

PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

# El sacrificio de la luz

**Colección Joaquín Gandarillas Infante**  
Arte colonial americano



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

# El sacrificio de la luz

**Colección Joaquín Gandarillas Infante**  
Arte colonial americano

inauguramos esta tercera muestra de la colección Gandarillas, simultáneamente al inicio de la Semana Santa. Su temática es el Crucificado en su agonía y muerte expresado por los escultores virreinales del sur andino. ¿Qué vemos o qué veremos en la penumbra ambiente de esta sala de exposiciones? Como médico, me hago cargo de los signos que ustedes sin duda percibirán, pero se los formulo en forma de pregunta: ¿sólo figuras humanas descubiertas casi de vestiduras y en cambio cubiertas de heridas, de magulladuras, de regueros de sangre coagulada, expresiones agónicas, cabezas desplomadas con la pesadez de la inmovilidad sobre frágiles hombros, tendones, músculos paralizados en su desgarramiento, en suma todos los datos físicos de privación de la vida y del triunfo de la muerte en ese cuerpo humano?

La respuesta que se ha propuesto ofrecer esta muestra va más allá. Justamente se la ha titulado “El sacrificio de la Luz”, ateniéndose a esa segunda e inseparable dimensión que tiene para el cristianismo el sufrimiento y muerte de Cristo en la Cruz, que no se centra únicamente en la oscuridad, el enigma la violencia. Tal vez una mirada hedonista y, en la misma acepción, pesimista sobre el sufrimiento y la muerte como extinción y supresión de la vida podría permanecer en estos signos físicos de deterioro y deceso. Pero la segunda dimensión de la muerte de Cristo es tremendamente sobrecogedora y potente no sólo para el cristiano, sino para todo hombre, pues se constituye como la coordinada fundamental de todas las grandes religiones desde los orígenes de la humanidad hasta nuestro siglo XXI: expiración-recuperación, fenecimiento y renacimiento, en lenguaje cristiano muerte-resurrección. Este es el claroscuro o viceversa la oscuridad iluminada –como la de experiencia mística–; iluminación por la fe, que se expone a través de piezas seleccionadas de escultura de nuestra región entre los siglos XVII a XX.

El artista virreinal conoce el sufrimiento, la tortura y la muerte, que son realidades cotidianas en una sociedad de contrastes, donde los accidentes, la enfermedad y la muerte cobran vida aceleradamente, antes que la medicina o el desarrollo de la civilización material los frene; los

enfermos y minusválidos circulan por las calles con sus llagas y malformaciones visibles y en todos las ciudades el patíbulo, el palo de la justicia, se instala en la plaza mayor para lección y escarmiento de las poblaciones.

La dimensión humana, la corporalidad y el potencial emotivo de la figura de Cristo sin duda se exploran apasionadamente, se profundizan y enriquecen en una amplia gama de recursos realistas y expresivos en el arte y específicamente en la escultura barroca hispanoamericana de esos siglos, desde el anónimo artista que talla una figura individualizada que lleva irrenunciablemente la huella de su mano, al anónimo artesano que en su práctica devocional sigue modelos previamente tipificados.

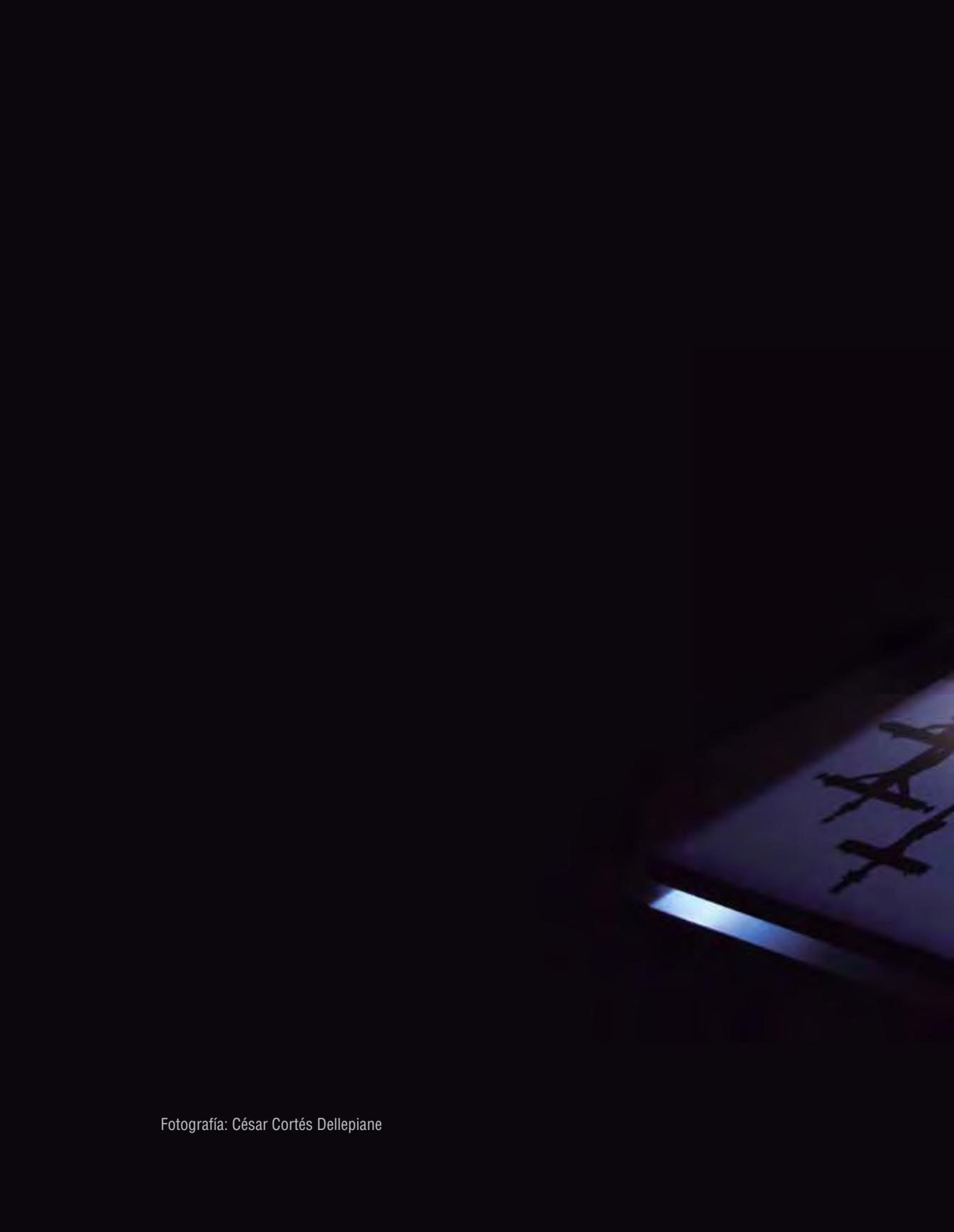
Pero sin duda, lo que infunde ímpetu creativo a sus figuras no está dissociado de sus creencias y esperanzas, de su fe. No importa la opacidad o el anonimato de sus vidas, el desconocimiento que hoy tenemos de sus nombres, eso no cambia nada. Los conocemos por sus obras, por estas figuras capaces de producir el rechazo o la conmoción pero que no deberían dejarnos indiferentes; están ahí para remecer y golpear con sus contrapuntos nuestra rutina aséptica, nuestra anestesia ante el dolor, nuestra indiferencia e inestabilidad ante el sufrimiento y el sacrificio.

En el año en que la Iglesia ha dedicado a la vida consagrada, vida asediada y amenazada hoy en tantos países con la tortura el sacrificio y la muerte, esta exposición apela a nuestra solidaridad con aquellos nuevos mártires que sufren y entregan sus vidas siguiendo a Cristo Crucificado.

Con una museografía plenamente contemporánea, “El sacrificio de la luz” apunta a eso: a conmover nuestra in-sensibilidad, a poner de relieve los contrastes y claroscuros de una época a través de nuestra época, a ofrecer finalmente una partícula de esa Luz –para el mundo de hoy a veces inaprehensible e inconcebible– que adviene para el cristiano como efecto y fruto de la muerte: la luz de la Resurrección.

**Ignacio Sánchez Díaz**

Rector



Fotografía: César Cortés Dellepiane



# Sobre la crucifixión y el arte de la imaginería

## Efraín Telias G.

Doctor en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, España.  
Profesor Asociado, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

**A**l observar las pequeñas figuras de imaginería que se exponen en la tercera muestra de la Colección Gandarillas, es probable que la primera impresión sea admirarnos por sus detalles y minuciosidad, y tal vez no nos percatemos de su complejidad simbólica. Para el fiel, será un objeto de culto, una representación de la pasión de Jesús, una crucifixión que describe el sacrificio de Dios para la redención del ser humano ante la cual se conmueve y vivencia en su fe. Y para quien no profesa el cristianismo, una expresión escultórica del patrimonio del arte religioso. No se tratará para ninguno de los dos de una novedad en cuanto imagen, porque como las que vemos en esta exposición, se han representado miles a partir de ciertas figuras modélicas que sirvieron a estos fines, e incluso es posible ver ocasionalmente versiones parecidas sobre repisas en casas de quienes profesan la fe católica.

Sin embargo, más allá de su valor de culto o testimonial como arte virreinal, estas pequeñas figuras también nos hablan de un extraordinario suceso del arte occidental, que llegó a una América colonizada, y que proliferó por las habitaciones privadas, iluminadas con luz de velas de nuestros ancestros de hace tres siglos, en un Chile muy distinto del actual y

que experimentaron ante ellas la emoción de hablar con Dios.

De estas imágenes esculpidas en pequeños trozos de madera, se podrían derivar muchas reflexiones. Hemos optado por hablar de su valor en el proceso de producción de imágenes del arte sacro. Las vemos en un extremo de la multiplicidad de imágenes religiosas cristianas. Esto porque resumen varias connotaciones: primero la sola posibilidad de su existencia como imágenes de Dios, luego su configuración como crucifixiones, y finalmente sus propiedades como expresiones de imaginería, su valor objetual y cultural.

Pensamos que aportar con señalamientos en estas áreas ayudará a la visibilidad de estos pequeños crucifijos, que en nuestra cultura de la multiplicación de las imágenes, podrían pasar inadvertidas y silenciosas.

## Posibilidad de la representación de Dios

Pintar a Dios (la verdad absoluta) fue la exigencia máxima para los creadores de imágenes del primer cristianismo. Una cosa era pintar figuras que se hicieran cargo de los santos, personajes de la biblia, o la misma



Virgen María, que al fin y al cabo, y unido a su santidad, eran seres humanos, y otra muy distinta era encontrar una imagen que respondiera a la demanda de la representación de Dios. Cómo se encontró el camino para que la divinidad absoluta accediera a una iconografía, fue intrincado. La nueva religión cristiana debió lidiar con las doctrinas que le dieron su sustrato, por una parte la tradición judaica y la prohibición para la veneración de imágenes y por otra, el pensamiento griego que dejaba a la imagen lejos de la verdad.

