo, rostros ovalados, nariz recta y simplificación de rasgos. Cabe destacar que en torno al hieratismo (uno de los rasgos centrales que los autores identifican en las imágenes de Chiloé) y a una cierta desproporcionalidad en las tallas hay dos visiones: por un lado, Vásquez de Acuña (1994) vincula esto con la mínima formación que recibían los santeros de la zona respecto a la producción de imágenes y a la lejanía geográfica y tecnológica del archipiélago respecto a los grandes centros de producción. Por el otro lado en cambio, Guzmán y Moreno (2005) identifican, a través del análisis y comparación de imágenes, una intencionalidad por producir esculturas esquemáticas, hieráticas y faltas de expresión, demostrando justamente en aquel tipo de producciones las

127). Para más información respecto al uso de madera y su explotación en el Archipiélago revisar texto *Arte tradicional de Chiloé* (1973) de Oreste Plath.

³⁰ Para llevar a cabo esta descripción se consideran los análisis realizados por Ana Anselmo (1998), Vásquez de Acuña (1994), Guzmán y Moreno (2016) y María José Rodríguez (2010).

³¹ Para llevar a cabo esta descripción consideramos los análisis realizados por Guzmán y Moreno (2005), Guzmán y Moreno (2016), María José Rodríguez (2010) y Vásquez de Acuña (1994).

destrezas de los santeros en el área, logrando por ejemplo, una alta precisión y detallismo en las partes visibles de las imágenes, lo cual demuestra un elevado nivel de oficio en la factura³².

Como unidad de imágenes, no hay similitudes con rasgos indígenas, sino más bien observamos un apego a características europeas, lo cual según Vásquez de Acuña (1994) se asemeja a esculturas Castellanas medievales previas al siglo XIV con influencia griega. Sin embargo, paralelamente el autor establece también un posible vínculo de influencia Bávaro-Tirolesa (alemana-austriaca) producto de la procedencia de algunos de los misioneros que estuvieron en Chiloé. A su vez, el autor destaca la relevancia de vestir y ornamentar a los santos, lo cual sería una manifestación del barroco y la devoción popular, pese a que, por otro lado, no nos encontramos con otros rasgos típicamente barrocos, como los Cristos con corazón latente, que fueron frecuentes en imágenes Cuzqueñas o Quiteñas.

Siguiendo la misma línea, Guzmán y Moreno (2005) identifican que rasgos como el hieratismo, inexpresividad y decorativismo no corresponderían a la influencia del arte europeo o iberoamericano, la cual tiende más bien a producir efectos que evoquen sentimientos movilizadores, como por ejemplo el sufrimiento; siguiendo la misma línea, la característica policromía opaca y las pálidas carnaciones también son aspectos que las distinguiría de aquellas corrientes.

Considerando estos puntos de vista, así como los temas abordados en el capítulo 1, identificamos en las imágenes religiosas de Chiloé lugares de encuentro, choque y también disenso, desde el punto de vista estilístico y cultural, con la santería europea y latinoamericana, así como con ciertos rasgos específicos del barroco, que tan fuertemente influenciaron el arte religioso latinoamericano en la época abordada.

En la misma línea, el apartado siguiente se propone generar una lectura que considere y evalúe los estudios revisados previamente, pero posicionándose ahora desde un análisis iconográfico y también (dentro de lo posible) de la propia historia de los objetos de investigación que motivan el presente proyecto, siendo estos últimos las 5 imágenes religiosas que conforman la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo

³² Esto lo comentan Guzmán y Moreno en el texto *Análisis iconográfico y estético de la imaginería religiosa de Chiloé: una primera aproximación* (2005) a partir del análisis realizado sobre la Virgen de la Candelaria de la capilla de Detif.

Municipal de Castro. A partir de esto, se espera identificar más claramente las influencias histórico-culturales y estilos que conforman estas imágenes, apuntando a un estudio que piense un universo más amplio que sólo los objetos de investigación, pudiendo aproximarse a partir de estos últimos a la imaginería religiosa (escultórica) de Chiloé.

a. En busca de una propuesta estilística: análisis histórico e iconográfico de las 5 imágenes pertenecientes a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Como se mencionó anteriormente, se vuelve necesario analizar algunas imágenes y realizar comparaciones entre ellas, para así poder llevar a cabo una propuesta propia acerca de las características que reúnen las imágenes presentes en las iglesias de Chiloé, considerando además los estudios y catastros ya realizados. En este sentido, las 5 imágenes que conforman la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro se presentan como objetos de investigación que proporcionan esta oportunidad de análisis, en cuanto, si bien se presentan diferencias entre las esculturas, también se identifican muchas similitudes que parecen relevantes de analizar. Desde este punto de vista, los presentes objetos de investigación constituyen un grupo rico y representativo del universo de imágenes que se encuentran en las iglesias del archipiélago, permitiéndonos así llevar a cabo un estudio más profundo y amplio.

El Museo Municipal de Castro fue creado el año 1967 por un grupo de personas, entre las que se encontraban Christian Díaz Caballero (primer director del Museo), José Heager Vera y Luis Uribe (+). Díaz y Heager comentan que en un comienzo el Museo era una exhibición única que se decidió establecer de manera permanente en el subterráneo de la Municipalidad de Castro, lugar donde se encontró el Museo por lo menos hasta 1970, año en el cual Christian Díaz abandona su cargo como director, siendo reemplazado por Luis Uribe³³. Entre los años 1970 y 1990 no está clara la historia del Museo, ya que, según el círculo entrevistado, en ese periodo el director Uribe se jubila y queda a cargo del Museo Ricardo Barría, quien no pudo ratificar dichos datos.

³³ Ch. Díaz, comunicación personal, 11 de mayo de 2021. Y J. Heager, comunicación personal, 6 de mayo de 2021.

Sin embargo, en algún momento el Museo fue cerrado y posteriormente (entre los años 1991-1993) fue reabierto, producto de la labor realizada por la *Corporación Cultural Chiloé*. Luz María Vivar, miembro de aquella organización, recuerda que las piezas del Museo se encontraban en cajas, las cuales fueron reabiertas, organizadas y trasladadas a una de las naves laterales de la Iglesia San Francisco de Castro, lugar donde se emplazó por un periodo el Museo, estando a cargo del geólogo Ramiro Vargas³⁴. Posteriormente, el Museo es trasladado a su actual ubicación (Calle Esmeralda, Castro), donde el año 1997 el profesor de Historia y Geografía, don Felipe Montiel, asume el cargo de director, cumpliéndolo hasta la actualidad.

Una de las colecciones del actual Museo Municipal de Castro es la *Colección de santería tradicional de Chiloé*, la cual se compone de 5 esculturas religiosas de madera. Actualmente el Museo casi no tiene información acerca del año en el que estas imágenes ingresaron al Museo ni el lugar desde donde provenían, con excepción de la última imagen que ingresó a la colección, en el año 2011 (*Virgen de Advocación III*), así como también la procedencia de *San Ramón Nonato* y de la *Virgen de Advocación Desconocida II* (ambas de Putemun). Además, el Museo cuenta con 3 fichas de estado de conservación pertenecientes a las piezas que fueron restauradas el año 2016 por Macarena Livacic, en ese entonces tesista del Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble de la Universidad de Chile³⁵.

Parte de los fundadores del Museo, Christian Díaz y José Heager, recuerdan haber visitado muchas iglesias en el periodo previo y posterior a la fundación del Museo, proceso a través del cual trasladan algunas imágenes al Museo (de manera permanente y también provisoria) que se encontraban en estado de abandono, siendo en algunos casos restauradas por ellos mismos y también catastradas³⁶. Tanto Díaz, como Heager y Vargas recuerdan que durante los periodos en los que ellos participaron del Museo este contaba con una cantidad mayor de imágenes, lo cual podemos ratificar a través del catastro realizado por Vásquez de Acuña (1994), donde además de las 4 imágenes que observamos aún en el Museo, se

³⁴ L.M. Vivar, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021.

³⁵ Las imágenes restauradas en esta ocasión fueron *Virgen de Advocación Desconocida I*, *Virgen de Advocación Desconocida II* y *San Antonio de Padua*.

³⁶ Respecto a esto, Christian Díaz (primer director del Museo) recuerda: “Las imágenes que yo pedí eran las que tenían botadas en las bodegas al fondo, no las que tenían en las iglesias. (...) Algunas quedaron en el Museo por un tiempo y las otras hubo que devolverlas. Inclusive, las prestaban hasta que fuera el mes del santo, la fiesta, ahí las iban a buscar.” (comunicación personal, 11 de mayo de 2021).

encuentran catastradas 4 esculturas más (*Jesús Nazareno, Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora del Rosario e Imagen sin identificar*). Respecto a estas imágenes, ninguna de las personas entrevistadas sabe en qué momento salieron de la Colección, o si se encontraban durante esa época en el Museo producto de un préstamo temporal.

Todo esto nos posiciona en un contexto complejo respecto a los datos, información e historia de las 5 imágenes que hoy componen la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro, dando cuenta de los procesos de abandono museal e historiográfico a lo largo de nuestra historia, específicamente en Museos ubicados en zonas periféricas del país, que además buscan rescatar, conservar y poner en valor nuestras tradiciones, historia y arte popular. Pese a esto, la presente investigación propone analizar a continuación cada una de las imágenes de la Colección, llevando a cabo un intento por estudiar histórica e iconográficamente las piezas, todo esto con la finalidad de poder realizar, tomando como base estos objetos de investigación, una propuesta estilística en torno a las imágenes religiosas presentes en las iglesias de Chiloé.

a.1 San Antonio de Padua.

Figura 6

San Antonio de Padua.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *San Antonio de Padua*, escultura de *candelero* o *bastidor* perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Aproximación iconográfica:

Antonio de Padua fue un santo franciscano nacido en Lisboa entre las décadas de 1180-1190 y su festividad es el día 13 de junio. En América, su representación se caracterizó por mostrarlo de pie con hábito franciscano, portando en su mano derecha un lirio o palma y en su mano izquierda al Niño Dios, ya sea sentado o parado sobre un libro (Schenone, 1992). De acuerdo a la propia experiencia visitando iglesias del archipiélago, se presencia en Chiloé a San Antonio de Padua -con el lirio o palma en su mano derecha- cargando al Niño Dios o portando un libro, siendo muy poco común que ambos elementos (libro y Niño Dios) se

encuentren juntos³⁷. Respecto al hábito franciscano, en la mayoría de estas imágenes es de color café, sin embargo existen algunos casos (como la imagen de San Antonio de la iglesia de Nercón) que visten de azul, color que, según comenta Schenone (1992) “lo vistieron algunas comunidades franciscanas de América a fines del siglo XVIII y en el siguiente.” (p. 158).

Descripción de la escultura:

La imagen de *San Antonio de Padua* que se encuentra en el Museo Municipal de Castro (Figura 6) es una escultura *de vestir* y candelero con base ovalada y 4 listones, su medida es de 81 cm. de alto, 39 cm. de ancho y 32.5 cm. de profundidad. Sus codos son articulados, permitiendo el movimiento de estos y sólo sus manos y cabeza son policromados, presentando una tonalidad muy pálida para las carnaciones, rosa claro para los labios, celeste para los ojos y marrón para el cabello, cejas y delineado de los párpados. Respecto a la barba, esta es gris, imitando su crecimiento temprano, como es característico de dicha advocación.

Sus manos son un poco más grandes en relación al tamaño de la cabeza; de estas, la derecha se encuentra cerrada, indicando el lugar donde debiera portar el lirio o palma, mientras que la izquierda se encuentra extendida con la palma hacia arriba y un agujero en el centro, espacio donde se debiera ensamblar el libro o Niño Dios. Sus vestidos superiores (túnica y capa) son de color azul y están decorados con ribetes de color blanco, el mismo color del cordón que lleva en la cintura.

Descripción material y constructiva:

A partir de los análisis realizados por Macarena Livacic en el marco de la restauración de esta imagen realizada el año 2016, y también de lo observado al estar en contacto con la imagen, sabemos que las maderas utilizadas son: ciprés en el tronco y posiblemente en la cabeza; alerce en los listones y brazos; mañío en los antebrazos y posiblemente en las manos; y ulmo en la base.

La ficha del estado de conservación realizada por Livacic considera en la materialidad de esta escultura sólo el uso de policromía y madera, sin identificar la presencia de mascarilla (como sí lo hace en las otras dos fichas realizadas), lo cual es interesante, ya que, como se ha

³⁷ En las 16 iglesias recorridas entre noviembre y febrero de los años 2021-2022, no se presencié ninguna imagen de San Antonio de Padua con el Niño sobre el libro. En cambio, en la iglesia de Colo y Nercón podemos presenciar a San Antonio con el Niño Dios, y en Vilupulli con el libro, presentándose ambos atributos por separado.

revisado previamente, el uso de mascarillas es bastante común en la producción de imágenes locales. La forma en la que se trabaja el cabello también es especial, ya que, pese a que la representación de San Antonio de Padua es muy común en el archipiélago, la tonsura que presenta esta escultura es comparable sólo a 4 imágenes de este santo presentes en el catálogo realizado por Vásquez de Acuña (1994), de las cuales además sólo uno presenta una manufactura tan delicada como la de esta imagen³⁸. A su vez, es interesante también la presencia de articulación en los codos y la forma en la que se adhieren los listones al torso, ya que quedan ensamblados y no sobrepuestos, como es el caso de las otras imágenes de la *Colección*.

Sin embargo, todo esto no significa necesariamente que la escultura en cuestión no sea de producción local, ya que la imagen presenta otras características, como las maderas utilizadas y los rasgos faciales y corporales (nariz recta, cejas finas, ojos delineados, carnación pálida, cabello oscuro y tupido, hieratismo) que identificamos en el capítulo precedente como típicas de la producción local de santería. En este sentido, se puede considerar que la presente escultura posee ciertos rasgos que la caracterizan como una confección más elaborada respecto a la mayoría de las imágenes con las que nos encontramos en el Museo y en las iglesias de Chiloé, por lo que posiblemente haya sido elaborada por una persona de mayor experiencia en santería, pero siguiendo los cánones que se encontraban en el archipiélago.

Posible procedencia de la escultura y comparación con otras imágenes:

En el proceso de elaboración de esta Tesina, el primer director del Museo Municipal de Castro, Christian Díaz, nos comparte un archivo de negativos fotográficos realizado por él el año 1968, donde recorrió el archipiélago y retrató las imágenes que se encontraban en las iglesias. Actualmente sólo existe parte de la enorme cantidad de fotografías que él recuerda haber tomado a las imágenes religiosas, sin embargo, al revelar dichos negativos nos encontramos con una fotografía de esta escultura de San Antonio de Padua (Figura 7). Si bien no se tiene información respecto al lugar donde se realizó el registro, sí podemos comparar la imagen con otra fotografía del archivo, correspondiente a una escultura de San

³⁸ Las imágenes de San Antonio de Padua que presentan una tonsura similar a la de esta escultura, de las catalogadas por Vásquez de Acuña (1994), son: la N° 86 de Calén, N° 350 de San Francisco Xavier, N° 406 de Terao y N° 427 de Vilupulli. De estas, la primera (N° 86, Figura 8) se asemeja especialmente a la escultura presente en el Museo de Castro.

Francisco de Asís, identificando que fueron tomadas en el mismo lugar (véase Figura 7 y 9). La imagen de San Francisco a la que se hace referencia es de aparente producción foránea y pertenece a la Parroquia de Castro, encontrándose actualmente en la capilla de Putemún³⁹.

Si bien no podemos asegurar el lugar donde esta fotografía fue tomada, ni tampoco la procedencia de esta escultura, parece interesante el hecho de que, la posibilidad de que esta haya pertenecido a la parroquia de Castro se condice con sus características escultóricas más refinadas. Esto ya que en las zonas de establecimiento misionero (como fue el caso de Castro) se encontraron en el momento de la expulsión de los jesuitas herramientas, materiales y partes de imágenes religiosas que dan cuenta de que en aquellos espacios se armaban, e incluso posiblemente se producían, este tipo de esculturas⁴⁰, lo cual puede haber sido continuado por parte de los franciscanos, quienes, como ya se ha revisado, tenían un especial interés en la ornamentación de las iglesias del archipiélago. Incluso, parece llamativo que la forma del cabello de ambas imágenes (poco común, como ya vimos) sea similar, lo cual podría incluso indicar que ciertos rasgos de la imagen de San Antonio hayan sido hechos en base a la imagen foránea.