El gran debate en los primeros siglos del cristianismo relativo a la doble naturaleza de Cristo (hombre y Dios), fue el marco para el derrotero de la iconografía, imágenes y representación en Occidente. Todo el arte de nuestro hemisferio se jugó en esta controversia. Debía solucionarse el conflicto iconoclasta, desatado por influencias desde oriente que proclamaban la negación de las imágenes como posibilidad de acceso a lo verdadero. Asunto que se debatió con distintos grados de virulencia entre el Concilio de Nicea I (325) y Nicea II (787), y que concluyó, por lo menos de modo oficial, después el siglo IX con la definitiva aceptación de la iconografía.

Para que la verdad pudiera ser accedida o constituirse como epifanía en la imagen, era necesario superar la tradición griega que conllevaba la desconfianza por la representación; aún así, igualmente el neoplatonismo que preponderó en los inicios del arte cristiano, dejaba claro que lo sensible debía conducir a la espiritualidad, que la materia era estrictamente un medio para acceder al espíritu. Explicando esta convicción al arte bizantino, este demostró el afecto por el contorno abstracto del dibujo y la planitud intangible de las imágenes, cualidades apropiadas para referir el espíritu. Identificando a este con la luz, y a la materia con lo inferior y

la oscuridad. De aquí el amor de Bizancio por el color, una forma de expresión de la luz; así, el volumen no estaba en esta categoría de lo admisible y por ello la escultura permaneció contenida en la cultura romana, en los remanentes de la exuberante tradición latina y griega, localizada en sarcófagos, relieves y más tarde en las cubiertas de los evangeliarios, esperando otras épocas para volver a ser parte jerarquizada de la representación religiosa.

A pesar de esto, también Bizancio insertó, o mejor multiplicó en volumen y belleza el universo del arte religioso. Y creó el sustrato para la posibilidad en las imágenes que, imbuidas de su magia, condujeran al espectador a la trascendencia. Esta dimensión permitiría siglos más tarde una escultura renacentista conmoviente, con la posibilidad de Cristo crucificado realista y frágilmente humano, provisto de la potencia de remecer el alma de los fieles más allá de una explicación racional. Una dimensión emocional y dramática que animaría asimismo la escultura barroca, y que explica en parte las imágenes que observamos en la exposición “El sacrificio de luz”.

Sumamos a lo dicho algo que ha sido una cualidad permanente en la cultura cristiana, esto es que, junto a las reflexiones de la teología –y sus consecuencias en las expresiones del arte– ha formado parte de la tradición cristiana una ferviente devoción popular, que ha convergido desde diferentes culturas. En estos procesos de aculturación, ha sido gravitante la demanda de los fieles a través de su fe y la necesidad de concreción en objetos –imágenes y esculturas– para hacer de puentes entre la devoción y la figura de Cristo, la Virgen, o los santos venerados. Los cristos de nuestra exposición hablan claramente de esta relación entre la emoción de los creyentes y el realismo de las figuras, expresado en detalles conmo-

vedores, pestañas, color de la piel, gotas de sangre y heridas. Logros del imaginero que permitieron al creyente del periodo colonial conmovirse e integrar estas imágenes de Dios a su religiosidad.

## Implicancias de la representación de un Dios crucificado

Si ya era compleja la representación corporal de Dios, la traducción de la paradoja de la crucifixión al arte religioso representaba un tema mayor. Se trata posiblemente del último escalón en la traducción de la palabra bíblica a las imágenes.

En esta forma de representación se extremaba lo que había sido la primera consagración del arte bizantino: el rostro humano de Dios. Pero aquí se lograba en una de las expresiones más humanas, la del dolor y el agravio. Al fin, ningún fiel desea ver a quien considera su Dios vulnerable y expuesto a la humillación. Desde lejos parece una contradicción, puesto que la realidad inevitable del ser humano, su muerte, aquello que lo obliga a una pregunta sustancial de sentido y la interpelación por algo trascendente, se encuentra aquí en una encrucijada paradójica: se adora a una divinidad que se representa agónica o ya muerta clavada en la cruz.

Por esta relación de homologación se trata de una interpelación al hombre. Se enuncia como la expresión de la máxima compasión, en tanto un Dios asume la condición humana y el calvario de la muerte. La crucifixión es "para" el hombre. Porque en la encarnación, y su correspondiente condición mortal, sujeta al tiempo y las vicisitudes, Dios se hace hombre para el hombre, porque Dios en sí es anterior y posterior al tiempo. Con esta acción (la pa-

sión), establece la expiación de los pecados del ser humano, de este modo y explícitamente a través de su simbología, una interpelación al hombre con el gesto de la generosidad absoluta en el sacrificio de la vida.

Pero para los cristianos la contemplación de la crucifixión supone algo más. El fiel al ver esta imagen o escultura, sabe que es un tránsito. La fuerza de la imagen de la crucifixión es un instante congelado de una secuencia, un fotograma que anticipa otra imagen, la de la resurrección. Por ello en la representación de la crucifixión sucede una elipsis, la resurrección queda inscrita como la instancia posterior que se entrevé detrás del drama.

Si la crucifixión y la muerte de Dios hecho hombre era una situación inédita, la resurrección, que es la conclusión del episodio, completa la total novedad; porque la crucifixión es el extremo final de una palabra y la resurrección el comienzo de otra, la crucifixión se completa en la resurrección. En la crucifixión de Cristo sucede entonces una muerte con una cualidad distinta. Una que transita por la extinción y el renacimiento. Esto tiene una carga simbólica, dos hechos imposibles a la lógica: sabemos que un Dios no muere y también que un hombre no resucita. Y en la fe la contradicción se resuelve. De aquí que una crucifixión de Cristo es también parte de una imagen mayor, una que habla de la vida en términos de eternidad.

La imagen de Cristo en la cruz tiene un retraso de casi dos siglos respecto de la aparición de las primeras imágenes de Cristo en las catacumbas. Si bien se representaban escenas de la pasión, el hecho de la crucifixión solo se refería simbólicamente con la propia cruz o el cordero sacrificial. La imagen de Cristo del primer milenio cristiano está dominada por la figura bizantina de Cristo Pantocrátor, Señor del Mundo, empoderado en el trono celestial



sobre la tierra, todo lo existente y la materia efímera. La imagen contraria a un Cristo agónico clavado a una cruz.

Con la proliferación de las imágenes en los distintos territorios del mundo cristiano a fines de la Edad Media, comenzó paulatinamente a cambiar esta preponderancia. Influyeron para estas transformaciones, nuevas formas de comprender el cristianismo de algunas órdenes religiosas que reforzaban las dimensiones de la humanidad, la renuncia y la compasión, y sobre todo, ante las exigencias que imponía la demanda narrativa, impulsada por la misión evangelizadora a través de la ilustración de la palabra escrita, ya como libro de imágenes sobre los muros de las iglesias, una forma accesible para la mayoría iletrada.

Las modificaciones de la iconografía también daban cuenta de otra mutación, una

que transitaba de la inmaterialidad a la materialidad. Por ejemplo, hasta el siglo XI las pocas imágenes de Cristo crucificado lo mostraban hierático, con una disposición corporal rígida y con los ojos abiertos. Es a partir de los inicios del periodo Gótico donde se puede ver afectado por las heridas, y aunque en términos expresivos muy contenidos, yacente, agónico, con los ojos cerrados, la cabeza inclinada y el añadido de la corona de espinas.

En síntesis las imágenes daban cuenta de un traslado desde la inmaterialidad de la imagen bizantina a la representación de un cuerpo real en el mundo real, sujeto a la gravedad y sometido a la tortura. Este Cristo que sufre se transformó en la representación predominante para el segundo milenio cristiano, expresándose en plenitud durante el Renacimiento y Barroco.

## Materialización de la crucifixión de Cristo en la imagería

Coincide con el incremento de las imágenes de Cristo crucificado, la proliferación de la escultura religiosa, la cual se multiplicó desde modelos iconográficos y relieves a pequeña escala. En el Románico y el Gótico, se permitió salir –literalmente– de la planitud de los relieves y constituirse en objetos tridimensionales. Las más de las veces, esculturas participantes de la religiosidad bajo la denominación de *imagería*. Concepto que comprende la escultura religiosa cristiana cuya finalidad es participar de la práctica religiosa litúrgica, devocional o educativa, y que, desde el siglo XVI, luego del Concilio de Trento, se potenció como recurso de fortalecimiento de la fe católica. Bajo esta misión fue un elemento protagónico de la evangelización de América. Si bien la imagen bidimensional se presta más a la educación religiosa por motivos prácticos, la imagería se insertó con más posibilidades de apropiamiento de los nuevos fieles en el mundo colonial bajo la exigencia de la evangelización. Una figura, frecuentemente de pequeña escala, tallas de diversas formas de configuración y grados de acabado permitían salvar las limitaciones económicas que suponía, por ejemplo, el encargo de una pintura. Figuras que se adaptaban al culto privado, tanto en oratorios de las iglesias como la mayoría de las veces, en las viviendas, siendo parte y motivación de la intimidad de la fe, y en contrapunto, protagonizando procesiones por caminos accidentados.

Aunque la imagería se produjo en todos los territorios de la catolicidad, fue la creada en Andalucía la que influyó con más fuerza en los territorios de los Virreinos. Estas manifestaciones barrocas de escultura española se expresaron con ciertas especifi-

idades, distinguiéndose de las influencias italianizantes, entre otras características, por su frecuente expresión en soportes de madera y dramática realista. De este volumen de producción y para satisfacer la demanda de escultura religiosa en el mundo virreinal se solicitaron obras a grandes artistas españoles. Entre estos cabe mencionar a los principales: Juan Martínez Montañés, Pedro de Mena y Alonso Cano. Del mismo modo sirvieron las orientaciones técnicas para su construcción, publicadas en España en los siglos XVI y XVII por varios tratadistas, entre ellos Francisco Pacheco.

El artista imaginer local tomó de estas referencias, y luego desarrolló su obra en los virreinos siguiendo un camino de imitaciones locales, incluida la identificación con el Cristo sufriente, porque la vida cotidiana para el habitante de los virreinos era una situación de precariedad y padecimientos. La existencia en la Colonia era una realidad plena de sacrificios y la muerte una instancia más inmediata que hoy.

Se agregaron, entre otros recursos que le dieron características propias a la escultura, ciertos excesos de dramatismo logrados a través del estofado y el tratamiento de las figuras, también el uso de maderas locales, colores y pátinas, incluyendo para estas últimas, influencias orientales. Muchas de estas imitaciones son reconocibles en las figuras que se exponen en la muestra. El dramatismo amplificado es, en nuestra opinión un elemento que caracteriza la producción de la imagen colonial, y que materializa también un fenómeno sincrético, ciertos elementos de las creencias previas a la evangelización. Hecho comentado por Isabel Cruz al referirse a la imagería:

“(…) en un mundo de creaciones artísticas atrevidas, asombran por su insólito y tremendista efecto.

Reforzando su impacto, cabelleras humanas, ojos y lágrimas de cristal, lenguas de cuero, dientes, pestañas, uñas, sogas, coronas, silicios, y potencias transforman estas estatuas en creaturas alucinantes, que reflejan cabalmente la desenfrenada y en ocasiones morbosa fantasía popular. Aunque la utilización de estos implementos es de origen hispánico, no puede dejar de reconocerse que en América este interés expresivista o expresionista se acentúa debido, posiblemente, a la mentalidad del indígena, a su visión de lo sagrado estrechamente asociada a la magia y a una apariencia visual recargada y compleja que hoy nos parece casi esotérica.”