Pese a esto, debemos considerar también la opción de que las manos y cabeza sean foráneas y que la escultura haya sido armada y quizás policromada en Chiloé, lo cual explicaría que tanto las manos como el cabello presentan más detalles que el resto de las imágenes que componen la colección del Museo. Además, esto también se correspondería con el hecho de que la imagen haya pertenecido a un centro parroquial, los cuales tenían mayor posibilidad adquisitiva y geográfica para recibir objetos foráneos, producto de su conexión con el puerto peruano.

³⁹ Esto se condice con aquello señalado por Víctor Téllez (comunicación personal, 11 de mayo de 2021), quien comenta que, de acuerdo al relato de familiares suyos ya fallecidos, las 4 imágenes más antiguas que se encuentran en el Museo Municipal de Castro fueron de la capilla de Putemun. A su vez, Vásquez de Acuña (1994), también menciona que las imágenes pertenecientes a la capilla de Putemun fueron donadas al Museo de Castro.

⁴⁰ En 1767, cuando los jesuitas fueron expulsados, se inventariaron en Castro “seis rostros de santos con sus manos sin encarnar, y otra estatua, y un niño sin encarnar”; “dos apres de rostros y x manos pa Ntra. Sa y Sn. Jph. y para otros santos”; un rostro y manos de Sn. Ignacio”; una piedra de “mano para moler colores.” (Cárdenas, Constantino y Vásquez, 2007, p. 48). Si bien esto no asegura el hecho de que en los centros parroquiales del archipiélago los jesuitas hicieron -o armaron y pintaron- imágenes, sí abre aquella posibilidad. Respecto a las habilidades escultóricas de los misioneros jesuitas, Vásquez de Acuña (1994) comenta: “Indudablemente, los sacerdotes jesuitas debieron confeccionar las imágenes más perfectas que hoy se conocen dentro de la escuela hispano-chilota.” (p. 41).

A su vez, resulta interesante observar la imagen N° 40 (Figura 10) catastrada por Vásquez de Acuña (1994), la cual es un San Francisco de talla esquemática con brazos articulados, el cual, pese a poseer barba y una posición de las manos diversa a la de este San Antonio, presenta un relevante parecido con la imagen en cuestión, tanto en sus rasgos faciales como en la forma de su cuerpo y el gran tamaño de sus manos, lo que, de hecho, el autor destaca al describir la imagen.

Considerando todas las comparaciones realizadas previamente, podemos ver que hay ciertas características que se repiten en determinadas advocaciones, como las formas de trabajar el cabello, sin embargo, estas no son necesariamente propias o intransferibles de una advocación a otra, cobrando en cambio gran relevancia la manera en la que se viste y personifica a la escultura. Pese a esto, las posibilidades que se observan en cada una de las soluciones que se emplean para llevar a cabo estas diversas imágenes no parecen ser tantas ni tan diferentes, dando la sensación de pertenecer a un lenguaje estético común que vuelve a todas estas esculturas bastante similares entre ellas.

Figura 7
San Antonio de Padua.



Nota. Imagen de *San Antonio de Padua* fotografiada por Christian Díaz (archivo personal) el año 1968. Actualmente es parte de la colección del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Figura 8
San Antonio de Padua.



Nota. Imagen de *San Antonio de Padua*. Catastrada bajo el número 86 (localidad de Calén) en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 9
San Francisco de Asís.



Nota. Imagen de *San Francisco de Asís* fotografiada por Christian Díaz (archivo personal) el año 1968. La imagen pertenece a la Parroquia de Castro y actualmente se encuentra en la capilla de Putemun (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 10
San Francisco de Asís.



Nota. Imagen de *San Francisco de Asís*. Catastrada bajo el número 40 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

a.2 San Ramón Nonato

Figura 11

San Ramón Nonato.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *San Ramón Nonato*, escultura de *candeler* o *bastidor* perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Aproximación iconográfica:

San Ramón Nonato, nacido en Cataluña el año 1204, es un santo perteneciente a la Orden Mercedaria, su canonización ocurre a mediados del siglo XVII, siendo festejado el día 31 de agosto; es protector de las parturientas, parteras y esclavos. Las representaciones de este santo suelen mostrarlo con el roquete y la muceta roja de cardenal sobre el hábito blanco de los mercedarios, teniendo como atributos la custodia y la palma con tres coronas, además de llevar en algunas ocasiones un candado en los labios y la corona de espinas (Schenone, 1992).

Descripción de la escultura:

La imagen de *San Ramón Nonato* que se encuentra en el Museo Municipal de Castro es una escultura *de vestir* y candelero con base ovalada y 6 listones, sus medidas son de 87.5 cm. de alto, 34 cm. de ancho y 25 cm. de profundidad. Sus antebrazos son ensamblados a los brazos y sólo sus manos y cabeza son policromados sobre una capa de preparación, presentando una tonalidad pálida para las carnaciones, anaranjado para los labios, el color marrón es utilizado para los ojos, cabello, barba, cejas y delineado de los párpados. Sus manos son un poco más grandes en relación al tamaño de la cabeza y ambas se encuentran extendidas con las palmas hacia arriba.

Sus vestidos superiores (túnica y muceta) son de color rojo y están decorados con ribetes de color dorado, la imagen porta además un vestido interior de color blanco. San Ramón lleva en su cabeza una mitra pequeña y sencilla de color amarillo con ribetes dorados, la cual podemos vincular, a partir de su forma y de lo propuesto por Schenone (1992), con las mitras utilizadas por los papas en la Edad Media (p. 820).

Descripción material y constructiva:

El Santo representado posee el cabello en forma de tonsura, siendo este tallado por medio de líneas rectas y verticales que descienden. Además, justo delante de las orejas (véase Figura 12) identificamos el comienzo de la mascarilla, la cual trabaja la textura del cabello de una manera diversa a la madera que observamos en el resto de la cabeza, cambio que - como se mencionó previamente- no se presencia en la imagen de San Antonio de Padua perteneciente a la misma colección. En la misma fotografía se puede observar la presencia de policromía un poco más clara en la zona inferior de la cara, lo cual se corresponde con el recuerdo que nos comparte el santero Víctor Téllez⁴¹, quien señala que dicha imagen antiguamente poseía barba en esa zona, lo que fue posteriormente modificado, agregando la barba frontal que posee en la actualidad, la cual no tiene la densidad suficiente que habitualmente encontramos en las imágenes de la zona. Si bien no sabemos con exactitud qué tipos de madera fueron utilizados para construir esta escultura, en la misma conversación referida previamente con Téllez este nos comenta que San Ramón estaría construido con mañío (listones y brazos) y alerce (base).

⁴¹ V. Téllez, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

Procedencia de la escultura y comparación con otras imágenes:

Llama la atención la advocación de la escultura, ya que las representaciones de San Ramón son poco comunes en las iglesias de Chiloé. De hecho, la única referencia encontrada fue la de un San Ramón perteneciente a la capilla de Nal (Ancud) que fue catastrado por Vásquez de Acuña (1994) pero que no fue fotografiado, haciendo referencia sólo a su altura, construcción y vestimenta⁴², lo cual vuelve difícil poder compararlo con la imagen del Museo Municipal de Castro. Respecto a la procedencia de la imagen, el Museo tiene registro de que viene de la capilla de Putemun (Castro), lo cual se condice con aquello planteado por Vásquez de Acuña (1994), quien comenta que las imágenes pertenecientes a la capilla de Putemun fueron donadas al Museo de Castro, a excepción de una imagen de María Santísima que aún se encontraba en ese entonces en la capilla.

Figura 12
San Ramón Nonato.



Nota. Detalle de la cabeza de la imagen *San Ramón Nonato*, escultura perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé). Al observar el comienzo de la oreja de la escultura se identifica una línea vertical que atraviesa también el cabello y que da cuenta del paso de la mascarilla (la cara) a la madera (el resto de la cabeza).

⁴² Sobre esta imagen Vásquez de Acuña (1994) dice: "(A: 152 cm). Imagen de bulto redondo y talla completa, policromada y encarnada. Viste túnica blanca y capa castaña." (p. 124).

a.3 Virgen de Advocación I

Figura 13

Virgen de Advocación I.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *Virgen de Advocación I*, escultura de *candelerero* o *bastidor* perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Descripción de la escultura:

La imagen *Virgen de Advocación I* que se encuentra en el Museo Municipal de Castro es una escultura *de vestir* y *candelerero* con base rectangular de esquinas redondeadas y 6 listones, sus medidas son de 71 cm. de alto, 28.4 cm. de ancho y 23 cm. de profundidad. Sus antebrazos son ensamblados a los brazos y sólo sus manos y cabeza son policromados sobre una capa de preparación, presentando una tonalidad pálida para las carnaciones, anaranjado para los labios y marrón para los ojos, cabello, cejas y delineado de los párpados. Su cuello es alargado en relación al tamaño de su cuerpo y ambas manos se encuentran extendidas con las palmas hacia arriba; además, lleva agujeros en ambas orejas, desde los cuales se pueden

colgar aros. El vestido que lleva es de color rosa claro y posee ribetes blancos, tanto en los puños de las manos, como también en el torso en forma de V.

Descripción material y constructiva:

A partir de los análisis realizados por Macarena Livacic en el marco de la restauración de esta imagen realizada el año 2016, y también de lo observado al estar en contacto con la imagen, sabemos que las maderas utilizadas son: ciprés en su totalidad, con excepción de la base, que posee mañío. La ficha del estado de conservación realizada por Macarena considera además la presencia de mascarilla, la cual observamos descender de manera vertical por la zona posterior de las orejas, hasta la zona inferior del cuello, donde se demarca de manera horizontal hasta la parte delantera de la escultura (véase Figura 14).

Posible procedencia de la escultura:

La información que el Museo tiene acerca de esta imagen es mínima, ya que no se tiene registro acerca de su advocación, lugar de procedencia ni fecha de ingreso al Museo. Respecto a su procedencia, si nos basamos en aquello expresado por Vásquez de Acuña (1994) y Víctor Téllez, que fue especificado al trabajar con la imagen de *San Ramón Nonato*, cabe la posibilidad de que la imagen también provenga de la capilla de Putemun. Por otro lado, a continuación propongo algunas comparaciones con otras imágenes del archipiélago que nos puedan dar luces acerca de la posible advocación de la presente imagen.

Aproximación iconográfica y comparación con otras imágenes, en busca de una posible advocación:

En conversaciones con el santero Víctor Téllez⁴³ comenta que, producto de sus características y rasgos, esta imagen podría ser una Santa Isabel o Virgen de Gracia. Observando el catastro realizado por Vásquez de Acuña (1994), nos encontramos sólo con dos imágenes de Santa Isabel, de las cuales una (Nº 57, de Apiao) efectivamente presenta rasgos similares (Figura 15).

Respecto a la Virgen de Gracia, revisando los catastros y registros se observa que es una advocación muy popular y también de diferentes características faciales, destacando, sin embargo, por una constante en la posición de sus manos: ambas extendidas con las palmas hacia arriba y sin portar atributos en ellas. Sobre esta advocación, Schenone (1992) comenta “*ésta ha sido propia de la religión agustina y muy española a juzgar por la gran cantidad*

⁴³ V. Téllez, comunicación personal, 02 de septiembre de 2021.

de imágenes veneradas en toda la geografía peninsular, pero, curiosamente, no ha constituido un tipo iconográfico que permita su identificación.” (p. 389), lo cual da cuenta, nuevamente, de la falta de atributos o características que identifiquen dicha advocación. Si bien la posición de las manos vuelve semejante a la escultura que se encuentra en el Museo con una amplia cantidad de Vírgenes de Gracia, identificamos un especial parecido con 3 de ellas, que se le asemejan en rasgos constructivos (candelero), faciales y corporales (posición de las manos)⁴⁴.

Por otro lado, hay 2 imágenes de otras advocaciones que también tienen un especial parecido a nivel constructivo, facial y corporal con la escultura en cuestión, la primera es una imagen catastrada por Vásquez de Acuña (1994) como “Imagen Desconocida” (Nº 66 procedente de Aucar, Figura 16), lo cual no nos entrega pistas de una posible advocación, y la imagen Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción -o Purísima- procedente de Terao (Nº 405, Figura 17).

Teniendo estos datos en consideración, la advocación de la escultura presente en el Museo se asemeja a imágenes de 4 advocaciones diferentes, por lo que no podemos identificar un canon que se repita exclusivamente y que nos permita distinguirla de manera clara. Sin embargo, las 4 advocaciones identificadas comparten rasgos faciales, constructivos y corporales similares, sin caracterizarse además por algún atributo que defina su construcción (como sí ocurre cuando llevan objetos en sus manos).

Esto vuelve posible el hecho de que se hayan producido algunas imágenes, de las características que en esta escultura identificamos, que pudieran potencialmente representar a más de una advocación, dependiendo de la forma en la que la comunidad las vista y personifique. Esto último se puede realizar justamente en los casos de las advocaciones previamente mencionadas, donde las imágenes no llevan atributos que las distingan en sus manos, como calaveras, libros, flores, candelas o al Niño Dios. En este marco, el color rosado que viste la imagen en cuestión apuntaría a una posible Virgen de Gracia, sin embargo, según el catastro de Vásquez de Acuña (1994) los vestidos que hoy porta la escultura son nuevos, por lo que no sabemos si en el pasado usaba el mismo color o no.

⁴⁴ Las imágenes referidas están catastradas con los siguientes números y localidades en el catastro de Vásquez de Acuña: Nº 124 de Calen, Nº 265 de Nercón y Nº 445 de la Colección García Barría de Puerto Montt.

Figura 14:
Virgen de Advocación I.



Nota. Detalle de la cabeza de la imagen *Virgen de Advocación I*, escultura perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé). Al observar la zona posterior de la oreja de la escultura se identifica una línea vertical que atraviesa también el cabello y el cuello, dando cuenta del paso de la mascarilla (la cara) a la madera (el resto de la cabeza).

Figura 15:
Santa Isabel.



Nota. Imagen de *Santa Isabel*. Catastrada bajo el número 57 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 16:
Imagen Desconocida (Aucar).



Nota. Escultura catastrada como “Imagen desconocida” bajo el número 66 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña. Imagen procedente de la zona de Aucar (Chiloé).

Figura 17:
Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción.



Nota. Imagen de *Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción*, dicha también *Purísima*. Catastrada bajo el número 405 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

a.4 Virgen de Advocación II

Figura 18:
Virgen de Advocación II.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *Virgen de Advocación II*, escultura de *candelerero* o *bastidor* perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Descripción de la escultura:

La imagen *Virgen de Advocación II* que se encuentra en el Museo Municipal de Castro es una escultura *de vestir* y *candelerero* con base rectangular y 7 listones, sus medidas son de 88 cm. de alto, 31 cm. de ancho y 28 cm. de profundidad. Los antebrazos son ensamblados a los brazos y sólo las manos y cabeza son policromados sobre una capa de preparación, presentando una tonalidad pálida para las carnaciones, anaranjado para los labios y marrón oscuro para el cabello, cejas y delineado de los párpados, paralelamente, los

ojos poseen una tonalidad levemente más clara. El gran tamaño de las orejas, las cuales llevan agujeros desde los cuales se pueden colgar aros, destaca en relación a la proporción de la cabeza de la imagen. Su mano izquierda se encuentra extendida con la palma hacia arriba, mientras que la derecha está semicerrada, juntando los dedos índice y pulgar. El vestido que lleva es de color lila y posee ribetes blancos, tanto en los puños de las manos, como también en el torso en forma de V.

Descripción material:

A partir de los análisis realizados por Macarena Livacic en el marco de la restauración de esta imagen realizada el año 2016, y también de lo observado al estar en contacto con la imagen, sabemos que las maderas utilizadas son: ciprés en su totalidad, con excepción de la base, que posee maño. La ficha del estado de conservación realizada por la restauradora considera además la presencia de mascarilla, la cual observamos en los registros realizados por Livacic previos a la intervención, donde el craquelado desciende de manera vertical por la zona delantera de las orejas, hasta la parte inferior del cuello, donde se demarca de manera horizontal hasta la zona frontal de la escultura (Figura 19).

Aproximación iconográfica y comparación con otras imágenes, en busca de una posible advocación:

La información que el Museo tiene acerca de esta imagen es mínima, ya que se sabe que proviene de la capilla de Putemun⁴⁵, pero se desconoce su advocación y fecha de ingreso al Museo. Pese a esto, a continuación se proponen algunas comparaciones con otras imágenes del archipiélago que puedan dar luces acerca de la posible advocación de la presente escultura.

En primer lugar, llama la atención la forma de las manos de la imagen, ya que una de ellas (la derecha) se encuentra semicerrada, juntando los dedos índice y pulgar, lo que nos recuerda a la *Virgen de la Candelaria*, la cual es una imagen muy común en Chiloé. Sin embargo, dichas esculturas poseen un agujero en la mano izquierda por medio del cual llevan cargado al Niño Dios, característica que no encontramos en la presente imagen. El hecho de

⁴⁵ Esto se condice con aquello señalado por Víctor Téllez (comunicación personal, 11 de mayo de 2021), quien comenta que, de acuerdo al relato de familiares suyos ya fallecidos, las 4 imágenes más antiguas que se encuentran en el Museo Municipal de Castro fueron de la capilla de Putemún. A su vez, Vásquez de Acuña (1994), también menciona que las imágenes pertenecientes a la capilla de Putemún fueron donadas al Museo de Castro.

que lleve la mano derecha semicerrada significa que la advocación representada debe cargar algún atributo en esa mano, a partir de lo cual, observando el universo de imágenes presente en el catastro de Vásquez de Acuña (1994) y las esculturas con las que se tuvo contacto en el marco de esta investigación, se vuelve plausible que la advocación representada sea *Santa Rosa*.

Esta santa no es una advocación tan común en el archipiélago, sin embargo, al observar la imagen N° 379 (Figura 20) del catastro realizado por Vásquez de Acuña, correspondiente a *Santa Rosa* de la iglesia de San Juan, se observa que ambas presentan una similitud importante, no sólo en la forma de las manos, sino también en los rasgos faciales. En este punto debemos considerar que *Santa Rosa* es una santa de Lima (Perú) que fue declarada patrona no sólo de esa ciudad y país, sino también del Virreinato del Perú, del cual dependió Chiloé en gran parte de su historia. Sobre ella, Schenone (1992) menciona: “*Las pinturas y las esculturas de la Patrona de América se multiplicaron con particular celeridad en todo el continente a partir de su rápida canonización*” (p. 682), por lo que el hecho de que hayan imágenes de esta santa en el territorio es altamente probable⁴⁶.

Por otra parte, si nos enfocamos en las manos de la *Virgen de Advocación II*, encontramos algunos casos de esculturas con la mano derecha semicerrada y la izquierda extendida (sin presentar el agujero propio de la *Virgen de la Candelaria* o de la *Virgen del Carmen*). Sin embargo, estos casos no presentan una repetición en las advocaciones representadas que nos pueda sugerir un canon⁴⁷; de hecho, las otras representaciones de aquellas advocaciones identificadas no suelen presentar esta característica en las manos, siendo estas esculturas excepciones en la forma de representar a dichas vírgenes.

Pese a esto, respecto a las imágenes que presentan aquellas características en las manos, llama especialmente la atención una de ellas: la imagen catastrada por Vásquez de Acuña (1994) con el N° 334 de Quiquel, la cual es nombrada como “Virgen”, sin identificar

⁴⁶ En general los atributos que se vinculan a Santa Rosa de Lima son la corona de rosas y espinas, el ramo con diversas flores, el Niño Jesús y el Ancla, los cuales son utilizados dependiendo del momento o atributo que se quiera representar. Para más información respecto a esta advocación a nivel latinoamericano se recomienda el capítulo 5 del texto *Arte y Hagiografía, siglos XVI-XX* titulado “La representación de Santa Rosa de Lima en la Nueva España. Ejemplos de las catedrales de Puebla, México y Oaxaca”, escrito por Erika González.

⁴⁷ Las esculturas identificadas con estas características en el catastro realizado por Vásquez de Acuña (1994) fueron las siguientes: N° 20 (*Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción* de Aldachildo), N° 201 (*Natividad de María* de Ichuac), N° 334 (*Virgen* de Quiquel) y N° 361 (*Virgen de los Dolores* de San José).

una advocación en específico, lo cual no es tan común en las iglesias de Chiloé. Si bien la cara, que es difícil de observar en la imagen, no se parece especialmente a la escultura del Museo de Castro, es interesante la forma similar de las manos y el factor de que lleve en estas como atributo un ramo de flores, que aparentemente podrían ser rosas, lo cual podría sugerir que esta imagen, hoy sin advocación, haya sido una *Santa Rosa*.

Respecto a estos casos analizados, cabe destacar la posibilidad de que imágenes cambien o pierdan su advocación con el pasar del tiempo, lo cual menciona Vásquez de Acuña⁴⁸ y se ha podido incluso constatar en terreno, donde hay casos en los que la gente recuerda que ciertas imágenes antiguamente tenían otra advocación. También hay ocasiones, como ejemplificamos previamente, en los que las características de las imágenes refieren a otra advocación, la cual es posible que haya representado efectivamente con anterioridad. También se encontraron casos en los que se han modificado algunos rasgos de las esculturas para cambiar su advocación, como por ejemplo agregarle un Niño Dios en la mano, dejar vacía una mano donde puede haber ido una candela, o incluso reemplazar una mano completa por otra que cumpla con las necesidades de la advocación que se busca construir.

Teniendo todo esto en consideración, desde el punto de vista iconográfico se vuelve bastante plausible la posibilidad de que la imagen hoy identificada como *Virgen de Advocación II* sea en realidad una representación de Santa Rosa. Sin embargo, ya se ha visto que las advocaciones de las imágenes religiosas en Chiloé cambian, ya que dependen más de la forma en la que las comunidades personifican a la imagen que de las características iconográficas de la escultura misma (como la posición de las manos, en este caso), lo cual vuelve muy difícil asegurar que la imagen en cuestión sea una representación de *Santa Rosa*.

⁴⁸ “En Chiloé ha sido frecuente la transformación y el travestismo de las imágenes. Un San Francisco a veces se convierte en un San Ignacio o en un San Pedro, sólo varía el atuendo. También un santo barbilampiño se transforma en virgen o vice-versa, con ayuda de velos, pelucas y ropaje adecuado a la caracterización.” (1994, p. 52).

Figura 19:
Virgen de Advocación II.



Nota. Detalle de la cabeza de la imagen *Virgen de Advocación II*, escultura perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé). Al observar la zona delantera de la oreja de la escultura (fotografía de la izquierda) se identifica una línea vertical que desciende hasta la parte inferior del cuello, donde se identifica el craquelado de manera horizontal hasta la zona delantera de la escultura (fotografía de la derecha). Estas imágenes dan cuenta del paso de la mascarilla (la cara y cuello) a la madera (orejas y el resto de la cabeza). Las fotografías (numeradas bajo 186 y 187) corresponden a registros del estado de la imagen previo a la restauración, en *Restauración de Imagenaría Religiosa. Esculturas de Candelero, pertenecientes a la Escuela de Santería Chilota, SXIX Museo Municipal de Castro, Chiloé* (2016) proyecto de tesis realizado por la restauradora Macarena Livacic.

Figura 20:
Santa Rosa.



Nota. Imagen de *Santa Rosa*. Catastrada bajo el número 379 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

a.5 Virgen de Advocación III

Figura 21:

Virgen de Advocación III.



Nota. Imagen con y sin vestidos de *Virgen de Advocación III*, escultura *de vestir* y *talla esquemática* perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé).

Descripción de la escultura:

La imagen *Virgen de Advocación III* que se encuentra en el Museo Municipal de Castro es una escultura *de vestir* y *talla esquemática* con base octogonal, sus medidas son de 51 cm. de alto, 21 cm. de ancho y 17 cm. de profundidad. Sus antebrazos son ensamblados a los brazos y sólo sus manos y cabeza son policromadas sobre una capa de preparación, presentando una tonalidad pálida para las carnaciones, rojo para los labios y marrón oscuro para los ojos, cabello, cejas y delineado de los párpados.

Respecto a la policromía realizada directamente sobre la madera, la imagen porta un vestido rojo con escote en forma de V, el cual en la parte inferior está decorado con manchas

circulares de tonalidades diversas y con líneas verticales talladas. En torno a las proporciones, las orejas son de tamaños diferentes y casi no presentan una forma definida, sin embargo, llevan grandes agujeros desde los cuales se pueden colgar aros; por otro lado, su cuello destaca por ser demasiado alargado y grueso respecto al tamaño de su cabeza y cuerpo. Respecto a sus manos, ambas se encuentran extendidas con las palmas hacia arriba y el vestido que lleva es de color blanco, con ribetes del mismo color en el borde inferior del vestido.

Descripción material:

A partir de lo conversado con Víctor Téllez⁴⁹, y también de lo observado al estar en contacto con la imagen, es probable que la escultura esté hecha de ciprés, sin considerar su base, la cual es notoriamente nueva. Podemos observar la presencia de mascarilla en la construcción de esta imagen, donde el craquelado desciende de manera vertical por la zona posterior de las orejas, hasta la zona inferior del cuello, donde se demarca de manera horizontal hasta la parte delantera de la escultura (Figura 22).

Procedencia de la escultura:

La información que el Museo tiene acerca de esta imagen es que proviene de la capilla de Curahue y que ingresó al Museo aproximadamente el año 2005, siendo una donación realizada por Manuel Sánchez, sin embargo, la advocación de la imagen se desconoce. Respecto a esto último, propongo a continuación algunas comparaciones con otras imágenes del archipiélago que nos puedan dar luces acerca de la advocación de la presente imagen.

Aproximación iconográfica y comparación con otras imágenes, en busca de una posible advocación:

En conversaciones con el santero Víctor Téllez⁵⁰ nos comenta que, producto de sus características y rasgos, esta imagen podría ser una Virgen de Gracia, lo cual desde un comienzo parece posible, producto de la semejanza de los rasgos faciales y la posición de las manos de esta imagen con la *Virgen de Advocación Desconocida I*, la cual, como analizamos previamente podría ser también una Virgen de Gracia. Siguiendo la misma línea, al observar el catastro realizado por Vásquez de Acuña (1994) identificamos un especial parecido en sus facciones, manos y construcción (talla esquemática y medidas similares) con 2 vírgenes de

⁴⁹ V. Téllez, comunicación personal, 02 de septiembre de 2021.

⁵⁰ Ídem.

Gracia: la catastrada bajo el número 160 de Chonchi (Figura 23) y la N° 179 de Huelden (Figura 24).

Por otro lado, esta imagen presenta gran similitud, en sus facciones, manos y construcción (también de talla esquemática y medidas similares), con 2 Vírgenes del Rosario catastradas por Vásquez de Acuña (1994): la N° 32 proveniente de Putemun y trasladada al Museo Regional de Ancud (Figura 25) y la N° 283 de Puchilco (Figura 26). Por otro lado, identificamos también una gran similitud con la imagen catastrada bajo el número 370, Virgen del Carmen de San Juan (Figura 27), la cual pese a su advocación no lleva ninguno de los atributos que caracterizan a esta virgen en sus manos, producto de que la posición de estas, como ya mencionamos previamente, es extendida.

En este sentido, nuevamente se vuelve posible que estas imágenes, todas con facciones, manos y cuerpos muy similares, hayan sido hechas con la finalidad de poder ser adaptadas de acuerdo a las vestimentas y atributos que cada comunidad les quisiera otorgar, tal como aparentemente ocurre con la *Virgen de Advocación I*, que presenta características similares. Finalmente, las vestimentas blancas de esta escultura podrían apuntar a ser de una virgen de la Inmaculada Concepción -o Purísima⁵¹, sin embargo, no sabemos si esa vestimenta ha cambiado con el pasar del tiempo, lo cual nuevamente vuelve muy complejo poder atribuirle una advocación específica a la presente imagen.

⁵¹ Es interesante considerar el hecho de que las advocaciones *Inmaculada Concepción*, *del Rosario* y *de Gracia* se repiten en los análisis de las esculturas *Virgen de Advocación Desconocida I* y *Virgen de Advocación Desconocida III*, lo cual sí podría dar cuenta de un posible canon en las advocaciones que pueden ser representadas a través de imágenes con las características (faciales y en la forma de las manos) que poseen las dos vírgenes mencionadas previamente.

Figura 22:
Virgen de Advocación III.



Nota. Detalle de la cabeza de la imagen *Virgen de Advocación III*, escultura perteneciente a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro (Chiloé). Al observar la zona posterior de la oreja de la escultura se identifica una línea vertical que atraviesa también el cabello y el cuello, dando cuenta del paso de la mascarilla (la cara) a la madera (el resto de la cabeza).

Figura 23:
Virgen de Gracia.



Nota. Imagen de *Virgen de Gracia*. Catastrada bajo el número 160 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 24:
Virgen de Gracia.



Nota. Imagen de *Virgen de Gracia*. Catastrada bajo el número 179 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 25:
Virgen del Rosario.



Nota. Imagen de *Virgen del Rosario*. Catastrada bajo el número 32 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 26:
Virgen del Rosario.



Nota. Imagen de *Virgen del Rosario*. Catastrada bajo el número 283 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 27:
Virgen del Carmen.



Nota. Imagen de *Virgen del Carmen*. Catastrada bajo el número 370 en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Habiendo realizado ya un análisis de las esculturas que componen la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro, se vuelve necesario llevar a cabo una comparación entre estas y otras imágenes religiosas latinoamericanas. Para esto, debemos tener en consideración ciertos rasgos que se repiten en las esculturas que componen la colección, los cuales son: hieratismo (facial y corporal), carnaciones pálidas, rasgos desproporcionados, cabellos y cejas tupidas de color café o negro, cabellos rectos y hasta la altura del cuello (en el caso de las representaciones femeninas), ojos y cejas delineadas, nariz recta, cara ovalada, antebrazos ensamblados (en la mayoría de los casos), utilización de mascarillas para la cara (en la mayoría de los casos) y ser imágenes *de vestir* (si bien todas las imágenes de la Colección lo son, no es extensible a todas las imágenes de Chiloé, pero sí a una cantidad significativa).

Héctor Schenone publicó el año 1992 tres volúmenes sobre *Iconografía del arte colonial*, dedicados a analizar la representación de santos y vírgenes latinoamericanas, en dichos textos nos enfrentamos a un universo de imágenes (esculturas, estampas y pinturas, principalmente) que nos permiten realizar algunas comparaciones con las esculturas pertenecientes a la colección del Museo Municipal de Castro.

En primer lugar, parece interesante observar las representaciones de San Antonio de Padua citadas por el autor (Figuras 28 y 29), las cuales son esculturas de madera policromada (talla completa) que, si bien portan atributos similares a los presentes en el archipiélago, son tallas que aparentemente parecen mucho más especializadas, destacando por su gran movimiento y detalles. Respecto a San Ramón Nonato el autor cita sólo una imagen, que es una pintura cuzqueña del siglo XVIII (Figura 30), la cual si bien porta los atributos que caracterizan al santo y presenta un mayor hieratismo que las esculturas de San Antonio de Padua, sí tiene detalles que logran personificar las facciones de San Ramón de una manera mucho más precisa que la imagen de Chiloé, la cual, sin sus atributos sería difícil de diferenciar de otras imágenes.

Respecto a las representaciones femeninas, si observamos las imágenes de vírgenes y santas referidas por Schenone (1992), notamos una similitud especial en ciertas facciones de las imágenes presentes en el Museo (y en el archipiélago en general), como son la manera tupida de delinear las cejas, la nariz recta, la cara ovalada, la palidez de las carnaciones y el uso, en algunos casos, de coloración en las mejillas (Figuras 31, 32, 33, 34, 35 y 36). Pese a

que en varias de estas imágenes identificamos un cierto grado de hieratismo, observamos una armonía en las facciones y proporciones de las imágenes que diferencian a estas de las presentes en Chiloé, las cuales poseen un estilo más tosco en la manera de representar los cuerpos y caras⁵².

Por otro lado, si nos fijamos en el movimiento y expresividad que se logra en las pinturas y esculturas citadas por Schenone, observaremos este principalmente en las manos, en los ropajes y en la posición de la cabeza, así como en otros casos (como el de la Figura 36) se presenta una notoria expresión facial, todo lo cual se distancia significativamente de las imágenes con las que estamos trabajando. Un factor que llama la atención es la similitud en los rasgos faciales que presentan entre las diversas representaciones, lo cual también vemos en Chiloé, donde las mayores diferencias entre las esculturas se presentan a través de los atributos y la forma en la que se viste a las imágenes, no en sus rasgos faciales.