(Cruz, 1986:92)

Las obras que vemos en la exposición corresponden a tallas logradas en talleres de diferentes zonas del Virreinato del Perú y del Virreinato de Nueva Granada, una pequeña muestra, porque la producción de imaginería durante los siglos coloniales fue inmensa, proveyendo a todas las regiones de los virreinos con arte religioso. Trabajaron en ellas artistas de muchos oficios, que especificando sus habilidades se diversificaron en un gran número de gremios: encarnadores, escultores, doradores, entalladores, pintores, ensambladores, y muchos otros. Constituyendo así a sus obras como producciones colectivas, no susceptibles de una autoría única, sino productos de una suma de esfuerzos y talentos.

La Escuela Quiteña fue una de las más importantes productoras de imaginería virreinal (de esta Escuela se incluyen varias obras en la exposición). Estos talleres nos sirven de ejemplo para ilustrar la rica tradición que se desa-

rolló en nuestro continente. Hay que mencionar que la producción de arte en Quito fue muy extensa a lo largo del tiempo, citamos como evidencia que fue en esta ciudad donde se instauró por intermedio de la Orden Franciscana, la primera escuela de artes en Sudamérica con la Escuela de San Andrés en torno a 1553.

El investigador ecuatoriano José Navarro describió a comienzos del siglo XX parte de los procedimientos de factura de estas imágenes, cuando todavía existían en Quito varios talleres de imaginería activos aplicando aún las antiguas tradiciones. El relato da cuenta de la prolijidad y oficio de los artistas quiteños:

“Una vez que el escultor, después de haber tallado su estatua con gubias pequeñas y el clásico mazo de madera la escofinaba a fin de pulirla de las asperezas y matizar sus superficies con blanduras y suavidad de ondulaciones donde le conviniere, la entregaba al encarnador, quien, a su vez lijándola previamente, procedía a estucarla con yeso encolado, sobre el cual aplicaba la pintura y la dejaba secar. Enseguida venía la operación de abrillantar el color lo que conseguía por el frotamiento continuo de la pintura con la vejiga del carnero. Pero para conseguir el mejor resultado en la policromía, la preparación del material era sumamente delicada. Los encarnadores fabricaban sus colores con esmero y cuidado, muy especialmente el blanco cinc o albayalde, purificaban el aceite exponiéndole al sol y al sereno durante muchos días, sumergido en agua de nieve, que la relevaban constantemente. De esta manera conseguían un aceite incoloro como el agua”.

(Navarro, 2006:68,69)

Esta descripción nos habla de un oficio sofisticado, que en los territorios de América tuvo su florecimiento en artistas locales de inmenso valor, entre otros: Caspicara (Manuel Chili) y Bernardo de Legarda, en el Virreinato de Nueva Granada, o Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) en Brasil, y otros de los cuales no ha quedado registro de sus nombres y solo los conocemos por sus obras; sin embargo, en el territorio americano, sucedió otra situación extraordinaria: la convivencia de imágenes creadas con distintos códigos de acabado. Por una parte las que acabamos de describir, y por otra, las creadas por imagineros autodidactos o con grados mínimos de preparación. Nos sirve de ejemplo la figura que se considera la más antigua creada en el territorio de Chile, el Cristo de Mayo, actualmente en la Iglesia de la Merced y que sale en procesión en el mes que le da su nombre. Esta figura fue esculpida por el Fraile Pedro de Figueroa en torno a 1610, de quien las crónicas señalan como imaginero autodidacta, y es un buen ejemplo para aquello que caracteriza también a las tallas expuestas en la muestra: la convivencia de distintas formas de expresión, algunas con evidencias del oficio del escultor, con la minuciosidades y dominios sobre la materialidad, y otras más directas, ingenuas y emocionales, ambas igualmente expresivas y conmovedoras.

Cada imaginero tenía a su disposición, más allá del desafío de representar el cuerpo de Cristo, también el de incluir o dar tratamiento diferenciado a otros componentes de la escena. A partir de la corporalidad trabajada sobre el cuerpo desnudo y maltratado de Jesús, cubierto apenas por el *perizonium* (lienzo de pureza), agregaban en ocasiones otros elementos, todos ellos con importantes cualidades simbólicas que quedaban bajo la tuición de los veedores (revisores de la iconografía) asociados a los gremios.

En primer lugar, la propia cruz, que como soporte del cuerpo, podía recibir añadidos o distintas configuraciones. Como mencionamos, esta asumió por sí sola, al comienzo del cristianismo, la representación de la crucifixión. La cruz, si bien no es un símbolo exclusivo del cristianismo, tomó en este un rol protagónico a través del sacrificio de Cristo. Señalamos algunas significaciones que nos parecen de relevancia y que a partir de su rol en la pasión de Cristo, multiplica sus connotaciones.

La cruz es el encuentro de la dimensión temporal asociada a la horizontalidad (el mundo material) y la intemporal en la verticalidad (la dimensión espiritual), donde la materia que transcurre en el tiempo se encuentra con la inmaterial, el espíritu. Es asociada a Tau, la última letra del alfabeto judío, el fin del relato, el término y el comienzo de otra secuencia temporal. Al mismo tiempo la configuración de la cruz refiere a la elevación y la expansión, con ello establece una relación isomórfica con el árbol, una relación de similitud estructural, vinculación reforzada por su construcción o representación en madera. El árbol, a su vez, citado por la cruz, nos refiere a la instancia posterior a la muerte de Cristo, la resurrección. No hay otro ejemplo en la naturaleza más evidente de la muerte y retorno a la vida que los árboles de hojas estacionales. En nuestro continente, la cruz adquirió además un importante rol de corolario de montañas, reiterando profundos sincretismos religiosos, conectando la tierra con el cielo. Montañas, que en algunos de los pequeños crucifijos que observamos, son sugeridas por la base del crucifijo en forma piramidal. Son alusiones al Gólgota, la montaña donde ocurre el castigo. Allí en ocasiones vemos la calavera asociada a los pies de la cruz, se trata de los restos de Adán, que según antiguos textos, habrían sido



sepultados en el Gólgota. Restos que aparecen para decir que toda su descendencia ha sido redimida por el sacrificio de Cristo.

La corona de espinas sobre la cabeza de Cristo es frecuentemente un atributo objetual que se añade a la escultura, siendo un argumento visual para fortalecer el dramatismo. En ocasiones, sobre estas espinas, o directamente desde el cabello de Cristo, aparecen las tres potencias que se irradian como rayos que terminan en forma de diademas, son dorados o de plata, aludiendo a tres facultades del alma que en Cristo adquieren su grado máximo (entendimiento, voluntad y memoria), y que se agregaron a la imaginería desde la iconografía de fines del Renacimiento. Más arriba, en el extremo del crucifijo, vemos el acrónimo INRI (Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos en latín), que, como texto escrito se añade a la escultura determinando su correspondencia a los textos del evangelio; sin embargo, a veces es omitido, generalmente en crucifijos de imagineros populares, dando cuenta de modo sutil de otra relación de la iconografía, que también habla de un encuentro de modos de cultura, una textual y otra oral.

Irradiándose como las potencias, también vemos en algunos crucifijos rayos que se proyectan desde atrás de la cruz que nos remiten a la potestad solar de Jesús y el acompañamiento del Padre en este paso sacrificial. Son también un aviso de la resurrección, el resurgimiento de la luz, que sucede tras la muerte en la cruz. Del mismo modo son símbolos para el apareamiento, tras la figura de Cristo, de la Custodia, donde, luego, al interior de su receptáculo, el fiel vuelve a reconocer el cuerpo de Cristo en la liturgia.

A modo de conclusión, deseamos señalar algunas connotaciones que interpretamos en el montaje de la muestra “El sacrificio de la luz”, denominación que nos remite a la lumi-

nosidad que envuelve a las figuras y las hace visibles en su corporalidad. Su agrupación nos parece que habla también de la innumerable producción por siglos de representaciones de esta escena que puebla el tiempo con la presencia de Cristo en la cruz. Ponemos en relieve el carácter regional de la muestra, porque estas obras de imaginería provienen de distintas regiones de un territorio que estaba unido por su pasado y su destino. Algunas tienen su origen en Lima, otras en Potosí, otras de la Escuela de Quito, y junto a ellas, algunas tallas de Chile. Todas aparecen unidas, un posible recordatorio para una tarea pendiente.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cruz de Amenábar, Isabel.** (1986). *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Santiago. Ed. Universidad Católica.
- Carmona Muela, Juan.** (2008). *Iconografía cristiana*. Madrid, Ed Akal.
- Casas Otero, Jesús.** (2003). *Estética y Culto iconográfico*. Madrid, Ed. Biblioteca de autores cristianos.
- Fernández, Samuel.** (2007). *Jesús*. Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile.
- Huyghe, René.** (1966). *El arte y el hombre*. París, Ed. Larousse.
- Navarro, José Gabriel.** (2006). *La escultura en el Ecuador (Siglos XVI al XVIII)*. Quito, Ed. Trama.
- Schonborn, Christoph.** (1999). *El Icono de Cristo*. Madrid, Ed. Encuentro Ediciones.
- Talbot, David.** (2000). *El arte de la época bizantina*. Barcelona, Ed. Destino.

# Padre, ¿por qué me has abandonado?

**Jaime Repollés L.**

Doctor en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, España.  
Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes (UCM).

*Desde el mediodía toda la región quedó sumida en tinieblas hasta las tres.*

*Hacia las tres gritó Jesús con voz potente: Elí, Elí. ¿lemá sabaktani?*

*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*

(S. Mateo 27, 45-46)

**E**stas palabras agónicas de Cristo en la cruz son la única leyenda conocida de la Pasión. Un lamento que resuena en todo aquel que se enfrenta al terrible desenlace del Evangelio, cuando el cielo se desgarró en la oscuridad sobrevinida al Calvario, igual que la Alianza se rompe en el desierto del Sinaí junto con las tablas de Moisés.

La forma de la cruz, vaciada de toda devoción, solo representa eso, el tótem de un tabú, la muerte del Padre en el Hijo, sensible en el célebre Cristo de Dalí, que visto desde arriba, desde la perspectiva de San Juan de la Cruz, transfigura el torso desnudo en una cabeza de toro, y al ideal cristiano en un ídolo pagano. Tal es el significado del Verbo crucificado, cuando el sentido de la Palabra está, literalmente, suspendido.

Pero el desánimo de Cristo en el Calvario no es un mero pasaje existencialista de las Escrituras, donde se expresa la merma de la fe sino el misterio mismo de la encarnación del Verbo, y nunca hubo una ruptura más dolorosa del Lógos platónico y de la Ley judía que en la Pasión cristiana: no importa qué quiso decir Jesucristo con sus parábolas, parecen expresar los artistas de todas las épocas, la palabra es el dolor de su martirio.

La cruz es, por tanto, la única estructura capaz de declinar al Sujeto como Verbo. Un sujeto apuntalado de pies y manos es elevado para implorar en vano al cielo y después dejado caer, cuando sus hombros cargados con todo el peso de la gravedad hagan reclinarse a generaciones de fieles que pasarán, igualmente, del sentimiento de la Piedad al de





la Pasión. Y así es como la cruz ha devenido cruzada, el signo, insignia y el gesto, gesta de la cristiandad. Durante siglos, el arte religioso se ha volcado en la gramática de este doble movimiento de ascensión y caída, a través de toda una iconología de la asunción del alma que sucede en el propio descendimiento.