En este sentido, al comparar los objetos de investigación con otras esculturas y pinturas latinoamericanas, identificamos que hay ciertos rasgos faciales que se repiten, los cuales ya mencionamos previamente. Sin embargo, hay otras características que encontramos en nuestros objetos de investigación que se diferencian de las imágenes previamente referidas, como lo es la forma del cuerpo, la posición esquemática y recta de los brazos, manos y cabeza, las desproporciones que usualmente encontramos en sus cuerpos y el delineado de los ojos, que siempre miran hacia el frente.

En este punto, debemos considerar que las simples y hieráticas líneas y rasgos que caracterizan especialmente a las imágenes religiosas de Chiloé contrastan con los ropajes y atributos que personalizan a dichas esculturas. Esto se inserta además en las importantes fiestas religiosas que se celebran en torno a las imágenes, las cuales, como ya hemos mencionado, posicionan a las esculturas en la característica teatralidad barroca que sitúa al arte religioso latinoamericano como un conjunto de partes que constituyen un imaginario común (observar Figuras 37, 38 y 39 donde se presencian a las esculturas en procesión,

⁵² En el apartado se utilizan conceptos como “tosco”, por un lado, y “precisa” o “especializada”, por el otro, para comparar las producciones chilotas de las latinoamericanas. Es necesario aclarar que dichos términos no buscan instalar a un tipo de imágenes por sobre la otra respecto a su calidad o desarrollo, sino que hacen referencia a aspectos técnicos, como lo son el trabajo del movimiento y las carnaciones.

siendo parte de fiestas religiosas)⁵³. En este sentido, las imágenes en cuestión parecen un intento por producir un lenguaje plástico que, desde la simplicidad y repetición de sus rasgos, proporciona la posibilidad de generar esculturas versátiles (en el sentido de que dependiendo de su uso pueden representar a más de una advocación), que se enmarcan -de manera muy eficaz- en una manera barroca de vivir la religiosidad, pero generando a su vez ciertas características propias que se ven posiblemente demarcadas por el tiempo y espacio en el que fueron producidas.

Figura 28:
San Antonio de Padua.



Nota. Imagen de madera policromada de *San Antonio de Padua*, escultor lusobrasileño del siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, Santa Fe, Argentina. En Schenone (1992), p. 157.

Figura 29:
San Antonio de Padua.



Nota. Imagen de madera policromada de *San Antonio de Padua*, escultor de las Misiones Jesuíticas, siglo XVII. Iglesia de San Francisco, Mendoza, Argentina. En Schenone (1992), p. 163.

⁵³ Para conocer un poco más profundamente las fiestas religiosas de Chiloé en su totalidad (pensando en la idea de conjunto de partes que constituyen un imaginario común) recomiendo el siguiente documento audiovisual, dedicado a la fiesta del Nazareno de Caguach, la actividad religiosa más reconocida y popular del archipiélago: Televisión Nacional de Chile. [TVN], (2017). *Frutos del País: Isla Caguach* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0Zhn4THKqnM>.

Figura 30:
San Ramón Nonato.



Nota. Óleo sobre tela de *San Ramón Nonato*, pintor cuzqueño del siglo XVIII. Convento de la Merced, Cusco. En Schenone (1992), p. 675.

Figura 31:
Santa Rosa de Lima.



Nota. Óleo sobre tela de *Santa Rosa de Lima*, pintor cuzqueño del siglo XVII. Convento de Santo Domingo, Cusco. En Schenone (1992), p. 697.

Figura 32:
*Inmaculada con el Niño Jesús en el
vientre.*



Nota. Imagen de *Inmaculada con el Niño Jesús en el vientre*, anónimo cusqueño del siglo XVIII. Colección privada, Lima. En Schenone (1992), p. 65.

Figura 33:
Interiora o alma de la Virgen.



Nota. Imagen de *Interiora o alma de la Virgen*, Manuel Caro, siglo XVIII. Museo Filanbanco, Quito. En Schenone (1992), p. 72.

Figura 34:
Visitación.



Nota. *Visitación*, Luis Ortiz de Vargas. Catedral, Lima. En Schenone (1992), p. 169.

Figura 36:
Dolorosa.



Nota. Imagen de *Dolorosa*, escultor quiteño del siglo XVIII. Monasterio de la Encarnación, Lima. En Schenone (1992), p. 214.

Figura 35:
Virgen de la Expectación.



Nota. Imagen de *Virgen de la Expectación*, escultor anónimo del siglo XVI. Colección del Banco del Ecuador, Quito. En Schenone (1992), p. 173.

Figura 37:
San Miguel Arcángel.



Nota. Antigua fotografía de la escultura *San Miguel Arcángel*, perteneciente aún a la iglesia de Nercón (Chiloé), siendo llevada en procesión por miembros de su comunidad. En Vásquez de Acuña (1994), p. 73.

Figura 38:
Fiesta religiosa Iglesia de Nercón.



Nota. Fiesta religiosa en el exterior de la Iglesia de Nercón (Chiloé). En la imagen se observa a Víctor Téllez (primer plano) quien es Fiscal de la Iglesia, portando un crucifijo. Más atrás se ve a las y los músicos del pasacalle, seguidos por la escultura de la Virgen de Gracia que es llevada en procesión junto a banderas y estandartes de la comunidad. Fotografía del año 2013 recuperada de la página Facebook *Comunidad Iglesia Nercón*: <https://www.facebook.com/comunidadiglesia.nercon.7>.

Figura 39:
Fiesta religiosa Iglesia Villa Quinchao.



Nota. Fiesta religiosa en el exterior de la Iglesia de Villa Quinchao (Isla Quinchao, Chiloé). En la fotografía se observa a tres vírgenes siendo llevadas en procesión por la comunidad. Imagen extraída del texto *Chiloé* (2016), p. 256.

Las imágenes salen de las iglesias: repercusiones del Concilio Vaticano II en proceso iconoclasta en las iglesias de Chiloé durante la segunda mitad del siglo XX.

Al trabajar con la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro y saber que existía información en el Museo acerca de quién había donado la última imagen que ingresó a la colección, es decir, la *Virgen de advocación desconocida III*, se establece contacto con Manuel Sánchez, quien realizó la donación, para tener más información acerca de ese proceso.

Manuel Sánchez fue profesor básico normalista de la zona de Curahue (península de Rilán, Chiloé), zona rural donde enseñó y vivió durante muchos años, además de dedicarse a la carpintería. En conversación con él⁵⁴, relata que el año 1970, aproximadamente, se decidió desarmar la iglesia de Curahue, producto de que se encontraba en mal estado y se decidió hacer un nuevo templo, proceso en el cual fueron apoyados por un cura que había llegado de España que ayudó a la comunidad a conseguir financiamiento extranjero para llevar a cabo las labores. Así, Sánchez relata que en el año 1973 se inauguró la iglesia nueva, la cual es de un tamaño significativamente menor respecto a la anterior, lo cual, según el entrevistado, trajo como consecuencia que la gran cantidad de imágenes religiosas que se encontraban en el templo antiguo no fueran trasladadas a la iglesia nueva, con excepción de sólo dos de las esculturas de madera que se encontraban en el antiguo templo: San Miguel, patrono de *talla completa*, y Jesús Nazareno, de *tela encolada*.

En dicho contexto, todo el resto de las antiguas imágenes habrían quedado abandonadas, frente a lo cual personas de la zona fueron a buscarlas, quedando 3 o 4 restantes que Sánchez se llevó a su casa el año 1975. Respecto a estas últimas esculturas, el entrevistado comenta que las guardó en su casa algunos años, hasta que aproximadamente el año 2005 decide llevar una al Museo, ya que las otras las había regalado tiempo antes -por lo que recuerda- a personas que lo visitaron de Santiago y se encantaron con ellas.

Sin duda, este relato llamó mi atención, ya que pese al tamaño reducido que presenta la iglesia actual, es interesante que se hayan conservado sólo 2 imágenes (ninguna *de vestir*, las más comunes dentro de las iglesias de Chiloé) del universo total que existía de ellas, lo

⁵⁴ M. Sánchez, comunicación personal, 10 de mayo de 2021.

cual lleva a pensar que tal decisión pareciera no responder exclusivamente a las dimensiones de la nueva iglesia. Paralelamente, Víctor Téllez comenta en conversaciones con él⁵⁵, que la capilla de Putemún también fue desarmada y hecha nuevamente entre los años 1975-1980⁵⁶, contexto en el que se limitó el ingreso de la mayoría de las imágenes a la iglesia nueva, utilizado como argumento que eran demasiadas, frente a lo cual las esculturas se pusieron en una torre al costado del templo. Sobre esto Víctor nos comenta:

Ella me contaba que esos santos estuvieron en la torre, porque hicieron una torre aparte, un torreón en el cerrito, y ahí estuvieron los santos, y vino alguien de la Municipalidad y se los llevó y los pusieron en el Museo (...). Entonces los santos estaban en la torre, y cuando eso estaba ahí doña Luchita fue a buscar la imagen del corazón de María, María inmaculada y el niño Jesús de Praga.

Además, señala que la salida de santos habría ocurrido en muchas iglesias y capillas del archipiélago, como Llau-llao y Castro, señalando incluso que en zonas como Rauco habrían sido quemados y lanzados al canal. El motivo de esto, según Téllez, sería que “supuestamente vino una orden de Roma que había que sacar los santos, porque los santos no eran... no se querían muchas imágenes”, agregando:

Yo no lo viví, pero mucha gente mayor me ha contado que supuestamente las imágenes *de vestir* chilotas no eran decorativas para los altares (...). Entonces dijeron que supuestamente esos santos eran feos y había que eliminarlos, los sacaron de las iglesias y los cambiaron por santos de yeso, eso pasó. Eso fue entre el año 60 al 75.

Al preguntarle a Pedro Villagra⁵⁷, ex sacerdote franciscano y Párroco de Castro entre los años 1994-1996, por estos relatos, nos comenta que durante los años 1962 y 1965 se llevó a cabo el Concilio Vaticano II, el cual significó una reforma estructural de la Iglesia Católica

⁵⁵ V. Téllez, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

⁵⁶ Durante la década de 1940 y 1980 se registra una ola de reemplazos de iglesias por templos nuevos, los cuales seguían modelos foráneos, como por ejemplo la forma en A, presente en las actuales capillas citadas en este capítulo (Curahue, Putemun y Rauco), o la superación de la planta longitudinal de la nave, a favor de la centralidad perseguida por el Concilio Vaticano II (Consejo de Monumentos Nacionales, 2003). Si bien en algunos casos el reemplazo de la iglesia fue producto del deterioro del inmueble, como es el caso de Rauco o Curahue, en otros casos fue por decisión de la Iglesia, como es el caso de Putemun. En este sentido, parece plausible que el proceso de renovación arquitectónica de iglesias en Chiloé haya coincidido con la salida de las imágenes religiosas ubicadas en estas, lo cual respondería a un ambiente renovador general dentro de la Iglesia.

⁵⁷ P. Villagra, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

en varios ámbitos, destacando principalmente un interés por acercarla al pueblo, haciéndola más accesible y modesta. En este sentido, el Concilio trajo como consecuencia que las misas se dejaran de hacer en latín y se hicieran en lengua vernácula, que los curas dirigieran estas ceremonias mirando a la gente, y no de espaldas a ella, y que en general predominara la sobriedad.

Sin embargo, Villagra nos comenta que habían ciertas indicaciones también, como por ejemplo, que no se repita la representación de una misma advocación en un templo, que produjeron pugnas entre la Iglesia y las comunidades religiosas de Chiloé, donde los primeros se abocaron a lo dicho en el Concilio con miras de renovación y los segundos se aferraron a sus tradiciones, impidiendo -en algunos casos- que aquellos cambios se llevaran a cabo. De hecho, para la conmemoración de un aniversario del Concilio, realizado en Castro, el ex Párroco recuerda que se llevó a cabo una reunión del Clero en torno a las repercusiones que tuvieron ciertas medidas del Concilio en la religiosidad popular del archipiélago, destacando casos como el de Rauco y otras zonas, donde se habrían retirado e incluso destruido imágenes religiosas de producción chilota. Esto último, ya que los religiosos foráneos, principalmente, apreciaban más las esculturas de yeso que las *de vestir* producidas en la zona, pues estas últimas la mayoría de las veces no se acomodaban a los cánones estéticos esperados⁵⁸.

Respecto a este Concilio, Omar Nahuel, Patrón de la Virgen de la Candelaria de la iglesia de Ichuac (isla Lemuy, Chiloé), nos comenta un caso similar al descrito por Villagra: “Después del Concilio Vaticano se ordenó que hubiera una sola imagen de la virgen en cada iglesia, entonces las otras tenían que salir.”, agregando: “Bueno, algunas se fueron a los Museos también, claro, porque si usted se fija cada Museo tiene imágenes de tal lugar. (...) las encontraron [a las imágenes] en las sacristías y las llevaron.”⁵⁹.

A partir de lo mencionado por Nahuel, llama la atención la exposición de *Arte Popular Religioso* realizada por el Museo de Arte Popular Latinoamericano (MAPA) el año

⁵⁸ Respecto a esto, Pedro ejemplifica con la *Virgen sentada* de Vilupulli, la cual para los religiosos chilotos es una importante imagen devocional, sin embargo, para personas externas puede no acomodarse a sus gustos o a la manera “correcta” de representar a una Virgen.

⁵⁹ Sobre los Museos, Christian Díaz (primer director del Museo Municipal de Castro) comenta algo similar: “Pero además había coleccionistas que estaban comprando, había un ciudadano de Puerto Montt que venía en camioneta a comprar cosas a Chiloé, él creó un museo. Yo me alteré mucho y me di el trabajo de fotografiar todas las imágenes que habían en las capillas en el año 1965, 1966 [corrección posterior: año 1968], pensando en que era una forma de proteger la propiedad de estas imágenes.” (Comunicación personal, 11 de mayo de 2021).

1964 (dos años luego de haberse iniciado el Concilio Vaticano II), donde se expuso una colección titulada *Santos labrados de la isla de Chiloé*. Esta constaba de 9 imágenes religiosas de aparente producción chilota, sobre las que no hay información acerca de quién las donó y de las cuales 5 esculturas forman aún parte de la Colección del Museo. Se identifica entonces que paralelamente, en una época común, estaban ocurriendo procesos de censura, eliminación y reemplazo de imágenes religiosas locales, mientras que a su vez, algunas de estas eran trasladadas a Museos, en algunos casos geográficamente lejanos -como es el caso del MAPA, ubicado en Santiago- donde formaron parte de colecciones y proyectos que buscaban visibilizar y dar valor al arte popular religioso.

Al revisar las 4 constituciones emanadas del Concilio Vaticano II no se encuentra la indicación literal de eliminación de imágenes religiosas por repetición de advocación, sin embargo, sí se indica sobreponer en el año litúrgico las celebraciones relacionadas a Cristo por sobre las de los Santos⁶⁰, excluir de los templos obras que ofendan el sentido auténticamente religioso⁶¹ y que las imágenes religiosas expuestas en los templos sean pocas y no favorezcan a una devoción menos ortodoxa⁶².

En este sentido, y a partir de los relatos mencionados, dichas indicaciones parecen haberse traducido en Chiloé en un proceso de censura, eliminación y reemplazo de imágenes religiosas, dirigido específicamente a las imágenes *de vestir* hechas en madera, de probable confección local. Sin embargo, no es primera vez que observamos este suceso; ya en el capítulo 1, de hecho, hacíamos referencia al Decreto con fecha 30 de julio de 1889 firmado por Fray Andrés Canobra en Tenaún, en el cual se prohíben las procesiones de imágenes. Además, décadas antes, en el contexto del primer Sínodo Diocesano de la Iglesia Chilena

⁶⁰ Constitución Sacrosanctum Concilium, capítulo V, inciso 108: "Oriéntese el espíritu de los fieles, sobre todo, a las fiestas del Señor, en las cuales se celebran los misterios de salvación durante el curso del año. Por tanto, el cielo temporal tenga su debido lugar por encima de las fiestas de los santos, de modo que se conmemore convenientemente el ciclo entero del misterio salvífico."

⁶¹ Constitución Sacrosanctum Concilium, capítulo VII, inciso 124: "Procuren cuidadosamente los Obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte."

⁶² Constitución Sacrosanctum Concilium, capítulo VII, inciso 125: "Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa."

realizado en Ancud el año 1851, el Obispo solicitó hacer desaparecer ciertas imágenes indecentes y notablemente imperfectas y defectuosas de las iglesias del archipiélago, por considerarlas mamarrachos que “lejos de excitar la devoción y veneración de los fieles hacia los santos que representan, obran efectos contrarios...” (Cárdenas, 2020, p. 460).

Por otro lado, Vásquez de Acuña (1994) narra la llegada de las imágenes de yeso durante la segunda mitad del siglo XIX, las cuales se instalaron en las iglesias de Chiloé desde aquella época hasta la actualidad, provocando, según el autor, la pérdida de la tradición artesanal en torno a la santería. Respecto a esto, sostiene que se debió a “su favorable acogida por los obispos y el clero, y a las recomendaciones frecuentes de los pastores para que la imaginería sulpiciano reemplazara las confeccionadas en Chiloé, estimadas poco dignas para el culto.” (p.32). Siguiendo la misma línea, algo similar relata don Omar Nahuel (de Isla Lemuy, Chiloé) recordando historias de personas mayores de la zona:

Pero aquí hubo un Obispo que... tuvo que haber sido por ahí por el 1920, que dio orden de darle valor solamente a las imágenes de yeso, por eso que se repartieron todas estas imágenes de yeso posteriores y las imágenes de ropa no eran bienvenidas dentro de las iglesias chilotas.⁶³

En este sentido, podemos observar que el proceso de censura, eliminación y reemplazo de imágenes religiosas locales identificado durante las décadas 1960-1970 es parte de una serie de procesos similares ocurridos en la historia del archipiélago, pese a que esta última no se encuentra mayormente registrada o analizada⁶⁴, siendo las repercusiones del Concilio Vaticano II un capítulo más en esta tensión constante entre las imágenes y la institución eclesíástica.

Siguiendo la misma línea, y considerando esta trayectoria identificada, parece interesante pensar el carácter iconoclasta de estos sucesos y cómo ellos se pueden vincular

⁶³ O. Nahuel, comunicación personal, 26 de noviembre de 2021. El caso es mencionado también por un ex periodista de la radio Estrella del Mar, quien en comunicación personal sostiene que una cantidad importante de imágenes fueron llevadas al Obispado de Ancud durante la década de 1930, producto de que un Obispo de dicha época decidió que las esculturas de madera se reemplazaran por imágenes de yeso, lo cual trajo consigo que las imágenes antiguas se perdieran con el tiempo. Sobre esto último, hay quienes comentan que un padre de origen belga que llegó a Chiloé en la década de 1960 habría vendido las esculturas antiguas que habían sido trasladadas previamente al obispado.

⁶⁴ Al referirse a la llegada de las imágenes de yeso, Vásquez de Acuña (1994) sostiene: “El movimiento pendular entre los devotos del arte religioso y los iconoclastas continúa hasta hoy.” (p. 20), sin embargo, no se adentra en los motivos ni sucesos que aquí hemos descrito.

con aquello revisado previamente en torno a la historia de las imágenes y al lugar que estas ocupan en sus comunidades. Como ya se mencionó en la introducción, en el marco de la presente investigación se entiende la iconoclasia, a grandes rasgos, como actos sistemáticos de exclusión, censura y/o destrucción de imágenes, en este caso religiosas, con la finalidad de incidir en los vínculos culturales y religiosos de las comunidades, en beneficio de un culto que responda a la institución eclesiástica tradicional. Este aparente caso de iconoclasia se debe enmarcar entonces en procesos de censura o iconoclasia institucional, pudiendo ser comparado a aquellos ocurridos en Bizancio y la Reforma, donde la iconoclasia se vincula y al mismo tiempo responde al fetichismo y deseo en torno a las imágenes, vinculándose en este entramado los motivos teológicos con los psicológicos y políticos (Freedberg, 2017).

Respecto a esta aparente continuidad de procesos iconoclastas vivenciados en el archipiélago, parece interesante la lectura que genera Constanza Acuña (2013) a partir de diversos textos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, los cuales dan cuenta de un momento en el que predominó en la historiografía chilena una negación acerca del valor y el interés de la cultura colonial en manos de la academia y la ideología del progreso, en cuanto dicho periodo era considerado por estos como un tiempo donde primó la ignorancia y falta de libertad. Dichas ideas se vinculan a un rechazo hacia lo indígena, en cuanto desprecio hacia sus apariencias, costumbres y objetos, que respondía -a su vez- a una voluntad de exterminio presente desde los primeros tiempos de la Conquista. Esto se tradujo en juicios negativos y despectivos respecto al arte colonial, considerándolo peyorativamente como *cosa de indios* a través de conceptos como *mamarracho*, lo cual hacía referencia a un arte mal hecho, de poca originalidad (en cuanto mera copia del arte europeo) y realizado por artesanos locales faltos de dominio técnico y conceptual.

En este sentido, la aparente historia de sostenida iconoclasia acontecida en Chiloé, que parece responder a un deseo por extirpar idolatrías, se relacionaría también con aquella pulsión de cancelación sistemática que ocurre en el tiempo de la colonia. De esta manera, conceptos como lo feo, lo pagano y lo idólatra parecen tener una continuidad, pero esta vez bajo el concepto de *mamarracho*, el cual vemos que también surge en los mandatos eclesiásticos de Chiloé a mediados del siglo XIX.

Cabe mencionar además que a partir del suceso identificado por la autora se instaló en Chile la idea de que “nunca existió realmente una cultura colonial, mucho menos un arte

barroco que desde su lugar periférico pudiera confrontar la originalidad de los modelos producidos en los centros de arte europeos y latinoamericanos.” (Acuña, 2013, p. 8), pensamiento que trajo consigo una falta de interés por generar estudios críticos en torno a la cultura colonial, lo cual tiene repercusiones en la historiografía chilena hasta la actualidad. A partir de esto, se vuelve necesario pensar el arte colonial desde el presente y con una perspectiva crítica que considere estos procesos historiográficos, por lo que esta investigación ha propuesto aproximarse a las imágenes religiosas de Chiloé y su conformación no como copias mal logradas de esculturas europeas o latinoamericanas, sino como piezas complejas que encarnan la historia y cultura popular de un territorio.

Al introducirnos en el concepto de iconoclasia y en procesos similares previos que abordan el tema del fetichismo y el deseo, parece interesante aproximarnos al pensamiento de Hans Belting (2006), quien identifica una profunda carga religiosa en el concepto de idolatría⁶⁵, ejemplificando específicamente con la acusación en torno a ésta acontecida durante la Reforma. A partir de aquel concepto de *idolatría*, es que Otero (2012) considera que la relación con el soporte es relevante al pensar la iconoclasia, en cuanto el acto destructivo por parte de la institución exigiría un respeto a aquella distancia que la idolatría no cumpliría, lo cual traería como consecuencia actos iconoclastas sobre las materialidades que son capaces de producir, en la percepción de los fieles, una unión entre el soporte con lo representado.

A su vez, David Freedberg (2017) sostiene que a través del estudio de procesos o actos iconoclastas podemos analizar no sólo las imágenes y sus representaciones específicas, sino también los vínculos que se establecen entre las personas, las imágenes y los cuerpos representados, ya que el poder de las imágenes se encontraría en aquello que deriva de la relación de las imágenes con los espectadores, entrelazándose así temas históricos, políticos, teológicos y psicológicos⁶⁶. Específicamente, en el ámbito de las imágenes religiosas, el autor

⁶⁵ En este punto, es relevante considerar la idolatría, o adoración de imágenes, como una tendencia a superponer el soporte con lo representado al momento en el que los fieles se enfrentan física y emocionalmente con una imagen (Damescène, 1994).

⁶⁶ El énfasis que pone Freedberg en torno a lo psicológico apunta en su base al sentido que da la representación a aquello que existe fuera de nosotros, así como también al miedo a la vivacidad que provocan las imágenes, donde opera también el deseo y el fetichismo, lo cual vuelve a las imágenes peligrosas. Para profundizar en estas temáticas se recomienda revisar el texto *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (2017).

pone énfasis en el problema que implica el hecho de no lograr traducir -de la manera esperada por la institución- lo espiritual en lo material, lo cual ha llevado a lo largo de la historia a diversos procesos iconoclastas, como son los vinculados a Bizancio (siglos VII y VIII) y la Reforma (siglos XVI y XVII). Cabe mencionar también el vínculo que se establece con el poder, donde “Lo que el acto iconoclasta representa es el intento de privar a la imagen de su poder.” (p. 211), implicando esta acción de ruptura un acto inicialmente simbólico, para luego repercutir en los cimientos de dicho poder.

Parece interesante pensar la historia de las imágenes presentes en Chiloé desde este plano iconoclasta, ya que el caso de las imágenes chilotas parece ser comparable a otros casos de censura, eliminación y reemplazo de esculturas ocurridos a lo largo de la historia, demostrando tener además, el caso analizado, una continuidad significativa con el pasar de los años, e incluso siglos. En este punto, parece necesario profundizar brevemente en los artículos referidos previamente del Concilio Vaticano II -los que, probablemente, se tradujeron en el proceso de censura, eliminación y reemplazo de imágenes identificado en Chiloé-, en cuanto estos se posicionaban en contra de obras que ofendieran el sentido auténticamente religioso o que favorecieran a una devoción menos ortodoxa.

A partir de lo planteado por Freedberg (1989) se debe considerar que de por sí las imágenes, y más aún las imágenes religiosas, generan vínculos potentes con las personas que las observan, donde se entrelazan no sólo motivos teológicos, políticos e históricos, sino también psicológicos. A su vez, en el contexto religioso latinoamericano los procesos de colonización sustituyeron figuras y representaciones prehispánicas para imponer la religión y el sistema foráneo, conformándose así imágenes y concepciones religiosas mestizas complejas que, en muchos casos, se presentan aún como emblemas visuales de dichos procesos⁶⁷. En este sentido es que, desde el punto de vista de la institución eclesiástica, ciertas imágenes tienden a ofender el sentido auténticamente religioso o a favorecer una devoción menos ortodoxa, lo cual ha provocado que la representación religiosa de lo divino se vuelva un tema de disputa, por un lado, en el contexto del catolicismo europeo (conduciendo a conocidos procesos iconoclastas, como los vinculados a Bizancio y la Reforma), así como también significó en el contexto latinoamericano de conquista un problema, donde la idolatría

⁶⁷ Un ejemplo emblemático de esto es la obra *La Virgen del Cerro*, anónimo potosino, ubicada en el Museo Cas de Moneda, Potosí.

se presentaba como un espacio peligroso al que era casi inevitable llegar al instalar las nuevas y necesarias representaciones religiosas.

Teniendo en consideración entonces que el problema de la representación religiosa, en relación a la continua tendencia hacia la idolatría, ha sido un problema presente no sólo en América Latina, sino también en Europa, parece necesario aclarar que la poderosa relación que mantienen las comunidades de Chiloé con sus imágenes no es única ni aislada, pero sí da cuenta de la especial historia de evangelización que se vivió en el archipiélago. Esta historia se encontraría vinculada al argumento ya sostenido en el capítulo 1 del presente texto, donde se identifica en los objetos investigados una zona de encuentro, yuxtaposición y choque entre la cultura foránea (europea y latinoamericana) y la local (*huilliche*), observando en las esculturas mismos trazos del culto al *Pillán*, la *Rogativa indígena*, el catolicismo y el Barroco latinoamericano, lo cual respondería principalmente al sistema Católico de *Fiscales* y *Misiones circulares* que se estableció en el territorio para llevar a cabo el eficaz proceso de evangelización.

A su vez, dicho sistema tendría repercusiones hasta la actualidad, encontrando en Chiloé una cultura popular altamente comunitaria y rural, donde son centrales figuras como la del *Fiscal* (cada vez más debilitada, cabe precisar), que le entregan cierto grado de autonomía a la organización y cotidianidad que se vive en torno a las iglesias rurales⁶⁸. Dicha autonomía habría contribuido a que, en las comunidades más alejadas de los centros parroquiales, hayan persistido hasta la actualidad imágenes de factura local, así como también una tradición religiosa en la que el componente indígena -como ya se ha analizado- es marcado, lo cual se ve acompañado de la gran cantidad de población de descendencia *huilliche* que aún habita el territorio y frecuenta las iglesias. En este sentido, encontramos hasta la actualidad aquel componente, habitual en la América Latina colonial, que en ojos de la institución eclesiástica parece ofender el sentido auténticamente religioso, favoreciendo una devoción menos ortodoxa, lo cual trae como consecuencia que el proceso iconoclasta analizado haya ocurrido hasta hace tan pocas décadas atrás.

⁶⁸ Cabe destacar que las tradiciones más características de la religiosidad popular chilota, como lo son los Fiscales, Cabildos, Pasacalles, imágenes de dueño, Patrones de imágenes, imágenes de producción local, etc. se encuentran principalmente en las iglesias de zonas más rurales, ya que por ejemplo, en los centros parroquiales (los cuales además se encuentran en los pueblos más grandes del Archipiélago) casi no encontramos estas figuras.

En ese sentido, se vuelve a los problemas planteados por Freedberg (2017) vinculados al deseo iconoclasta de privar a las imágenes de su poder, sin embargo, esta vez se apuntaría no sólo a la eliminación de imágenes, sino además a un reemplazo de un tipo específico de esculturas (aquellas de producción local y específicamente *de vestir*) por imágenes de yeso. Llama la atención la aparición que tiene en dos de los relatos el argumento estético en el reemplazo de las esculturas de madera por imágenes de yeso, donde lo *feo* vuelve a aparecer como un argumento que motiva el proceso iconoclasta⁶⁹. En este sentido, parece interesante pensar este caso desde el concepto de *blanqueamiento*, el cual nos aproxima no sólo a la realidad colonial que enmarca aparentemente el proceso iconoclasta, sino también el argumento y las repercusiones estéticas que trae consigo.

Al hablar de *blanqueamiento* en este contexto, se hace referencia al proceso vivido en América Latina a través del cual se instaló la raza blanca como una utopía, lo que implicó una colonización del imaginario de indios y mestizos que identificamos hasta la actualidad (Portocarrero, 2013). Si bien este proceso se puede observar en las *pinturas de castas*, las cuales servían no sólo para definir las categorías y posibilidades de *blanqueamiento*, sino también para instalar este ideal en la población, nos encontramos con otros campos de acción (que responden a este mismo objetivo) que apuntan a un paulatino y constante reemplazo de rasgos, figuras e imágenes indígenas por otras que se aproximan al ideal blanco-colonizador.

En este sentido, si bien las imágenes de aparente producción local no presentan (ni hay registro de que hayan presentado) rasgos propiamente indígenas, sí destacan por su tosco hieratismo y factura, además de implicar en la mayoría de los casos la necesidad de ser vestidas, lo cual trae consigo toda una teatralidad propia del barroco latinoamericano, al cual ya hemos hecho referencia, tendiendo así el vínculo con estas imágenes hacia la idolatría. Al encontrarnos con imágenes que -como revisamos en el capítulo 1 (apartado b)- encarnan y ponen al descubierto las contradicciones, yuxtaposiciones y estrategias de sobrevivencia del pueblo *Huilliche* en el proceso de evangelización del archipiélago, parece necesario depurar aquellas esculturas de su componente indígena, tendiendo en cambio a la aparente prolijidad y blancura del yeso.

⁶⁹ Recordemos que, como revisamos en capítulos anteriores, siglos atrás se les llamó a las imágenes *mamarrachos*, haciendo también referencia a su aspecto estético.

La decisión de reemplazar las esculturas *de vestir* por imágenes de yeso quita además espacio al campo de intervención y modifica la liturgia por parte de las comunidades respecto a sus imágenes, viéndose intervenido el modo en que tradicionalmente las comunidades se vinculan con ellas. Esto producto de que, en primer lugar, los santeros locales no tienen la posibilidad de producir esculturas únicas y con las características que él/ella -o la comunidad que encarga la imagen- desee, y en segundo lugar, estas no se pueden vestir, ni colocarles aros o pelucas. Siguiendo la misma línea, respecto a la materialidad, se decide introducir además uno de carácter foráneo, el yeso, en reemplazo de la madera, la cual es un elemento característico de la zona, su cultura y especialmente de sus iglesias, siendo un material conocido y trabajado durante siglos por los lugareños. A su vez, este poco conocimiento del yeso vuelve difícil que las comunidades lleven a cabo procesos de restauración o cambios en la advocación de sus imágenes, lo cual, como hemos visto, es muy común. Este reemplazo de material dificulta además el traslado de las imágenes, en cuanto el yeso es más pesado y frágil que la madera (específicamente en el caso de las imágenes *de vestir*, las cuales son fáciles de transportar), lo que obstaculiza el contacto de las personas con las esculturas, sobretodo en el caso de las procesiones, que son los momentos de mayor protagonismo de las imágenes religiosas.