Lo que es arriba es abajo. Ni el Uróboros, ni el Yin Yang lograron atraer tanto a los contrarios como este simbolismo binario de la cruz.

Si todo símbolo arroja dos conceptos al mismo tiempo, entre el eje de abscisas y el eje de ordenadas hay una función imaginaria que es la tendencia al infinito de la Pasión. Renovar una y otra vez el misterio de la encarnación del Verbo es el verdadero rito, el verdadero mito interminable de la cruz. Por eso ningún pintor ha conseguido nunca pintar esta acción del Verbo que es la Pasión, el límite de toda representación.

Si Occidente es llamado así por el Ocaso o la Caída, la historia occidental del arte no puede contar otra cosa que la progresiva declinación del Corpus Christi; desde los crucificados medievales, tan ceñidos al signo como las vetas a la madera, pasando por los tímidos escorzos renacentistas hasta los bultos redondos barrocos, irreversiblemente desligados de la estructura, una plétora de personajes se arremolinan para recibir el pesado cadáver de Cristo... Rosso, Pontormo, Caravaggio, Rubens, Rembrandt.

Después vendrían las cruces de los ilustrados, alegorizadas como naturalezas muertas, o las cruces románticas, aisladas sobre peñascos desolados o arquitecturas arruinadas. La decadencia del propio signo de la cruz parece ser el nuevo verbo de la Pasión, donde

cualquier columna desmoronada u osamenta esparcida representa la misma disyunción de la palabra. Durante la modernidad la cruz (*crux*) dejará de ser un signo de Cristo, como el pez (*Ichthis*) que sustituye al propio nombre (*Christis*) quedando como la marca de una espera mesiánica. Es así como la historia de la abstracción estará también ligada a la representación de la cruz, a través de muchas especulaciones supuestamente laicas sobre la línea y el plano... Mondrian, Newman, Reinhardt, Morris...

Del mismo modo que el Verbo se desploma sobre la Escritura, la crucifixión puede esconderse durante el siglo XX bajo una retícula minimalista, o bien es desvelada por una tela desgarrada... Picasso, Soutine, Rouault, Lam, Bacon... los pintores modernos mostraron el Calvario de cualquier carnicería ante un espectador moderno que, como un niño que no sabe cuándo le toca santiguarse en la liturgia, contempla aterrizado estas pasiones de la cruz en cualquier madero astillado, en cualquier grito espinoso. Y cuanto más moderna es la pintura, más rota la crucifixión... Tápies, Millares, Saura, Barceló... han llamado "Gólgota" a todo bastidor partido, "Verónica" a toda tela hecha jirones, "Lagas de Cristo" a cualquier salpicadura roja... hasta los clavos que soportan el lienzo son demasiado parecidos a los tres clavos del martirio.

En eso consistió la ruina de la estatuaría clásica durante la Edad Media, en el malestar de lo bello, en la latencia del cadáver, y en todas aquellas sensaciones contradictorias ausentes en el impecable clasicismo. Sólo Miguel Ángel entendió que la escultura, cuanto más orgánica, dinámica y emocional sería más anímica, así el éxtasis-cautivo de la

estatua se parecería al del crucificado, pues ambas matrices, la piedra y la cruz, abren un mismo ámbito cúbico cerrado, atravesado por un máximo de movimiento: sería el fin de la gimnasia de los cuerpos apolíneos como medida del Cosmos y el advenimiento del drama de los cuerpos dionisiacos que expresan el alma del Mundo.

El costillar abierto hace sensible la respiración, el vientre hinchado hace sensible el hambre, la boca abierta hace sensible la asfixia. Se necesita horadar la representación para respetar la verdadera *Imitatio Christi*. Se necesita un gran vacío y mucho aire para provocar la angustia consecuente con la pérdida del Padre, por eso la vanguardia posmoderna, Flavin, Boltanski, Turrell, Viola es la última coreógrafa del martirio, poniendo en escena el vacío a partir del cual se hace posible la energía de la Pasión.

Una cruz no es un icono, no es un cuadro ni una instalación. Una cruz debería ser como una oración que pone en evidencia lo que la teología no ha cesado de reiterar: que Dios no tiene alma, que el *Primer Motor* ha de ser inanimado, de ahí que Cristo Crucificado iniciase el drama de encarnar el alma de Dios. Por eso no hay representación posible de la Pasión que no esté acompañada de la imagen de la caída.

O quizá solo hay una forma de presentar la acción del alma sin representar el peso de los cuerpos o la decadencia de los signos; se trataría de volver a encontrar el Principio en el Fin, la Anunciación en el Descendimiento e invertir el simbolismo demasiado occidental de la Cruz como Caída, cuando el devoto acceda al misterio desde la Elevación. Lo que es arriba es abajo.

# La opción por el otro: el sentido de la cruz

**Samuel Fernández E.**

Sacerdote diocesano (1992). Doctor en Teología y Ciencias Patristicas en el Instituto Augustinianum de Roma (1997). Profesor titular de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

**L**a cruz preside el misterio cristiano. Pero, ¿qué vemos en las figuras de Cristo crucificado? Es una fuente de luz que ilumina la existencia humana y abre el acceso a la hondura del amor de Dios. Pero, a la vez, también es fuente de malos entendidos. En el nombre de la cruz, algunos han accedido a lo más valioso de la entrega de Jesús y del amor de Dios Padre, mientras otros, también en su nombre, han mal entendido el evangelio y han desfigurado el rostro del Padre. ¿Cuál es, entonces, el significado de la cruz? El sentido de la cruz es un misterio, no porque sea algo irracional o simplemente incomprendible, sino por el hecho de ser una realidad que nunca puede ser comprendida de modo exhaustivo, y por ello siempre debe ser profundizada. Pero para ahondar en su valor es necesario evitar ciertos riesgos.

Un primer riesgo consiste en aislar la cruz. Ella carece de sentido cuando se la contempla sola. La cruz no es un hecho puntual en la vida de Jesús, sino que se enmarca y está vinculada con toda su vida. ¿Cómo se relaciona el conjunto de la existencia de Cristo con el calvario? El elemento que hace de vínculo entre el recorrido de la vida de Jesús y la cruz es su autodonación. Cada página del evangelio, cada paso de

Jesús, cada una de sus palabras y acciones es un gesto de donación: cuando camina, se entrega; cuando habla, se da; cuando sana; cuando enseña; cuando recorre los poblados; cuando cuenta parábolas, Jesús se está entregando a sí mismo. Un episodio retrata esta actitud fundamental: cuando sus discípulos regresaron, después de una agotadora misión, el Señor les dijo: «vamos a un lugar solitario, para descansar un poco», y parten. Pero la gente se entró y caminaron a ese mismo lugar. Cuando Jesús vio a la gente, no la despidió, sino que cambiando sus planes, afirma el evangelio: «Sintió compasión de ellos, pues estaban como ovejas que no tienen pastor, y se puso a enseñarles muchas cosas» (Mc 6,34). Jesús no se reserva a sí mismo, no pone límites, sino que se entrega. Es la donación que realiza cada vez que se celebra la Eucaristía, que es «Cuerpo entregado y Sangre derramada». Esta misma entrega es la que, el Viernes Santo, se sella en la cruz y se prolonga por medio de la resurrección, por la cual el Señor vive eternamente «para» nosotros. El valor de la cruz, entonces, no radica en las heridas, en la sangre o en los clavos, sino en el don de sí mismo que no tiene límites. El Hijo de Dios no vino a ser servido, sino a servir (Mc 10,45), y su





servicio es su entrega. El excepcional valor de la cruz radica en que es la cumbre de la donación por amor a nosotros, es decir, es el clímax del desposeimiento de sí mismo que Jesús realiza en favor nuestro.

Otro riesgo que se debe evitar consiste en creer que el sufrimiento en sí mismo le otorga valor a la cruz, como si el sufrimiento en cuanto tal fuese algo positivo. Pero Dios no quiere el sufrimiento. Ahora bien, si el sufrimiento no es algo positivo, ¿por qué la salvación se realiza por medio de él? En realidad, no es el sufrimiento lo que salva, sino la entrega. Fuimos creados para estar vueltos a Dios Padre y abiertos a los demás: en esta apertura hacia los demás radica nuestra vida verdadera. Pero la familia humana optó por el egoísmo y por la cerrazón. Lo más ajeno a nuestra vocación original es el estar centrados en nosotros mismos: en estas circunstancias, se vuelve fácil que miremos a los demás como adversarios o como competidores. Si vivo para mí, el bien del otro me produce

malestar, me amenaza, y se instala la injusticia: el egoísmo y la conveniencia configuran las relaciones humanas. Surge la desconfianza respecto de Dios: como si su triunfo fuera nuestra derrota. Nada más lejano a nuestra genuina vocación. Por ello, el Hijo de Dios no vino a morir, sino que vino a vivir como hombre, es decir, realizó en nuestras propias condiciones, nuestra propia vocación humana de apertura al Padre y a los hermanos. Jesús vivió la vida humana en total fidelidad a lo que nosotros somos. Jesús, este hombre justo, desarrolló su existencia de modo plenamente fiel en un contexto marcado por la injusticia. Y la fidelidad necesariamente se estrella contra la injusticia reinante. Jesús no viene a morir, no busca la cruz, pero sabe que es necesario que ella venga, porque la injusticia no puede convivir pacíficamente con la fidelidad. A Jesús lo mataron: el autor de la cruz no es Jesús, sino la injusticia. Él realiza de modo pleno la vocación humana de entrega por los demás, aun sabiendo que esa

fidelidad le costará estrellarse contra el pecado y contra la injusticia. Lo que vale de la cruz es la entrega, es la donación, es la apertura al otro.

Un tercer riesgo que es necesario superar es pensar, a la luz de la cruz, que la salvación implica la destrucción de la vida humana. Como si la salvación equivaliera a la negación de lo más humano. La cruz no es destrucción, sino despliegue de lo auténticamente humano en un contexto marcado por la injusticia. El que padece la cruz es el Hijo de Dios hecho hombre, que vive como hombre, de modo pleno, la vida humana, hasta las últimas consecuencias. Por ello la cruz es camino de salvación, porque muestra el camino, o mejor, abre el camino de la auténtica vida humana, la que no está centrada en sí misma, sino abierta al otro y al Otro. En la cruz no se realiza la aniquilación de lo humano, sino que se despliega su plenitud. Jesús es camino de salvación porque vive, como hombre, nuestra auténtica vocación de manera plena: vivir como hijos e hijas del Padre, y vivir como hermanos y hermanas de los demás. Mientras el Adán del libro del Génesis, siendo de condición humana, no se conformó con estar vuelto hacia Dios, sino que, desobedeciendo, quiso arrebatar una autonomía inadecuada para el hombre: renunció a ser hijo, se exaltó a sí mismo y por eso arruinó su vida; el Señor Jesús, por el contrario, siendo de condición divina, no se aferró a ser igual a Dios, sino que se vació de sí mismo obedeciendo hasta la muerte, y por eso fue exaltado (cf. Flp 2). Jesús muestra qué significa ser hijo. El rechazo de Dios no vuelve más hombre al ser humano, sino que lo deshumaniza. Por ello, en este sentido, Jesús es más hombre que Adán.