En conclusión, aquellos componentes visuales que vuelven a la imagen única, en cuanto estéticamente son el resultado del cuidado que les dan sus propias comunidades en un determinado espacio/tiempo, son anulados a través del reemplazo por imágenes de yeso, las cuales responden no sólo a lógicas de reproducción (vaciado) que difícilmente pueden ser intervenidas, sino también a un ideal religioso blanco y pulcro, es decir, europeo.

Si bien con el paso del tiempo -y las medidas que se han tomado en contra de las imágenes y sus fiestas- la religiosidad ha ido cambiando y se ha ido asimilando cada vez más a la tradicional, aún nos encontramos con ciertos vestigios de lo que fue antiguamente, encarnándose aquel pasado en las imágenes mismas. En este sentido, no llama la atención encontrarse aún en iglesias de Chiloé con tres esculturas que representan una misma advocación, con imágenes con facciones toscas y desproporcionadas, o con relatos como el de Manuel Sánchez, quien nos habla así de la religiosidad:

Yo pienso que la gente antes tenía mayor apego religioso, había mayor búsqueda de algo más trascendente a través de las mismas imágenes. La imagen era lo que lo atraía

más, incluso para mi es más importante la imagen que el personaje mayor que hay, que es Cristo o es Dios.⁷⁰

De esta manera, así como Otero (2012) considera que la iconoclasia “cumple una función en la delimitación y en la gestión del espacio público; regula distancias, autoriza presencias.” (p.14), podemos ver que las iglesias chilotas y su religiosidad popular, pese a su significativo debilitamiento, se posicionan como espacios de resistencia al cambio, al encauzamiento hacia una forma institucional de vivir la religiosidad y al pasar del tiempo, siendo sus imágenes íconos de estos procesos.

a. Una visita a la iglesia de hoy: comparación con catastros realizados en las iglesias de Nercón y Llau-Llao.

Cuando Christian Díaz (primer director del Museo Municipal de Castro) comentó acerca de las fotografías que había tomado a las imágenes de diversas iglesias del archipiélago durante el año 1968, menciona que aquello que lo impulsó fue la aparente desaparición de estas, sosteniendo:

Como yo recorrí todas las islas, me empecé a encontrar con las imágenes fabulosas, me di el trabajo de tomar fotos a todas las imágenes, porque me di cuenta que estaban desapareciendo, las sacaban o se las llevaban a las casas.⁷¹

En este sentido, y guiándose por el año en el que finalizó el Concilio Vaticano II (diciembre de 1965), las fotografías de Díaz parecen haber sido tomadas en un momento estratégico respecto al proceso iconoclasta de aquellos años, por lo que se propone observar a continuación aquellas fotografías y compararlas con el grupo de esculturas que actualmente se encuentran en las iglesias.

Para llevar esto a cabo, parece importante aquello mencionado por Pedro Villagra⁷² (ex Párroco de Castro), quien identifica que al intentar el Obispado llevar a cabo ciertos cambios impulsados por el Concilio Vaticano II varias comunidades se resistieron significativamente, produciéndose una pugna en torno a las medidas. A su vez, Víctor Téllez

⁷⁰ M. Sánchez, comunicación personal, 10 de mayo de 2021.

⁷¹ Ch. Díaz, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

⁷² P. Villagra, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

(*Fiscal* de la iglesia de Nercón) nos comenta en la entrevista referida previamente que se cuenta que cuando llegó el cura a la zona de Nercón y bajó de los retablos las imágenes que debían ser retiradas de la iglesia la comunidad se opuso rotundamente, frente a lo cual el cura tuvo que ceder y volver a posicionar a las imágenes en sus altares⁷³. En otros casos, en cambio, Téllez comenta que la historia fue diferente, como en la capilla de Llau-Llao, donde “sacaron todos los santos”. A partir de esto, propongo comparar los negativos de Christian Díaz correspondientes a ambas iglesias (Nercón y Llau-Llao), que han sido revelado en el contexto de la presente investigación, con las imágenes que hoy se encuentran en dichos templos.

Al observar las fotografías tomadas el año 1968 en la iglesia Nuestra Señora de Gracia de Nercón (Apartado 1 de este capítulo: Figuras 40-47) y compararlas con las imágenes que actualmente se encuentran en la iglesia, observamos que todas las esculturas de las que tenemos fotografías aún están presentes en el templo. Por otro lado, hay un número relevante de esculturas que han ingresado posteriormente a la iglesia, siendo su mayoría producciones en yeso, como por ejemplo la imagen de Santa Teresa del Niño Jesús (Figura 48)⁷⁴.

⁷³ Según el relato, sólo las siguientes imágenes se debían quedar en el templo: La única escultura de producción supuestamente foránea de las 3 imágenes que hay en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia (patrona de la iglesia), San Miguel, Inmaculada Concepción, San Francisco y San Antonio.

⁷⁴ Las imágenes de yeso que hoy encontramos son: Padre Pío, Sagrado Corazón de Jesús (2 esculturas), Santa Teresa del Niño Jesús, Virgen del Carmen, Virgen de Lourdes, Santa Bernardita y San Miguel. Por otro lado, hay dos imágenes de producción local del siglo XXI, ambas *de vestir* y *candelero*: Divina pastora de las Almas y Jesús Nazareno.

Apartado 1: Fotografías de imágenes presentes en la Iglesia Nuestra Señora de Gracia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé). Archivo personal de Christian Díaz (1968).

Figura 40:
Cristo crucificado.



Nota. Imagen de *Cristo crucificado*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 41:
Jesús de la Buena Esperanza.



Nota. Imagen de *Jesús de la Buena Esperanza*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 42:
Jesús Justiciero.



Nota. Imagen de *Jesús Justiciero*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 43:
Nuestra Señora de Gracia I.



Nota. Imagen de *Nuestra Señora de Gracia I*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 44:
Nuestra Señora de Gracia II.



Nota. Imagen de *Nuestra Señora de Gracia II.* Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 45:
San Miguel Arcángel.



Nota. Imagen de *San Miguel Arcángel.* Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 46:
Virgen del Carmen.



Nota. Imagen de *Virgen del Carmen*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 47:
Inmaculada Concepción.



Nota. Imagen de *Inmaculada Concepción*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 48:

Santa Teresa del Niño Jesús [fotografía actual].



Imagen de *Santa Teresa del Niño Jesús*. En *Ficha de Registros de Colecciones. Laboratorio de Restauro Toesca* (2012). La imagen es de yeso y actualmente se encuentra en la Iglesia de Nercón (comuna de Castro, Chiloé).

En el siguiente registro audiovisual del año 1981 ya observamos la escultura al interior de la iglesia: ColorImage Impresiones (junio 2021). *Documental 1981 - Chiloé* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=IVtXGZ_VVJU.

Por otro lado, si se observan las fotografías de la iglesia de Llau-Llao (Apartado 2 de este capítulo: Figuras 49-56) y se comparan con las imágenes que actualmente se encuentran en la iglesia, se identifica que de las 8 imágenes fotografiadas el año 1968 sólo 2 aún se encuentran en la iglesia: el Crucifijo (Figura 49) y la Inmaculada Concepción, dicha también Purísima (Figura 50). Observamos además que a la iglesia han ingresado hasta la actualidad 8 imágenes más, siendo en su mayoría *de bulto* o *talla completa*, aparentemente de yeso; ejemplos de estas son las imágenes de San Pedro, Santa filomena y Santa Teresa del Niño Jesús (Figuras 57, 58 y 59, respectivamente)⁷⁵.

Al observar el catastro realizado por Vásquez de Acuña (1994), vemos que en Llau-Llao se registran sólo 3 imágenes: Cristo crucificado (correspondiente a la Figura 49 y catastrada por el autor con el N° 230), Inmaculada Concepción (correspondiente a la Figura 50 y catastrada por el autor con el N° 231, bajo el título de *Virgen de Gracia*) y San Antonio de Padua (Correspondiente a la Figura 54 y catastrada por el autor con el N° 232). Teniendo esto en consideración, sabemos entonces que en 1994, año en que se publica el catastro, ya habían 5 imágenes menos que en 1968, año de las fotografías realizadas por Díaz, lo cual se corresponde con las fechas en las que, como se identificó previamente, acontecieron una vez más procesos iconoclastas.

⁷⁵ Las imágenes *de bulto* o *talla completa*, y aparentemente de yeso, que hoy encontramos son: San Francisco (2 imágenes), San Pedro, Virgen del Carmen, Santa Filomena, Santa Teresa del Niño Jesús y Virgen de Lourdes; esta última, patrona de la iglesia, se encuentra al centro del altar mayor. Por otro lado, hay una imagen de Jesús Nazareno de producción local del siglo XXI, la cual es *de vestir* y *candelero*.

Apartado 2: Fotografías de imágenes presentes en la Iglesia Nuestra Señora de Lourdes de Llau-Llao (comuna de Castro, Chiloé). Archivo personal de Christian Díaz (1968).

Figura 49:
Cristo crucificado.



Nota. Imagen de *Cristo crucificado*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Llau-Llao (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 50:
Inmaculada Concepción (Virgen Purísima).



Nota. Imagen de *Inmaculada Concepción (Purísima)*. Díaz, archivo personal, 1968. La imagen se encuentra actualmente en la Iglesia de Llau-Llao (comuna de Castro, Chiloé).

Figura 51:
Jesús Nazareno.



Nota. Imagen de *Jesús Nazareno*. Díaz, archivo personal, 1968. Se desconoce la ubicación actual de la escultura.

Figura 52:
Santa o Virgen de advocación sin identificar.



Nota. Imagen de *Santa o Virgen de advocación sin identificar*. Díaz, archivo personal, 1968. Se desconoce la ubicación actual de la escultura.

Figura 53:
Virgen del Rosario.



Nota. Imagen de *Virgen del Rosario*. Díaz, archivo personal, 1968. Se desconoce la ubicación actual de la escultura.

Figura 54:
San Antonio de Padua.



Nota. Imagen de *San Antonio de Padua*. Díaz, archivo personal, 1968. Se desconoce la ubicación actual de la escultura.

Figura 55:
San Antonio de Padua.



Nota. Imagen de *San Antonio de Padua*. Díaz, archivo personal, 1968. Se desconoce la ubicación actual de la escultura.

Figura 56:
Virgen del Rosario.



Nota. Imagen de *Virgen del Rosario*. Díaz, archivo personal, 1968. Se desconoce la ubicación actual de la escultura.

Figura 57:
San Pedro [fotografía actual].



Nota. Imagen *de bulto* (aparentemente yeso) de *San Pedro*. Escultura perteneciente a la Iglesia Nuestra Señora de Lourdes de Llau-Llao. Fotografía del año 2021.

Figura 58:
Santa Filomena [fotografía actual].



Nota. Imagen *de bulto* (aparentemente yeso) de *Santa Filomena*. Escultura perteneciente a la Iglesia Nuestra Señora de Lourdes de Llau-Llao. Fotografía del año 2021.

Figura 59:

Santa Teresa del Niño Jesús [fotografía actual].



Nota. Imagen de bulto (aparentemente yeso) de Santa Teresa del Niño Jesús. Escultura perteneciente a la Iglesia Nuestra Señora de Lourdes de Llau-Llao. Fotografía del año 2021.

Si observamos nuevamente en el registro de Vásquez de Acuña (1994) las imágenes catastradas en el Museo Municipal de Castro, hay esculturas que actualmente no se encuentran en dicho espacio; respecto a algunas de estas, llama profundamente la atención su similitud con las imágenes fotografiadas el año 1968 en Llau-Llao. Siguiendo la misma línea, la escultura catastrada por el autor con el N° 98 (Figura 60) es un Jesús Nazareno que podría ser la misma escultura que antiguamente se encontraba en Llau-Llao (Figura 51, apartado 2). A su vez, la imagen catastrada con el N° 99 (Figura 61) es una Virgen de los Dolores que podría corresponder a la Figura 52 del apartado 2, cuya advocación justamente no está identificada. Finalmente, la imagen catastrada con el N° 100 (Figura 62) es una Virgen del Rosario que, observando sus rasgos, podría corresponder a la Figura 53 del apartado 2.

Figura 60:
Jesús Nazareno.



Nota. Imagen de *Jesús Nazareno*. Catastrada bajo el número 98 (Museo Municipal de Castro) en *Santería de Chiloé*. *Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 61:
Nuestra Señora de los Dolores.



Nota. Imagen de *Virgen de los Dolores*. Catastrada bajo el número 99 (Museo Municipal de Castro) en *Santería de Chiloé*. *Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Figura 62:
Virgen del Rosario.



Nota. Imagen de *Virgen del Rosario*. Catastrada bajo el número 100 (Museo Municipal de Castro) en *Santería de Chiloé. Ensayo y catastro* (1994) por Vásquez de Acuña.

Si bien no se puede asegurar que las imágenes que en algún momento estuvieron en el Museo Municipal de Castro fueron efectivamente de la iglesia de Llau-Llao, sí impresiona su significativa similitud y correspondencia al comparar los archivos. Además, vecinas(os) de Llau-Llao con las cuales se pudo conversar comentan que una persona mayor de la zona, don Arcadio, comentaba habitualmente que él recordaba que algunas imágenes habían salido de la iglesia, siendo incluso regaladas a personas con cargos políticos dentro de la región, sin embargo, en el plano de esta investigación no se pudo contactar al informante mencionado.

Así como es probable que 3 de las imágenes que estuvieron en Llau-Llao hayan sido llevadas al Museo y luego se hayan extraviado (considerando que hoy no se encuentran ni en la iglesia ni en el Museo), hay otras imágenes que también salieron de la iglesia pero de las cuales no se sabe a dónde fueron llevadas. Respecto a esto, Pedro Villagra y Víctor Téllez

coinciden en la experiencia que vivió Manuel Sánchez, donde diversas personas de la comunidad se llevaron las imágenes a sus casas, comentándonos el primero que:

Y la gente ofuscada, antes que la pierdan o no se qué cosa, se las llevaron a sus casas. Retiraron las imágenes que habían puesto, cuidándola también. De hecho, iba yo en los años 90 a las casas y para las fiestas de la virgen se hacía novena en la casa, con un rezador o una rezadora, con gente, del barrio, o sea, se repetía la liturgia, además de en la iglesia, en la casa donde estaba la imagen.⁷⁶

En este sentido, podemos observar que la religiosidad popular, por lo menos durante los años 90' se trasladó de espacio, en cierto grado, con las imágenes, operando de manera similar a cómo estas lo hacían al interior de las iglesias.

⁷⁶ P. Villagra, comunicación personal, 11 de mayo de 2021.

Conclusiones y levantamiento de nuevas problemáticas.

A lo largo de esta investigación, y específicamente al realizar una aproximación bibliográfica a los estudios llevados a cabo en torno al tema de las imágenes religiosas presentes en las iglesias de Chiloé, surge de manera significativamente protagónica el concepto de “Escuela Hispano-Chilota de Santería”, el cual habría sido instalado por el antropólogo e historiador Isidoro Vásquez de Acuña. A partir de esta definición, varios otros autores (como por ejemplo María José Rodríguez, Marta Reborá o Renato Cárdenas, entre otros) han replicado el concepto para referirse al estilo y contexto productivo propio de las esculturas en cuestión. Siguiendo la misma línea, y habiendo ya analizado las diversas aristas que proponía esta tesis, parece necesario generar una lectura crítica del concepto planteado por Vásquez de Acuña, identificando ciertos puntos de encuentro y disenso con él, lo cual podría implicar una nueva propuesta para caracterizar el contexto estilístico y productivo de estas imágenes.

Al referirse a “Escuela Hispano-Chilota de Santería” Vásquez de Acuña (1994) identifica a una escuela típica e inédita de artesanía religiosa que se habría situado en Chiloé desde mediados del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XIX. Esta Escuela habría sido iniciada a través de las enseñanzas llevadas a cabo por los jesuitas en torno a la santería, legado continuado por los franciscanos que llegaron posteriormente al archipiélago. Sin embargo, paralelamente el autor sostiene que los lugareños habrían imitado en los tiempos de las Misiones Circulares las esculturas que los jesuitas portaban temporalmente en estas, lo cual significó que “de manera aparentemente inconexa, surgieron santeros que confeccionaron centenares de diversas imágenes, constituyendo una escuela regional, autóctona de Chiloé” (Vásquez de Acuña, 1994, p. 31). Por un lado, nos encontramos entonces con un método basado en la enseñanza jesuita, y posteriormente franciscana, que debió restringir sus materiales y formas a lo que disponían en el territorio, mientras que por el otro lado, se propone una práctica artesanal de carácter autodidacta e inconexa que era transmitida de padres a hijos.

Ahora bien, la idea de que los jesuitas hayan iniciado una escuela de santería en el archipiélago parece sostenerse en las herramientas y piezas escultóricas sin encarnar inventariadas cuando los jesuitas fueron expulsados en 1767. Sin embargo, como sostienen Guzmán y Moreno (2016), esos objetos no dan cuenta necesariamente de la producción local de imágenes, sino que sólo abre la posibilidad de que estas se hayan armado y/o policromado

en los centros parroquiales donde los jesuitas tenían residencia permanente. Esto último, ya que los inventarios realizados corresponden sólo a los objetos hallados en Castro, Achao y Chonchi, lo cual vuelve complejo asegurar que, en el caso de que se hayan producido imágenes de manera local en la época de los jesuitas, esto se haya enseñado a lo largo del territorio y no hayan sido producciones llevadas a cabo puntualmente por conocedores de la práctica en los centros parroquiales.

Respecto -por lo menos- a las fuentes halladas en el contexto de esta investigación, no existe registro tan temprano (antes de la expulsión de los jesuitas) que asegure la presencia de santeros, ni tampoco de imágenes en las iglesias, por lo que, tal como ya se mencionó en el capítulo 1, la época de inicio identificada por Vásquez de Acuña como el comienzo de la “Escuela Hispano-Chilota de Santería” (mediados del siglo XVII) no parece apoyarse en las escasas fuentes que rodean el tema.

Pese a esto, parece interesante la manera en que Vásquez de Acuña caracteriza paralelamente a los santeros, quienes serían productores de un método artesanal de carácter autodidacta, el cual era posteriormente transmitido de padres a hijos, e inconexa, en cuanto no respondían a una enseñanza única ni homogeneizante, sino más bien a producciones locales. En el contexto de esta investigación no hemos podido acceder a archivos o registros que hayan caracterizado la labor de las y los antiguos santeros de la época, sin embargo en el texto *Cuaderno de la historia de huillinco*⁷⁷ dos personas narran la antigua presencia de una santera (aparentemente llamada Rosalía Mansilla) en la zona rural de Notuco, a la cual supuestamente las personas le encargaban santos, los cuales ella hacía y vendía.

Si comparamos este relato con el método actual en el que operan los santeros existentes⁷⁸ se identifica una similitud en la forma de trabajar, teniendo en cuenta, sin embargo, que actualmente la comunicación y el transporte en el archipiélago es mucho más

⁷⁷ *Cuaderno Nº 9: cuaderno de la historia de Huillinco* (1988) en Galleguillos, Matías (ed.) (2018) “Cuadernos de la historia II: escritos por la comunidad”. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas. Los *Cuadernos de la historia* fueron un proyecto impulsado por el entonces obispo de Ancud Juan Luis Ysern, en el cual, entre los años 1983-1986 diversas comunidades del archipiélago, a través de sus escuelas rurales, escribieron las historias de sus comunidades, las cuales eran relatadas en gran medida por parte de las personas mayores. En el mismo cuaderno citado previamente se comenta lo siguiente respecto a la producción de imágenes: “Rosa Marimán cuenta que el trabajo de hacer santos era caro, el cuerpo lo hacían de madera de arrayán y su papá quería aprender.” (p. 221).

⁷⁸ En el contexto de la presente investigación se ha identificado la existencia de 3 santeros en la actualidad, estos son: Víctor Téllez (de Castro), José Calisto (de Castro) y Milton Muñoz (de Ancud).

expedito, por lo que un mismo santero puede realizar encargos para comunidades de diversas partes del territorio. Por otro lado, resulta complejo probar la idea, sostenida por Vásquez de Acuña, de que la práctica de santería haya sido un conocimiento transmitido de padres a hijos, ya que tanto en los relatos mencionados del *Cuaderno de la historia de Huillinco*, como en el caso de los santeros actuales, no se identifican a familias que hayan seguido dicha tradición, sino más bien a personas que han aprendido, tanto de manera autodidacta como de otras personas que se dedicaban a ello⁷⁹.

Ahora bien, al centrarse en el punto de vista estilístico, en el sentido de las técnicas utilizadas, el uso de las esculturas y las características materiales y visuales que comparten las imágenes religiosas de aparente producción chilota, se coincide con Vásquez de Acuña en agruparlas bajo un manto común, así como también se identifican varios de los rasgos que lo llevan a distinguir dicho conjunto, sobre el cual considera que “Las imágenes muestran homogeneidad de tipos, técnicas y sensibilidad.” (1994, p.53). Respecto a esto, el autor identificará una diferencia estilística entre las esculturas en cuestión y la santería latinoamericana y española, pese a enmarcarse en dichas corrientes y a estar -por lo tanto- influenciadas por estas. Siguiendo la misma línea, caracteriza a las imágenes por ser hieráticas, enhiestas y solemnes. Sus rostros son ovalados y sus rasgos son de líneas duras y simplificadas, predominando la tez blanca con mejillas sonrosadas, el cabello y cejas castaño, los ojos color azul o café oscuro y labios rosa o anaranjados.

Teniendo todo esto en consideración, se identifican ciertos puntos de disenso con el autor, como los años o época en la cual se sitúa el inicio de dicha Escuela, así como también los primeros métodos de enseñanza y el posterior sistema de traspaso de aquel conocimiento. Respecto a este punto, debemos considerar que estos temas (inicio y métodos de producción de imágenes religiosas en Chiloé) aún se encuentran en una zona de desconocimiento en el ámbito de investigación, por lo que, si bien algunas de las conclusiones que se han construido

⁷⁹ El santero José Calisto narra haber aprendido a hacer santos de manera autodidacta, ya que desde antes se dedicaba a trabajar la madera (comunicación personal, 06 de septiembre de 2021), mientras que Víctor Téllez aprendió de una monja de Castro, llamada Verónica Oyarzo (comunicación personal, 11 de mayo de 2021). Ambos destacan, además, que observar imágenes antiguas de producción chilota fue muy importante para su formación y ninguno tiene familiares que se hayan dedicado a la santería. Respecto a la formación de Milton Muñoz, no pudimos comunicarnos directamente con él, sin embargo, nos comentan que, aparentemente, tampoco posee familiares que se hayan dedicado a esto y le hayan compartido dicho conocimiento.

en torno a esto presentan un carácter más bien deductivo o especulativo, se vuelve necesario lograr acceder a más fuentes que entreguen claridad en estos aspectos.

Paralelamente, a partir de aquello observado y analizado en la presente investigación, parece acertado el temprano ímpetu de Vásquez de Acuña por identificar, desde el punto de vista estilístico, características que reúnen a un cierto universo de esculturas presentes en Chiloé bajo un mismo manto. Como se mencionó previamente en el capítulo 2, el análisis de los objetos de investigación llevó a identificar otros rasgos (además de los identificados previamente por el autor en cuestión) que se repiten en las esculturas. Ejemplos de esto son, la presencia de desproporcionalidad en algunos rasgos, los cabellos tupidos, rectos y hasta la altura del cuello (en el caso de las representaciones femeninas), los ojos y cejas delineadas y, en la mayoría de los casos, los antebrazos ensamblados y la utilización de mascarillas para la cara. Las manos parecen especialmente características de este tipo de esculturas, ya que se presentan en su forma extendida o cerrada (para portar objetos), siendo estas rectas y hieráticas, adquiriendo además gran relevancia al momento de definir a una determinada advocación. Además, se identifica una fuerte presencia de imágenes *de vestir*, las cuales siguen en casi todos los casos una estructura similar de candelero, donde sólo las manos y cabeza se encuentran policromadas. Finalmente, pese a que los antebrazos permiten cierto movimiento, producto de que se encuentran ensamblados al resto del brazo, en general no se identifica movimiento en este tipo de esculturas, caracterizándose en cambio por presentar una posición recta, no sólo en las manos y cuerpo, sino también en la posición de la cabeza, el cabello y la mirada.

Por otro lado debemos agregar que, como ya se ha mencionado previamente, estas esculturas se enmarcan en un contexto religioso, histórico y cultural, en el cual están acompañadas de telas, objetos, música, comida, patrones y procesiones, todo lo cual configuran un universo plástico y simbólico que las sitúa en la tradición barroca latinoamericana⁸⁰. Es por esto que, si bien existen aún muchos vacíos acerca de la historia y

⁸⁰ Respecto a esto, es importante aclarar que las imágenes de yeso también se han sumado y han incluso a veces reemplazado a las imágenes de madera en todo este contexto y lenguaje religioso, sin embargo, debemos considerar que las imágenes *de vestir* (el tipo más común producido en Chiloé) están hechas para ser vestidas y transportadas con facilidad, por lo que material y constructivamente se corresponden con este universo religioso referido. Cabe destacar, además, que hay algunos casos actuales en los que las comunidades han vuelto a venerar imágenes de vestir de madera, producto de que para llevarlas en procesión

la producción de las imágenes religiosas que hoy encontramos en Chiloé, sí identificamos un manto estilístico, histórico y cultural que envuelve a una parte de estas esculturas bajo un manto propio y reconocible, lo cual nos lleva a pensarlas como un estilo.

En este punto, parece interesante realizar el ejercicio comparativo entre dos esculturas que representan a una misma advocación, donde una fue hecha fuera de Chiloé y la otra fue producida -aparentemente- en el archipiélago. Este es el caso de dos imágenes que hoy encontramos en Chiloé de Jesús Nazareno, una en la iglesia de Chelín (Figura 63, aparentemente de producción local) y la otra en la iglesia de Caguach (Figura 64 y 65, aparentemente de producción foránea⁸¹).

Si consideramos el hecho de que la imagen proveniente de Chelín es de talla esquemática y la de Caguach es de candelero, llama la atención que la primera presente una postura corporal derecha, mientras que la segunda presenta una inclinación hacia el frente y abajo, tanto en el tronco, como en la cabeza y la mirada, lo cual emula el sufrimiento de Cristo al cargar la cruz. Esta expresividad corporal la notamos también en la cara de aquel nazareno (Figura 65), quien presenta los ojos semiabiertos y las cejas y boca torcidas hacia abajo, además, el cabello y la barba de esta imagen presentan una forma ondulada, a través de un delineado que singulariza cabello por cabello, otorgando a la imagen una textura realista.

Si comparamos estos aspectos con la imagen de Chelín (Figura 63), notamos un significativo hieratismo en el cuerpo y cara del Nazareno, quien pese a que las líneas de sangre le atraviesen por el rostro, mantiene la mirada al frente, las cejas curvas y la boca recta. Respecto a su barba, vemos un intento por parte del santero/a de trabajarla de manera ondulada, sin embargo, no singulariza cada uno de los cabellos, predominando, como es común en la santería local, los cabellos oscuros y tupidos. Respecto al cabello, vemos que este no es largo y ondulado como el del Nazareno de Caguach, sino que -debajo de la peluca ficticia- observamos un cabello recto y hasta la altura del cuello, el cual es muy similar al cabello de las vírgenes analizadas en el capítulo 2. Además, vemos cómo en las cejas y ojos

es más simple, por ser menos frágiles que el yeso o por el interés de retomar tradiciones antiguas. Casos como el mencionado se encuentran en la iglesia de Achao, Castro y Rilán.

⁸¹ La fiesta del Nazareno de Caguach es la más multitudinaria del archipiélago, se celebra cada 30 de agosto, desde 1778. Sobre la procedencia de la imagen no hay tanta claridad, sin embargo, Vásquez de Acuña (1994) sostiene: "Según una versión llegó por 1650; según otra, en 1782 procedente de Perú y antes desde España o de Roma traída por fray Hilario Martínez." (p. 42).

del Nazareno de Chelín predomina un delineado tupido y marcado, el cual no observamos en la otra escultura, en la cual la zona de los ojos está trabajada con una pigmentación más oscura que otorga dramatismo a la escena. Si bien en las fotografías las manos no se alcanzan a observar de manera detallada, en las de la escultura foránea se ven las curvaturas de sus tendones, detalle que no se encuentra en las manos de la otra imagen, las cuales presentan líneas más rectas y no logran sostener la cruz, como sí lo hace el Nazareno de Caguach.

Figura 63:

Jesús Nazareno, iglesia de Chelín.



Nota. Imagen de *Jesús Nazareno* perteneciente a la iglesia de Isla Chelín, comuna de Castro, Chiloé. La escultura, de aparente producción local, es *de vestir* y presenta talla esquemática.

Figura 64:

Jesús Nazareno, iglesia de Caguach.



Nota. Imagen de *Jesús Nazareno* perteneciente a la iglesia de Isla Caguach, comuna de Achao, Chiloé. La escultura, de producción foránea, es *de vestir* y *Candelero*.

Figura 65:

Detalle de Jesús Nazareno, iglesia de Caguach.



Nota. Detalle de Figura 64.

Esta identificación de ciertos modos locales de hacer imágenes que vemos en Chiloé se vincula también con los procesos iconoclastas que han vivido dicho tipo de esculturas. Respecto a esto, si nos fijamos en los relatos referidos en el capítulo anterior en los que se narraban este tipo de procesos, es relevante que en varios casos las personas entrevistadas mencionan que aquellas imágenes que se buscaba reemplazar, o incluso eliminar, eran las de factura local, hechas de madera y especialmente de tipo *de vestir*⁸².

En este sentido, los procesos iconoclastas identificados previamente han actuado sobre las esculturas que -en gran medida- presentan las características que reunimos en torno a la imagen del Jesús Nazareno de Chelín, así como también a nuestros 5 objetos de investigación analizados en el capítulo 2. Esto nos conduce entonces a la idea de que incluso en la historia de estas imágenes, y en los procesos iconoclastas que las han acompañado, las imágenes religiosas producidas aparentemente en Chiloé han sido identificadas bajo un

⁸² Respecto a esto, cabe mencionar que el caso de imágenes *de vestir* de producción foránea no es tan común (siendo el Nazareno de Caguach uno de esos casos), por lo que, en general, cuando se habla de imágenes *de vestir* se está haciendo referencia a las más comunes y características imágenes religiosas de aparente producción local que habitan las iglesias del territorio.

mismo manto, lo cual se condice no sólo con aquello planteado por Vásquez de Acuña, sino también con la propia experiencia que se ha tenido al visitar un número significativo de iglesias del archipiélago y analizar las esculturas que allí se encuentran.

Considerando todo lo dicho anteriormente, referirse a este tipo de producciones como una Escuela Hispano-Chilota de Santería parece centrarse -en parte- en los métodos de producción y enseñanza que este tipo de esculturas tuvieron en un comienzo, los cuales, si bien pueden haber ocurrido de esa determinada manera, no los podemos asegurar con las fuentes que hoy contamos. Estas, de hecho, apuntan más bien a producciones de carácter popular antes que institucional (religiosa), a través de las cuales diversos artesanos desarrollaron conocimientos adaptándose a los materiales y capacidades con los cuales estos contaban, logrando así abastecer a sus comunidades aledañas con imágenes religiosas que se insertaron en todo un sistema religioso y cultural que -en parte- presenciamos hasta la actualidad. Como mencionamos en el capítulo 1, este sistema, y las imágenes religiosas en específico, reúnen los trazos de una historia de conquista y evangelización, presentándose como objetos que encarnan y ponen en tensión ciertas creencias y métodos cristianos e indígenas.

Sumado a esto, hay también una serie de características materiales y estilísticas que reúnen a una amplia cantidad de imágenes que hoy encontramos en Chiloé (en museos, iglesias y casas particulares), lo cual nos lleva a pensar a estas como un estilo que, como revisamos en los capítulos 1 y 2, las reúne y diferencia no sólo desde el punto de vista histórico, material y geográfico, sino también visual/estilístico. Pese a esto, es importante considerar, como hemos argumentado ya previamente en el capítulo 2, que este estilo que identificamos actualmente en Chiloé -y que producto de la historia iconoclasta que lo acompaña sabemos que ha sido identificado bajo un mismo manto a lo largo de su historia- se enmarca en el barroco latinoamericano, adoptando ciertas características de este e integrando a su vez otras nuevas que las posiciona como imágenes que funcionan de manera eficaz en el contexto de prácticas y ceremonias de la religiosidad popular chilota. En este sentido, el énfasis hispano que posee además el nombre “Escuela hispano-chilota de santería” no parece enmarcar al estilo identificado en un barroco latinoamericano que, como hemos revisado ya previamente, influencia significativamente a estas imágenes y los usos que se le dan.