El último riesgo, tal vez el más grave, es el de desfigurar el rostro paterno de Dios. Muchas veces el discurso sobre la cruz ha utilizado el lenguaje del pago: como si el Dios ofendido

por el pecado exigiera una víctima. Una mala predicación acerca de la cruz muchas veces ha llegado deformar el rostro del Padre, hasta presentarlo como un Dios que se complace en el sufrimiento. Lo que complace al Padre es la vida humana vivida de verdad, por ello el Padre valora la fidelidad de Jesús a vida humana, aún con las trágicas consecuencias de su choque contra la injusticia. La cruz no nos muestra un Dios que exige una víctima, sino un Padre que se involucra en la historia humana hasta participar por medio de su propio Hijo. Dios no es el que «manda» los sufrimientos o «se complace» en el dolor, sino el que, por medio de su propio Hijo, se identifica con el que sufre injustamente.

Al contemplar los crucifijos, descubramos la plenitud humana del Hijo de Dios que se hace uno de nosotros hasta las últimas consecuencias, que vive nuestra vocación de hijos e hijas, hasta las últimas consecuencias, que nos ama y se entrega por nosotros, sin límites. Al mirar las heridas del Crucificado, no veamos solo la sangre y los clavos, sino la entrega y la donación de este «Cuerpo entregado y de esta Sangre derramada». La fragilidad del cuerpo herido de Jesús siempre será un grito de alerta a nuestra sociedad y a nuestra propia Iglesia que, en cada época y de diversas formas, tiene la tentación del triunfalismo. La frágil carne de Jesús es la carne de la humanidad sufriente. Y Jesús muestra que es mejor padecer la injusticia que causarla. Cada uno de los crucifijos expresan hasta dónde puede llegar la barbarie humana y, a la vez, hasta dónde puede llegar el amor humano. En la cruz no contemplamos el odio humano enfrentado al amor de Dios, sino que podemos descubrir la cumbre de la vida humana que se enfrenta a la deshumanización propia del pecado. La cruz de Jesús muestra hasta qué punto Dios se involucra en nuestra historia: hasta identificarse, en su hijo, con nosotros y darse.



# Cédulas y descripción

**Isabel Cruz de Amenábar.**

Doctor en Historia del Arte. Profesora Instituto de Historia, Universidad de los Andes.  
Curadora Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Con la colaboración de:

**Claudia Campaña H., Rafael Ramos S., Pedro Querejazu L.**



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo popular chileno  
Siglo XX, primer tercio  
Madera tallada y pintada  
(Nº inventario 102)



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo popular chileno  
Siglo XX, primer tercio  
Madera tallada y pintada  
(Nº inventario 101)

Estas cuatro imágenes que representan a Cristo Crucificado, de tosca talla y policromía aplicada a modo de aparejo, pueden atribuirse por similitud de rasgos físicos y técnica a una misma mano anónima. El artesano ejecuta de memoria, en serie y por encargo.

Jesús muestra rostro estrecho y desdibujado que se enmarca en abundante pelo liso partido en dos bandas, cayendo sobre el hombro derecho de la imagen; bigote y barba espesos le dan un aspecto de hombre mayor. La pose de la figura es rígida y estrictamente frontal; tórax marcado por el rehundido semicircular del golpe de gubia, que señala el ángulo condral, con diferentes aberturas, –la de la pieza Nº 105 lo muestra cerrado en forma de ojiva, como en el hombre asténico–; la herida del costado está al lado derecho (izquierdo del espectador) siguiendo la tradición representativa del arte cristiano;



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo popular chileno  
 Siglo XX, primer tercio  
 Madera tallada y pintada  
 (Nº inventario 103)



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo popular chileno  
 Siglo XX, primer tercio  
 Madera tallada y pintada  
 (Nº inventario 105)

caderas estrechas cubiertas por un paño largo, a modo de calzoncillo con pliegues rudos, marcados por el golpe de formón; extremidades esquemáticamente desbastadas; manos de dedos gruesos y cortos, faltantes en varias de estas imágenes; piernas frágiles y pies anchos. La capa de pintura es rústica y tiene la función de señalar las magulladuras y heridas que la talla apenas insinúa, con una paleta acuosa y rosácea, salvo en los pies, cuya apariencia hinchada y ennegrecida se acentúa, como si este aspecto proviniese de la directa observación del artesano. Las cruces, coetáneas a las figuras, son de madera rústica con ambos brazos, *stipes* y *patibulum*, cilíndricos o de sección cuadrada, rematados en perillas esféricas, ovoidales o en forma de disco y con base cuadrada y escalonada; la inscripción "INRI" es de madera o metal.



### **Cristo crucificado en agonía**

Anónimo popular chileno  
Siglo XIX, último tercio  
Madera tallada y policromada  
(Nº inventario 104)

De factura escueta y policromía básica, la pieza se inspira probablemente en un modelo quiteño del siglo XVIII de bulto completo. Lo denotan el tipo de rostro ancho, los grandes ojos pintados bajo el arco descendente de las cejas, el tamaño de la frente, y consiguiente retroceso del cabello en la parte frontal y la espalda profusamente llagada, según la tradición del llamado “Señor de los azotes”, tan difundido en el Virreinato del Perú. Las líneas onduladas que marcan los contornos de la figura imprimen un cierto movimiento a su anatomía. Cruz con simbólica policromía verde y oro de la Resurrección, aproximadamente de la misma data, presenta sección cilíndrica, rematada en perillas y base cuadrada.



### **Cristo crucificado en agonía**

Anónimo chileno  
Siglo XIX, segundo tercio  
Madera tallada y policromada  
(Nº inventario 106)

En postura frontal, el Crucificado mitiga su rigidez mediante el volumen del paño de pureza anudado con una gruesa soga a la izquierda de la imagen y cuya punta cae por detrás de la pierna. El rostro y el pelo presentan notorios repintes, lo mismo que las abundantes heridas por todo el cuerpo. Como faltantes están la nariz y los dedos de ambas manos. Cruz rústica, de sección rectangular y base cuadrada y escalonada.



### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo chileno  
Siglo XIX, segundo tercio  
Madera tallada y policromada  
(Nº inventario 107)

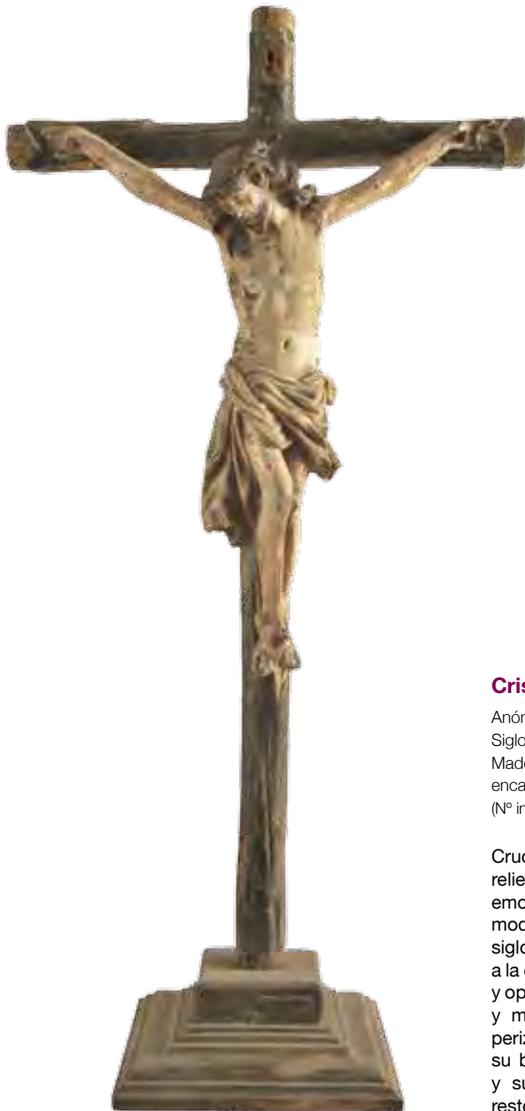
A partir de un modelo virreinal, el anónimo tallador chileno elabora esta imagen dotada de cierto dinamismo, en la cual destaca el tipo de rostro de pómulos anchos y nariz perfilada, así como los rasgos somáticos de su figura, de delgadas extremidades que acentúan las articulaciones de hombros, codos y rodillas. La policromía ligera y blanquecina muestra influencia quiteña. La cruz de sección cilíndrica lleva remates cónicos; su peana estilo chino no guarda relación con la pieza.



### Cristo crucificado muerto

Anónimo limeño  
Siglo XVIII, primer tercio  
Madera tallada, policromada  
y encarnada  
(Nº inventario 108)

Los modelos manieristas y del realismo español del siglo XVII inspiran esta talla, probablemente limeña, de lograda factura; imponente y sobria dentro de su reducida escala. Destaca la belleza varonil de Cristo, el rostro de nariz larga y estrecha, enmarcado por pelo de leve ondulación. Acucioso es el estudio anatómico de los brazos y torso –en particular el deltoides izquierdo–, así como los músculos rectos y oblicuos abdominales que se tensan por el peso del cuerpo. Los pigmentos de la carnación remiten también a la imaginería peninsular y a las prescripciones del árbitro artístico del barroco, Francisco Pacheco. Tallada en forma de leños, con aplicación de lámina de oro, la cruz remata con el INRI en su parte superior y muestra a sus pies una calavera de metal. La base de caoba octogonal no corresponde al conjunto.



### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, primer tercio  
Madera tallada, policromada y  
encarnada; cuerda y metal  
(Nº inventario 109)

Crucificado de gran patetismo que pone de relieve los recursos barrocos para despertar la emoción: curvatura del cuerpo en forma de S, al modo de los modelos del escultor castellano del siglo XVIII Luis Salvador Carmona, en contrapeso a la caída cabeza que corona una cabellera rizada y opulenta, y el gran cintillo de espinas, de cuerda y metal, sumergido hasta la frente. El amplio perizoma profusamente plegado se muestra en su barroca estética. La cruz en forma de leños y superficie irregular, muestra horadaciones y restos de dorado.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo peruano

Siglo XVIII, primer tercio

Madera tallada, restos de policromía

(Nº inventario 110)

La policromía faltante en esta imagen permite apreciar el detallado estudio de huesos y tendones de los antebrazos –destacando el cúbito y el radio– así como la disposición de su paño de pureza con tres caídas y nudo a la derecha. Son de calidad, aunque cronológicamente posteriores –mediados del siglo XIX– la cruz, la inscripción INRI y su base, de forma circular, en caoba torneada, madera nativa de las regiones selváticas del Perú. Remata en cantoneras de plata repujada, cincelada y calada en forma de penacho. Posteriores son también los racimos de uvas en metal que penden del *patibulum* de la cruz, como signo de la sangre de Cristo derramada en la Crucifixión, y la calavera, emblema reiterado de la muerte en el arte occidental cristiano desde la Edad Media al siglo XIX.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo quiteño  
Siglo XIX, primer tercio  
Plomo moldeado, policromado y encarnado; madera tallada; vidrio pintado; plata repujada y cincelada  
(Nº inventario 112)

La figura clavada a esta cruz cilíndrica, que remata en cantoneras fitomorfas de plata y pie de estilo neoclásico, es un vaciado de plomo policromado. Materiales de bajo punto de fusión como el plomo o el peltre –mezcla de estaño, plomo y antimonio– fueron frecuentes en la escultura sevillana de pequeño formato, según señala el tratadista Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) y lo avala la práctica de destacados escultores como Juan Martínez Montañés. Los artistas virreinales aprovecharon la abundancia de filones de la región, en particular los escultores quiteños que desde mediados del siglo XVIII produjeron en serie mascarillas vaciadas en plomo para sus imágenes de madera, magüey o tela encolada. En dolorosa agonía, Cristo mira al cielo clamando al Padre. Una maciza corona de espinas taladra su cabeza y su cuerpo lacerado destila sangre. El realismo del rostro y la figura, así como el uso de ojos de vidrio y remates de la cruz, corresponden a una época tardía de la escultura quiteña, que continúa en el siglo XIX trabajando para la exportación hacia las naciones del Sur.