Si bien el objetivo de la presente investigación no es plantear un nombre definitivo que necesariamente reemplace el levantado por Vásquez de Acuña, sí podemos sacar en limpio que el concepto de *estilo* es más preciso que *escuela*, en tanto se centra en identificar puntos de encuentro en el ámbito visual, material, histórico y cultural, por sobre la indagación de probables contextos y métodos de producción y enseñanza del saber vinculado a la santería, los cuales no podemos asegurar con los archivos e investigaciones que actualmente contamos. Siguiendo la misma línea, este *estilo* de santería se enmarcaría en el barroco latinoamericano, integrando características propias que hacen referencia al lugar donde aparentemente estas imágenes han sido producidas, es decir, el Archipiélago de Chiloé.

A grandes rasgos, y aproximándonos ya al final de este estudio, el tema del presente proyecto de investigación fueron las imágenes religiosas de Chiloé, específicamente aquellas de madera que aparentemente fueron producidas antiguamente en el archipiélago. A su vez, el problema de investigación abordado consistía en investigar un supuesto proceso de iconoclasia ocurrido en las décadas de 1960 y 1970 en el territorio en cuestión, problema motivado por los objetos de investigación elegidos, los cuales fueron 5 esculturas religiosas pertenecientes a la *Colección de santería tradicional de Chiloé* del Museo Municipal de Castro. Dichas imágenes otorgaron la oportunidad, al investigar sus historias, de tomar conocimiento acerca del proceso iconoclasta acontecido, además de permitir realizar un análisis estilístico que llevará a pensar al gran universo de imágenes que se encuentran en las iglesias, museos y casas de Chiloé, complementando aquel análisis con la bibliografía ya existente. Este proceso permitió no sólo caracterizar estilísticamente a las esculturas de una manera más completa y detallada, sino también establecer semejanzas y diferencias respecto a las imágenes religiosas latinoamericanas, profundizando en su carácter latinoamericano, barroco y popular.

Dicho proceso condujo a un análisis más profundo acerca del lugar que ocupan estas esculturas en la cultura religiosa popular del archipiélago, así como también de la historia de dicho territorio, generando cruces entre las características del proceso evangelizador y las consecuencias que este trajo, no sólo en su cultura, sino también en el proceso iconoclasta estudiado. De esta manera, los objetos de investigación son centrales en el desarrollo de este estudio, en cuanto se presentan como un ejemplo, hoy conservado en un Museo Municipal, de los procesos religiosos, sociales y culturales que han vivido las imágenes religiosas de la

zona durante la segunda mitad del siglo XX, encarnando estas a su vez la historia del territorio que habitan.

Si bien el proyecto se posiciona desde la historia y teoría del arte, teniendo como centro el estudio en torno a la historia, construcción, función y relación con las imágenes, involucra también temáticas y perspectivas vinculadas al patrimonio, la iconografía, la conservación/restauración y la antropología. En este sentido, el tema puede ser abordado también desde estos planos, por lo que desde dichas disciplinas se levantan también nuevas preguntas y problemas que merecen ser abordados para complementar este estudio.

Siguiendo la misma línea, en el contexto de la presente investigación, se encontraron de manera prácticamente casual colecciones que poseen imágenes religiosas de Chiloé en diversos museos, tanto en Chiloé, como es el caso del Museo Municipal de Castro y el Museo Regional de Ancud, como también en Santiago, como es el caso del Museo de Arte Popular Latinoamericano (MAPA) y el Museo de la Merced. Un factor común que se identificó en estos casos fue la casi nula información que se posee sobre aquellas esculturas religiosas de Chiloé⁸³, frente a lo cual se vuelve necesario investigar dichos objetos, ya que, como se ha realizado en el presente estudio, aquello nos permite no sólo indagar en torno objetos visuales y comunitarios complejos que encarnan la historia y cultura popular del archipiélago de Chiloé, sino también implica un registro más riguroso de las obras que conforman las colecciones de los museos y una puesta en valor de una tradición que se encuentra cada vez más debilitada. A su vez, indagar dónde se encuentran actualmente imágenes religiosas que probablemente en algún momento estuvieron en iglesias permitiría conocer más profundamente un momento de la historia que es acá analizado, en el que tanto la iconoclasia como la musealización involucraron a las imágenes.

Las entrevistas llevadas a cabo, por otro lado, también dan cuenta de una significativa cantidad de información que aún se encuentra presente en los relatos de las personas entrevistadas, en su mayoría de avanzada edad, donde aún se puede entrevistar a personas que presenciaron el reemplazo de templos antiguos por otros más pequeños o la quema de imágenes religiosas, así como también hay quienes recuerdan nombres de antiguos santeros y santeras, a partir de lo cual se podría investigar más a fondo cómo era y funcionaba esta

⁸³ Respecto a las consultas realizadas a los museos, cabe destacar que de los 4 mencionados, no se preguntó acerca de la información que se posee sobre la escultura religiosa chilota en el Museo La Merced.

labor. Los relatos orales permiten también generar un registro de las imágenes que se encuentran en hogares privados, las cuales forman muchas veces parte del imaginario y de la cultura popular de las comunidades que las rodean, las cuales, como ya se ha visto, participan de la liturgia religiosa en torno a la escultura, pese a que esta no se encuentre en una iglesia.

Desde el plano iconográfico, se podrían indagar, complementando los recuerdos de las comunidades, los cambios de advocación que aparentemente han tenido varias imágenes con el paso del tiempo, así como también se podría categorizar a las esculturas de acuerdo, netamente, a sus características iconográficas. Esto, podría incluso conducir al reconocimiento de advocaciones que actualmente no existen, pero que sí deben haber formado parte del antiguo imaginario isleño, como es el caso de la Santa Notburga, sobre la cual se tiene registro de haber sido portada por los jesuitas en las *Misiones circulares* llevadas a cabo en el archipiélago, u otros santos jesuitas, de los cuales identificamos muy pocos ejemplares en las iglesias de Chiloé. Además, se podría realizar un estudio estilístico más completo y profundo, que permita generar cruces con otras corrientes artísticas/escultóricas europeas y latinoamericanas, lo cual se podría relacionar a su vez con diversos órdenes religiosos que han habitado el territorio en cuestión a lo largo de su historia.

Finalmente, uno de los temas centrales que se abordan a lo largo de esta tesis es el hieratismo que caracteriza a las imágenes religiosas de Chiloé, respecto a lo cual parece necesario profundizar en una posible relación entre la escultura -o las producciones plásticas en general- Mapuche, específicamente *Huilliche*, y aquel hieratismo. Estudiar este posible vínculo parece interesante y necesario para profundizar en los argumentos abordados en esta investigación, pudiéndose justificar o entender de manera más profunda esta característica que identifica a las imágenes religiosas de Chiloé.

Las investigaciones realizadas hasta el momento en torno a las imágenes religiosas de Chiloé dejan aún entonces muchos espacios vacíos que merecen ser estudiados, considerando además que -de acuerdo a lo conversado con las personas entrevistadas en la presente investigación- las iglesias chilotas y su religiosidad popular presentan en la actualidad un significativo debilitamiento. En este sentido, el presente trabajo implica un aporte en la puesta en valor de estas esculturas y la tradición que las rodea, abriendo nuevas problemáticas y centrándose sobre todo en un tema que es mencionado y recordado por algunas comunidades, pero que hasta el momento no había sido mayormente registrado ni

estudiado, es decir, el proceso iconoclasta ocurrido durante la década de 1960 y 1970, donde las imágenes de producción local son retiradas de los templos, reemplazadas por esculturas de yeso y/o eliminadas.

Tal como menciona el título de este estudio, diversos procesos iconoclastas han acompañado y construido la historia de las imágenes religiosas de Chiloé, las cuales se enmarcan en una religiosidad popular que contrasta el hieratismo con el movimiento. Por un lado, en las imágenes mismas será característico el radical hieratismo de sus miradas, sus manos, sus facciones y sus posturas, lo cual convive con el movimiento, la narrativa y muchas veces el exceso de sus ropajes y accesorios, los cuales construyen relatos a través de las numerosas capas de vestidos que recubren a las imágenes en nombre de las ofrendas que a lo largo del tiempo las y los fieles les ofrecen a sus santos.

Por otro lado, la tradición religiosa de Chiloé en torno a las iglesias parece repetirse año a año de manera cíclica, donde las fiestas de los santos instalan un calendario religioso que se traspa de generación en generación y que demarca a su vez el tiempo de las comunidades que las llevan a cabo. Esta repetición, de aparente inmovilidad o rigidez en las tradiciones, se contrasta no sólo con el movimiento que viven las esculturas mismas en dichas fiestas, donde las procesiones, pasacalles y cambios de vestuario son centrales, sino también se identifica que la tradición misma ha ido cambiando en ciertos aspectos, esto producto por ejemplo del reemplazo de imágenes *de vestir* de madera por esculturas de yeso o del traslado de las primeras a casas privadas, donde si bien la devoción se ha mantenido, ha debido también sufrir cambios propios del traslado o reemplazo de las esculturas en cuestión.

Estos templos, que al ingresar en ellos nos reciben con un silencio hierático que pareciera detener el tiempo, poseen en cambio a través de sus imágenes una historia de fuerte movimiento. Estas, desde un comienzo de su historia recorrieron las islas del archipiélago a través de las *Misiones circulares*, para luego establecerse en iglesias donde vemos hoy que varias ya no se encuentran, modificando a su vez las advocaciones que representan, sus vestuarios y localización, lo cual a su vez ha repercutido en la religiosidad y tradición popular del archipiélago. Y es que habitualmente al enfrentarnos a las tradiciones de Chiloé pareciera que nada cambia, que todo se repite en un ciclo conectado estrechamente con la naturaleza, pero así como esta última se renueva en todo momento, vemos que la religiosidad que rodea a las imágenes también lo hace. Bajo el gran manto de silencio que recubre la isla nos

encontramos entonces con un dinamismo y movimiento que nos habla de una historia llena de choques, pugnas y yuxtaposiciones que se expresan a través de una rica religiosidad popular de santería que merece ser pensada, investigada y discutida, ya que dan cuenta de un valioso y complejo territorio -marítimo y terrestre- llamado Chiloé.

Bibliografía:

- Acuña, C. (2013). La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la academia y la sobrevivencia del pasado. En *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Anselmo, A. (1998). Restauración de Escultura Policromada en Chiloé. *Revista Conserva*, Santiago de Chile, N° 2, pp. 47-56.
- Belting, H. (2006). La idolatría hoy. En C. Otero (Ed.), *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. (ed. 2012, pp. 77-98). Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones.
- Cárdenas, R. (2020). *La comarca encantada. Crónicas, relatos y cuentos de Chiloé*. Editorial Mágica fundación para el desarrollo y protección de la Cultura, las Artes y el Patrimonio.
- Cárdenas, R. Contreras, C. y Vásquez, J. (2007). *Patrimonios religiosos de Quinchao*. Proyecto del Centro de Iniciativas Culturales del Museo de la Evangelización de la Iglesia Santa María de Loreto de Achao, apoyado por el Fondo Nacional del Libro y la Lectura. <https://www.yumpu.com/es/document/view/17170849/patrimonios-religiosos-de-quinchaopdf-archivo-chiloe>.
- Cárdenas, R. y Hall, C. (1984). *Chiloé: Manual del pensamiento mágico y la creencia popular*. Valdivia, Chile: Editorial El Kultrún.
- Cárdenas, R. y Trujillo, C. (1986). *Caguach, isla de la devoción: Religiosidad popular de Chiloé*. Santiago de Chile: Literatura Americana Reunida (LAR) Ediciones.
- Consejo de Monumentos Nacionales. (2003). *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales. Postulación de las Iglesias de Chiloé para su inclusión en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- *Constitución Sacrosanctum Concilium* (1963). https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html.
- Cuaderno N° 9: cuaderno de la historia de Huillinco (1988). En M. Galleguillos (Ed.), *Cuadernos de la historia II: escritos por la comunidad* (2018). Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.

- Escobar, T. (1993). La belleza de los otros. En L. Sablich (Ed.), *Contestaciones: arte y política desde América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. Buenos Aires: Clacso.
- Freedberg, D. (1989). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Gatica, M. (2018). Representaciones religiosas en la zona centro y sur de Chile. En Nury González (Ed.), *Religiosidad popular*.
- Ginzburg, C. (Ed. 3). (1990). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores S.A.
- González, E. (2019). La representación de Santa Rosa de Lima en la Nueva España. Ejemplos de las catedrales de Puebla, México y Oaxaca. En E. M. Torres (Ed.), *Arte y Hagiografía, siglos XVI-XX* (Vol. V, pp. 143-166). Bogotá: Ediciones Universidad Santo Tomás.
- Guarda, G. (1995). *La tradición de la madera*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Guzmán, F., Berg, L. y Moreno, R. (2020). Las prácticas misionales y la articulación de espacio e imagen sagrada en el archipiélago de Chiloé siglos XVII a XIX. *Revista Boletín Americanista*, Vol. (80), Barcelona, pp.103-124.
- Guzmán, F. y Moreno, R. (2005). *Análisis iconográfico y estético de la imagerie religiosa de Chiloé: una primera aproximación*.
- Guzmán, F. y Moreno, R. (2016). Esculturas peregrinas e imagerie vernácula en el archipiélago de Chiloé en la segunda mitad del siglo XVIII. *Revista Temas Americanistas*, Vol 37, pp. 1-23.
- Huneus, T. (2014). *Protocolo para la descripción de imagerie religiosa virreinal (siglos XVI-XIX)*. Santiago de Chile: Andros Impresores.
https://www.surdoc.cl/sites/default/files/library_file/1027_0.pdf.

- Latcham, R. (1924). *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8189.html>.
- Lezama Lima, J. (1957). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Livacic, M. (2016). *Restauración de Imaginería Religiosa. Esculturas de Candelero, pertenecientes a la Escuela de Santería Chilota, SXIX Museo Municipal de Castro, Chiloé* [Tesis de Postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble, Escuela de Postgrado Facultad de Artes, Universidad de Chile]. Repositorio académico Universidad de Chile.
- Morandé, P. (1984). *Cultura y modernización en América Latina: ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios de la Sociedad.
- Morandé, P. (1980). *Ritual y palabra*. Lima, Perú: Centro Andino de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Otero, C. (2012). Introducción. La imagen como paradoja. En C. Otero (Ed.), *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. (ed. 2012, pp. 9-36). Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones.
- Plath, O. (1973). *Arte tradicional de Chiloé*. Santiago de Chile: Museo de Arte Popular Americano Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes.
- Portocarrero, G. (2013). La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje. *Revista Clacso*, Buenos Aires, pp. 165-200.
- Rebora, M. y Fuentes, R. (2013). *Imaginería tradicional de Chiloé. Santería e identidad local. Catálogo de Imágenes en Iglesias de Chiloé*. Santiago de Chile: Occitania.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *C'icinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (1987). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Revista Temas Sociales*, Vol. 11, pp. 59-64.

- Rodríguez, M. (2010). *Imaginería chilota: caracterización de la imaginería en la isla de Chiloé (sur de Chile)* [Tesina Final de Máster, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad Politécnica de Valencia, España].
- Schenone, H. (1992). *Iconografía del Arte Colonial: Los Santos, Vol. I*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Schenone, H. (1992). *Iconografía del Arte Colonial: Los Santos, Vol. II*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Schenone, H. (1992). *Iconografía del Arte Colonial: Santa María*. Argentina: Editorial de la Universidad Católica de Argentina (EDUCA).
- Trivero, A. (2011). *Fray Hilario Martínez. Siguiendo las huellas de su santería*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- Valenzuela, Márquez, J. (2016). Misionando en los extremos de América: para un estudio comparado de las <<fronteras jesuitas>> entre los hurones del Québec y los mapuches de la Araucanía (siglo XVII). En M. Lupi y C. Rolle (Ed.), *El Orbe Católico: transformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América*. Santiago: RIL editores - Instituto de Historia PUC, pp. 261-294.
- Vásquez de Acuña, I. (1994). *Santería de Chiloé: ensayo y catastro*. Santiago de Chile: Editorial Antártica.