### **Cristo crucificado en agonía**

Anónimo peruano  
Siglo XIX, segundo tercio  
Madera tallada, policromada y encarnada; vidrio pintado  
(Nº inventario 113)

La expresión de Cristo en dulce y serena agonía, con sus grandes ojos de vidrio en el rostro estrecho y alargado, que destaca el remate de la barba bifida; su cuerpo casi limpio de llagas y magulladuras, salvo los pies ya negros, gangrenados por los clavos, constituyen un prototipo de influencia europea que se difunde en el arte del antiguo Virreinato del Perú durante el siglo XIX, facilitado por elementos de producción en serie como la mascarilla de plomo. La cruz de madera y data aún posterior está teñida de negro y reposa sobre una base neocolonial del siglo XX, que replica el tallado, en forma de escamas y dorado, del mobiliario virreinal.



### **Cristo crucificado en agonía**

Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, tercer tercio  
Madera tallada, policromada y encarnada;  
vidrio pintado, metal repujado y cincelado  
(Nº inventario 114)

Pieza de calidad, que destaca los rasgos faciales del Crucificado característicos de las imágenes de la Pasión realizadas por los seguidores del artista indígena quiteño Manuel Chill, "Caspicara". Anchos pómulos, ojos de vidrio insertos bajo el amplio arco descendente de las cejas –al modo de Pedro de Mena y su taller en España– nariz pequeña, labio superior breve, boca entreabierta; barba y bigote profusamente rizados y coronando la cabeza, en lugar de las espinas, las tres potencias, en este caso disímiles y de data posterior, que ponen de relieve las facultades que Cristo conserva aún en sus momentos postreros: entendimiento, voluntad y memoria. El cuerpo velado apenas con el paño de pureza, diestramente plegado sobre el cordón, dejando al descubierto la pierna derecha, se muestra por completo cubierto de llagas: cortes a ambos costados del tórax, perforación circular sobre el hueso ilíaco que se reitera sobre el fémur izquierdo dejando ver el tendón en forma de punta de lanza, heridas sobre ambas rodillas y erosiones alargadas sobre la parte exterior e interior de las tibias, hacen visible parte de los tendones, así como en los pies. La tortura y el dolor se presentan en su ambivalencia como medios expresivos al servicio de la pastoral católica y simultáneamente rememoración de los rituales indígenas prehispánicos, coincidentes ambos en su violencia sacrificial. Son posteriores la cruz cilíndrica labrada en forma de leños con remates, la placa metálica de la inscripción INRI y la base circular escalonada.



### **Cristo crucificado en agonía**

Anónimo quiteño

Siglo XIX, primer tercio

Madera tallada, policromada y encarnada

(Nº inventario 115)

Versión quiteña del Crucificado, que modera los recursos expresivos del barroco y busca, dentro de los cánones somáticos propios de los talleres de este centro escultórico –y acorde a la reciente sensibilidad neoclásica que renueva el arte tridimensional a comienzos del siglo XIX– manifestar la paz y serenidad apelando a la dimensión divina de Cristo. El rostro que probablemente exhibió ojos de vidrio, y el cuerpo de carnadura pálida, apenas muestran rasgos de sangre y magulladuras. El paño de pureza ondea elegante a la diestra de la figura. La cruz de caoba con terminaciones al modo neoclásico, escalonada y cilíndrica, correspondería, cronológicamente, a la ejecución de la figura.



### Cristo crucificado muerto

Anónimo chilote

Siglo XIX, primer tercio

Madera tallada, policromada y encarnada

(Nº inventario 116)

La denominada “escuela chilota de Imaginería”, a la que por sus rasgos de estilización y hieratismo puede adscribirse esta imagen del Crucificado, constituye una de las más genuinas y postreras manifestaciones del proceso de modificación de la forma, de mestizaje iconográfico y técnico, producido en el arte virreinal desde finales del siglo XVII. Adquieren estas efigies, antes de que sean objeto de la iconoclasia de las autoridades religiosas del archipiélago, la conclusa simplicidad del románico y del gótico y sus carnaciones, en esta pieza, procuran el efecto traslúcido de los modelos quiteños. Un crucificado casi incruento –salvo las palmas de las manos y el dorso de los pies, a diferencia de otros del mismo origen chorreados de sangre; que se singulariza también por el faldellín liso que cubre su pubis, a diferencia del paño plegado. La cruz cilíndrica, con remates semiesféricos y pintada de negro sobre peana de base elipsoidal escalonada, corresponde aproximadamente a la época de ejecución de la imagen.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, tercer tercio  
Madera tallada encarnada y policromada; vidrio pintado; plata repujada, cincelada y burilada  
(Nº inventario 117)

Desde la cruz, Jesús habla con Dios Padre; la primera palabra puede corresponder a la postura y expresión de esta imagen, cuando todavía hay vida y voluntad en ese cuerpo lacerado. Por sus peculiaridades anatómicas y técnicas esta imagen, de buena calidad, corresponde a la escuela quiteña en los años finales del siglo XVIII, su mejor momento. Barbado y de cabello espeso, el rostro de Cristo, en mascarilla de plomo, estrecho y con el puente de la nariz alto, no resulta estereotípico. El cuerpo esbelto, delicadamente modelado acusa el estudio de las piernas, la derecha por completo visible bajo el nudo arremolinado del paño de pureza, que se cruza sobre la izquierda levemente combada. Posee la imagen una fina carnación en tono pálido, con brillo perlado, al modo de los seguidores de Caspicara. Sutiles regueros de sangre ennegrecida caen a ambos lados del rostro o señalan en su verticalidad el esternón; los cardenales y magulladuras en tono azulado o turquesa claro, son característicos de la imaginaria quiteña. Como en otras piezas de la Colección destaca la factura de pies y manos atravesados por tres clavos, probablemente de plata, rematados en esmeraldas de utilería, que sostienen el cuerpo. La cruz de madera ebanizada, con base circular escalonada y torneada sobre tres patas en forma de garra, probablemente sea un tanto posterior a la talla; luce cantoneras de plata repujada cincelada y calada en forma de volutas y perfiles florales, así como el INRI sobre la cabeza de Cristo.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo potosino

Siglo XVII, tercer tercio

Madera tallada, encarnada y policromada;

vidrio pintado; plomo moldeado; plata

repujada, cincelada y burilada

(Nº inventario 118)

Interesante imagen de proporciones esbeltas y rostro acongojado en su agonía, que logra la confluencia y simultaneidad de diferentes modalidades y estilos. Hallazgos de la escultura renacentista, como el estudio anatómico del cuello –con sus músculos esternocleidomastoideos en vértice sobre el esternón– se corresponde al giro elevado de la cabeza. La complexión atlética del tórax, casi limpio de sangre –aunque con la espalda destrozada como es frecuente en los artistas de Charcas– acusa la amplitud del ángulo condral y armoniza con la estrechez de las caderas. De inspiración manierista es la longilínea y musculosa conformación de brazos y las piernas, así como la fina y cuidada ejecución de manos y pies. La expresión exangüe, los ojos fijos, con el iris desplazado hacia el párpado superior son, en cambio, característicos de la sufriente escultura barroca, tanto como la boca entreabierta, que deja ver los dientes superiores. La cabellera espesa, ensortijada y las tres potencias de plata trinitarias ensartadas en el cráneo son el postrero signo de poder y de dolor de ese cuerpo ya de color hueso. Tallada en forma de leños, la cruz va dispuesta sobre una base cilíndrica de data posterior.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo quiteño

Siglo XVIII, tercer tercio

Madera tallada encarnada y policromada, vidrio pintado; plomo moldeado; plata repujada y cincelada (N° inventario 119)

Los modelos del escultor quiteño Manuel Chili, Caspicara, popularizados por su taller, discípulos y seguidores hasta entrado el siglo XIX, tuvieron gran fortuna y difusión, exportándose dentro del Virreinato del Perú e incluso hacia España. Esta pieza de buena factura sigue estrechamente tales modelos y se puede atribuir a un seguidor cercano. La tipología y expresión del rostro, conseguida mediante mascarilla de plomo y ojos de vidrio, muestra anchos pómulos, ojos grandes y abiertos, nariz pequeña y respingada que curva el labio superior y da a la boca una sensual forma triangular, realzada por el ensortijado cabello, bigote y barba prietos y breves, en hebras y pequeño bucles. Destaca la morbidez del pecho y la sensualidad de su carnación, con un viso nacarado muy siglo XVIII, influencia del rococó. Sin excesos, un reguero escarlata marca la línea del esternón rehundido y, como en las obras de Caspicara, el ribete inferior del paño de pureza, en pliegues y caídas opulentas. El cordón faltante ha dejado una larga y estrecha huella azulosa sobre la piel de las caderas. Brazos y piernas bien conformados, musculosos, dejan entrever las venas a través de la piel. Manos y pies realistas estos, caso único dentro de la Colección, presentan la postura invertida en el cruce de la pierna izquierda sobre la derecha. Los complementos de la imagen son de data posterior. La cruz cilíndrica, de madera pintada de negro, con el INRI a modo de pergamino plegado dispuesto en forma diagonal sobre el travesaño, podría ser del siglo XIX, y del XX la corona de espinas de alambre trenzado así como la base cilíndrica sobre pie rectangular de madera con talla de volutas.



### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo quiteño  
Siglo XVIII, tercer tercio  
Madera tallada encarnada y policromada  
(Nº inventario 120)

Dentro de la tipología somática y facial de los Cristos quiteños de finales del siglo XVIII desarrollados por los seguidores de Caspicara, en este destacan la placidez del rostro, con los anchos párpados abatidos, cubriendo por completo la pupila y la armónica corpulencia de su anatomía, en consonancia al realismo hispánico. El notable trabajo de los pies deja visibles los huesos metatarsianos y los dedos crispados y doblados denotan los efectos de la perforación del tercer clavo. También proviene del barroco hispánico el trabajo suelto y amplio de los pliegues del paño de pureza que, en cambio, está sujeto con la característica soga retorcida usada en las zonas rurales de la región andina. Detalle iconográfico propio es la trinitaria reiteración de las potencias de bronce repujado y oxidado, en sendos regueros de sangre, a modo de mechones sobre la amplia frente. De caoba, con travesaños cilíndricos y perillas torneadas en los extremos, la cruz es de estilo neoclásico, posiblemente de principios del siglo XIX, y la base cilíndrica y escalonada parece agregada con posterioridad. La inscripción "INRI" en metal fundido y repujado con apretados motivos florales correspondería, si es original y no réplica del siglo XX, al estilo barroco mestizo.



### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo potosino  
Siglo XVII, tercer tercio  
Madera tallada, encarnada y policromada,  
plata repujada, piedras de imitación  
(Nº inventario 121)

Notable escultura que se ha adscrito a los territorios de la Audiencia de Charcas, en particular a la rica y floreciente ciudad de Potosí, centro minero principal de Sudamérica, donde los anacronismos estéticos constituyen fuente de expresión y creatividad. La figura estragada y longilínea revela las sobrevivencias del último gótico, que el manierismo de los artistas italianos refina y dinamiza. En un arranque de violencia y desesperación, no obstante, las formas intactas se desgarran, como si quisiesen manifestar la crueldad ambiente, el sacrificio de vidas en las minas; el patíbulo de esa ciudad donde conviven el lujo y el dolor extremos. Anatómicamente, se exageran la estrechez y afilamiento de la cara y la barba en punta; la delgadez de la caja torácica con el ángulo condral extremadamente estrecho, la cavidad epigástrica acentuada y las cretas iliacas en relieve sobre la afinada pelvis. Piernas y brazos descarnados, puro hueso y tendón, nervio y coyuntura; extremidades delicadas, de notable destreza en los dedos de la mano izquierda que perduran, con sus uñas discernibles; pies afinados con metatarsos visibles bajo la delgada piel. Y de la cabeza a los pies sobre pómulos, espalda completa, ambos lados del tórax, huesos de la pelvis, brazos, piernas y pies, heridas, llagas, profundas perforaciones y regueros de sangre solidificada en forma de gota sobre la superficie cutánea. Cruz arbórea, a modo de leños, policromada en verde y oro, alude al referente simbólico de rebrote y resurrección, sobre capitel con decoración vegetal de data posterior como base. Profusos aditamentos de plata realzan la figura: corona retorcida y trenzada con grandes púas al modo de las de acacia; los tres clavos con cabeza de pedrería imitando amatistas sujetan el cuerpo a la cruz; cantoneras con motivos de penachos florales calados; inscripción en forma de cartela ovalada con los extremos enrollados y emblemática calavera al pie.



### Cristo crucificado muerto

Anónimo limeño  
Siglo XVII, tercer tercio  
Madera tallada, encarnada y policromada  
(Nº inventario 122)

El realismo de influencia hispana que llega al Virreinato a través de las obras de Juan Martínez Montañez, Martín Alonso de Mesa y otros artistas de ese origen, se advierte en esta imagen, aunque el anónimo escultor adopta un canon más grueso y robusto. La expresión serena del rostro, pese a estar la cabeza en torsión y profundamente proyectado sobre el hombro izquierdo; la anchura de la caja torácica con las costillas visibles y en posición horizontal; el anudado elegante y acusado del paño –que recuerda los estudios de los escultores hispanos realizados sobre modelos de madera con papel mojado– la brevedad de las tibias y robustez de pantorrillas, se acuerdan a un moderado empleo de la sangre como recurso expresivo –salvo en el rostro– y una carnación con dosificado uso del ocre en el logro de la tonalidad saludable de la piel. La cruz es cilíndrica, de madera negra ebanizada y con terminaciones de plata calada, recortada y dentada. En el extremo superior del travesaño vertical se observa la inscripción “INRI” sostenida por la figura volante de un querubín, tal vez de factura posterior; a los pies de Cristo una calavera de plata con huesos cruzados. La base de madera en forma de semicircunferencia va forrada en lámina de plata repujada y cincelada con decoraciones foliadas al gusto Carlos IV –finales del siglo XVIII– en franjas horizontales.



### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo potosino  
Primer tercio siglo XVIII.  
Madera policromada y encarnada  
(Nº inventario 123)

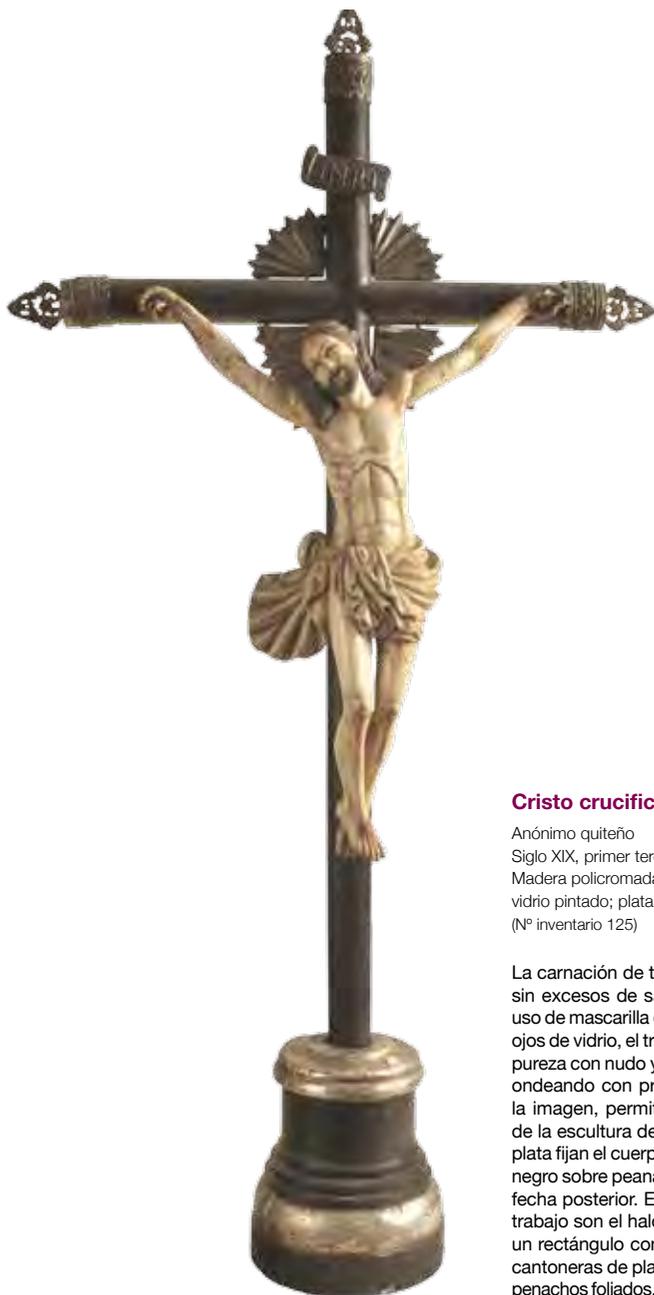
Longilíneo y estrecho, el cuerpo de este Cristo, como la pieza 121, moderadamente llagado en cambio, podría adscribirse por su tipo somático a algún escultor potosino activo durante el primer tercio del siglo XVIII, así también el cabizbajo rostro con un mechón de pelo volante sobre el hombro derecho. Es el momento en que el arte escultórico está en ciertas áreas del virreinato al filo de la inminente estereotipación devocional en que devendrá la producción masiva de los talleres a finales del siglo XVIII. La encrucijada entre la belleza singular de cada figura del Hombre- Dios clavado, que propicia el Barroco y la reiteración desindividualizada y colectiva de la artesanía se resuelve entonces a favor de la última. La cruz de caoba se dispone sobre una base cilíndrica escalonada, posterior.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo potosino  
Siglo XVIII, tercer tercio  
Madera policromada y encarnada; plomo moldeado; vidrio pintado; pestañas naturales; plata laminada, repujada, cincelada y recortada (N° inventario 124)

Pieza destacable por aunar el esplendor y la riqueza de la aureola de plata como marco al sufrimiento y agonía del Crucificado, en un contraste que coexiste en la disímil sociedad virreinal, de acentuadas desigualdades. Este despliegue de metal en las imágenes religiosas se localiza principalmente en tierras altas de la Audiencia de Charcas en torno a la pujante ciudad de Potosí, principal centro minero de Sudamérica. La delgada figura de Cristo en agonía presenta notorios repintes y restauraciones; su rostro muestra grandes ojos de vidrio con pestañas postizas; el torso estrecho y sus frágiles piernas, recuerdan en su tipo somático a la pieza 121. Tres clavos de plata lo fijan a la cruz, tras la cual se despliega a una aureola de rayos de longitud inusual fuera del Alto Perú. En lámina de plata plegada, sus rayos alternados trinitariamente con otros de forma helicoidal irradian de la imagen. Sobrepuestos, tres racimos y zarcillos de vid en lámina de plata repujada. Una aureola compacta más pequeña y seccionada en cuatro partes se coloca tras la cabeza de Cristo. La cruz reposa sobre una peana de plata plana y rectangular con tres candelabros en el frente y los extremos, como es usual en las piezas de pequeño formato destinadas a la devoción privada, que replican a escala reducida, los elementos de los monumentales altares y retablos barrocos; un faldón neoclásico inspirado en ondeados pliegues de paño de altar cae de su arista. Piña central de madera tallada sobre base cuadrangular de madera, con puntas cóncavas y cuatro patas en forma de volutas sostiene esta composición que destaca la dimensión trinitaria y cultural del Crucificado.



### Cristo crucificado en agonía

Anónimo quiteño

Siglo XIX, primer tercio

Madera policromada y encarnada; plomo moldeado;

vidrio pintado; plata repujada y cincelada

(N° inventario 125)

La carnación de tonos blanquecinos de esta talla, sin excesos de sangramiento ni magulladuras, el uso de mascarilla de plomo en el que se insertan los ojos de vidrio, el tratamiento cuidadoso del paño de pureza con nudo y plagados marcados, este último ondeando con prestancia al costado derecho de la imagen, permiten adscribir esta a la fase final de la escultura devocional quiteña. Tres clavos de plata fijan el cuerpo a una cruz cilíndrica pintada de negro sobre peana de base circular escalonada, de fecha posterior. Elementos de plata con detallado trabajo son el halo circular y la inscripción INRI en un rectángulo con las orillas enrolladas, así como cantoneras de plata repujada y calada en forma de penachos foliados, propias del estilo barroco mestizo.



### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo limeño  
Siglo XVII, segundo tercio  
Madera tallada y policromada  
(Nº inventario 126)

La talla sigue los modelos de mediados del siglo XVII en la capital peruana, aún marcados por la impronta española e italiana, como se advierte en la idealización clasicista del modelo, en su anatomía atlética –cabeza pequeña, tórax y extremidades largas y musculosas– y actitud serena, sin dolor o desgarraduras. La policromía no es original y presenta un grueso repinte opaco que ha alterado el tono de la piel y del paño de pureza –este posee el cruce central entre ambas piernas, propio del plegado renacentista–. El madero de la cruz, también repintado, parece elemento posterior.



Nº A

### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo peruano de ejecución indígena  
Siglo XVII, primer tercio  
Madera y maguey policromado y encarnado  
Colección particular Sr. Jaime Gandarillas Infante

Una de las piezas más antiguas de la exposición, es la única en que se ha empleado la técnica indígena del maguey y la tela encolada. El maguey es el nombre que recibe una de las variedades del ágave, cuyo tallo central leñoso y poroso se empleaba para armar la estructura de la imagen y de su pulpa molida mezclada con aserrín y cola se hacía una pasta con la que se modelaba la figura. Se completaba la efigie con rostro y manos de madera y para las vestiduras se empleaba tela adherida o endurecida con cola. Luego se le daba un aparejo de yeso sobre el que se policromaba y encarnaba. Esta técnica ya se empleaba en el Perú en la segunda mitad del siglo XVI, como muestra el magnífico "Cristo de los favores" del que fue muy devota Santa Rosa de Lima, probablemente modelo de la obra aquí presente. Característico es el tipo de rostro, con barba bifida de hebras "peinadas" a un lado y otro. Simple en su frontalidad, la figura se aprecia poco descolgada de la cruz y sin tensiones en su cuerpo, con escasos detalles, salvo los pezones trabajados con minucia. El paño de pureza es solo la pequeña pieza de tela encolada angosta, lisa y sin pliegues que se ha aplicado sobre la ingle como elemento adicional. La cruz, de sección rectangular plana, va tallada y rehundida para acoger a la imagen y su policromía es verde y oro.



Nº B

### **Cristo crucificado en agonía**

Anónimo peruano

Siglo XVII, segundo tercio

Madera tallada

Colección particular Sr. Jaime Gandarillas Infante

Cristo en expiración exento de policromía permite apreciar los esfuerzos del anónimo tallador por otorgar expresividad a la obra. El juego muscular de su entrecejo es estereotípico y en el conjunto del rostro consigue acentuar la manifestación del dolor, conjuntamente a la minuciosa talla de la boca y el pelo de la barba. En el cuerpo, el escultor se ha esforzado en manifestar su dominio del desnudo y anatomía, visible en el pecho, cuello y juego de clavículas y en las piernas flectadas, donde se acentúa el efecto de los músculos largos sobre el fémur, la hinchazón de las rodillas y los repliegues que las heridas abiertas erupcionan alrededor. La cruz de sección plana parece posterior y se inserta en una base escalonada.



Nº C

### **Cristo crucificado muerto**

Anónimo quiteño

Siglo XIX, primer tercio

Madera tallada, policromada y encarnada

Colección particular Sr. Jaime Gandarillas Infante

Dentro de los cánones de la escultura quiteña de los últimos años del siglo XVIII, este escultor se separa de los modelos de Caspicara para volcarse hacia una talla más dura y con algún eco del neoclasicismo, lo que se advierte especialmente en los pliegues lineales del paño de pureza. Muy descolgado de la cruz –lo que traza entre los brazos linealmente el diseño de una Y– ello permite una posición de la cabeza baja en relación a la línea de los hombros y el giro del cuerpo. El pelo es singular por su longitud y abundancia y dos mechones casi lisos sobre la frente, como usaron los hombres durante el período neoclásico, le dan un aire juvenil. Como en otras figuras quiteñas las tibias son breves y las pantorrillas gruesas. La cruz de madera de caoba termina en perillas torneadas y la base es cilíndrica y escalonada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Arte y Villafañe, Juan de.** *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura.* (Sevilla, 1585) PDF en: ECHO, Cultural Heritage on-line. Web of Culture & Science <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/library/TKVQ2YVW/pageimg&start=301&pn=170&mode=imagepath>, consultado el 15-01-2015.

**Cruz de Amenábar, Isabel.** *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650.* Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986.

**Estebáñez, Ángel Justo.** *La Escuela Barroca Quiteña y sus modelos grabados.* Laboratorio de Arte 25, Universidad de Sevilla, Sevilla, España, 2013.

**Kennedy Troya, Alejandra.** *Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX.* HISTORIA 31, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, 1998.

*Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del siglo XVIII. El caso de Bernardo Legarda.* Anales del Museo de América 2, Madrid, España, 1994.

**Gutiérrez, Ramón.** *Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Útiles en Iberoamérica 1525-1825.* Ediciones Arte Cátedra, Madrid, España, 1995.

*Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas.* Lunwerg Editores, Barcelona, España, 2000.

*La Pasión en el Arte Quiteño.* Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador, 1999.

**Martín González, Juan José.** *Escultura Barroca en España 1600/1770.* Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1983.

**Mesa, José de; Gisbert, Teresa.** *Escultura Virreinal en Bolivia.* Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, Bolivia, 1972.

**Moreaux, Arnould.** *Anatomía artística del hombre.* Editorial Norma, Madrid, España, 2005.

**Mujica, Ramón.** *Los Cristos de Lima. Esculturas en Madera y Marfil, S. XVI-XVIII.* Catedral Metropolitana, Lima, Perú, noviembre-diciembre, 1991.

**Querejazu, Pedro.** *Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la Región Andina.* Arte y Arqueología Nº 5 y 6, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, 1978.

**Ramos Sosa, Rafael.** *El escultor Bernardo Pérez de Robles en el Perú (1644-1679).* Boletín del Museo Nacional de Escultura 2, Valladolid, España, 1998.

*Un especialista en Crucificados. La obra del escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa.* Laboratorio de Arte 12, Universidad de Sevilla, Sevilla, España, 1999.

*La proyección de los talleres limeños de escultura y retablo en el Reino de Chile.* En: Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria; Martínez, Juan Manuel, *Arte y Crisis en Iberoamérica.* Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Ril Editores, Santiago de Chile, 2004.

**Santiago, Sebastián.** *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico.* Ediciones Encuentro, 2ª Ed., Madrid, España, 2007.

**Schenone, Héctor.** *Jesucristo. Iconografía del Arte Colonial.* Fundación Tarea, Buenos Aires, Argentina, 1998.

**Vargas, José María; Crespo Toral, Hernán,** coords. *Arte de Ecuador, siglos XVIII y XIX.* Salvat Editores Ecuatoriana SA, Quito, Ecuador, 1977.

**Vázquez de Acuña, Isidoro.** *Santería de Chiloé. Ensayo y Catastro.* Editorial Antártica, Santiago, Chile, 1994.



## AUTORES

### **Efraín Telias Gutiérrez**

Doctor en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Profesor Asociado de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dicta la cátedra de Arte Latinoamericano Colonial, entre otras. Se ha desempeñado como Subdirector de la Escuela de Arte UC (2003 y 2009), como Director de Pregrado de la Facultad de Artes (2010-2011) y como Jefe del Programa de Magíster (2012).

### **Jaime Repollés Llauradó**

Pintor y Doctor en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, España. Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes (UCM). Becario Erasmus por la especialidad de Pintura en la *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts* de París. Profesor de Teoría del Arte y de la Imagen en el Master de la Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid (ECH) y miembro de su Seminario Avanzado de Investigación y Comisario de sus ciclos de exposiciones. Desde 2012 es profesor de estética y teoría del color en la Universidad de Tecnología y Arte Digital (U-tad). A partir de 2004 es colaborador del Centro de Estudios Superiores de Bellas Artes de Aranjuez (UCM). Entre sus publicaciones destaca el libro *Genealogías del arte contemporáneo*, Akal, 2011.

### **Samuel Fernández Eyzaguirre**

Sacerdote diocesano (1992), se doctoró en Teología y Ciencias Patrísticas en el Instituto Augustinianum de Roma (1997). Es profesor titular de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, de la cual fue decano (2004-2009), y se ha especializado en la teología cristiana de los primeros siglos, en especial en el ámbito del desarrollo de la teología trinitaria y cristológica. Entre sus publicaciones, se destacan los escritos de san Alberto Hurtado (2002-2005), el libro “Jesús. Los orígenes históricos del cristianismo” (2007), y sus ediciones y traducciones de los escritos de Orígenes de Alejandría (2000-2015).

### **Isabel Cruz de Amenábar**

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del arte y de historia cultural. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios libros, de los cuales *El Traje: Transformaciones de una segunda piel* (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996), obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

## CICLO DE CONFERENCIAS

### **Martes 14 de abril. La opción por el otro: el sentido de la cruz, por el Padre Samuel Fernández.**

¿Dónde reside el valor de la Cruz? Malas comprensiones de la Cruz han llevado a presentar un deformado rostro de Dios, que se complace con el sufrimiento de su Hijo y, por lo tanto, en el sufrimiento de los seres humanos. Pero los evangelios permiten comprender toda la vida de Jesús como una entrega, una entrega que culmina en la Cruz y que se despliega en la resurrección: el valor de la entrega no reside en el sufrimiento, sino en la fidelidad al Padre y la fidelidad a los demás.

### **Martes 21 de abril. Imágenes sobre la crucifixión y el arte de la imagería, por Efraín Telias.**

A partir de las obras expuestas de la Colección Gandarillas de Arte Colonial, se reflexiona sobre las imágenes de Cristo creadas en occidente y su recorrido hasta su configuración en la Crucifixión. Primero en el lenguaje iconográfico y luego en su materialización escultórica, en particular su manifestación como imagería. Una forma de arte que en América concreta su especificidad en las expresiones culturales del periodo colonial, y donde sucede la convergencia de las problemáticas del Barroco así como la intervención de la sensibilidad y religiosidad popular.

### **Martes 28 de abril. La crucifixión en el arte actual: Transgresiones y evocaciones simbólicas, por Claudia Campaña.**

El cristianismo validó y reivindicó la representación del sufrimiento, prueba de ello es que abundan las escenas de la Pasión de Cristo. Más aún, dentro de estos ciclos narrativos, la Crucifixión tiene un rol protagónico. Contrario a lo que se pueda pensar, el tema sigue vigente porque los artistas visuales son conscientes que les permite reflexionar y experimentar, visualmente, en torno al dolor, la muerte y la fragilidad, entre otros. El pintor anglo-irlandés, Francis Bacon (1909-1996), afirmaba que 'una cruz es una maravillosa estructura en la cual se puede colgar todo tipo de sensaciones y sentimientos'. Así lo entendieron muchos creadores del siglo XX y XXI. Destaco las crucifixiones de Rouault (1937), los "Tres estudios para la base de una crucifixión" del propio Bacon (1944), "El Cristo de San Juan de la Cruz" de Dalí (1951), "Vita" de Julian Schnabel (1983), "Piss Christ" de Andrés Serrano (1987), "Cruz" de Louise Bourgeois (2002), "Christ you know it aint easy" de Sarah Lucas (2003), *In the name of the Father* de Damien Hirst (2005) y *Die Harder* de David Mach (2010), por nombrar algunos. Claro está, estas creaciones no se hicieron para ser emplazadas en iglesias o lugares de devoción privada, sino para ser expuestas en museos y galerías donde son apreciadas como obras de arte y por un público no necesariamente creyente. Pero la Crucifixión, que pone de relieve la naturaleza humana de Cristo, se ha convertido en un arquetipo tanto de los padecimientos y sacrificios individuales como de aquéllos de la humanidad. Las crucifixiones actuales transgreden y renuevan la iconografía original, a la vez que evocan su simbolismo universal.

**19 hrs. SALA DE CINE, CENTRO DE EXTENSIÓN UC.**

**ENTRADA LIBERADA PREVIA INSCRIPCIÓN A: [apedemonte@uc.cl](mailto:apedemonte@uc.cl)**

# El sacrificio de la luz

**Colección Joaquín Gandarillas Infante**  
Arte colonial americano

**24 de marzo al 31 de julio de 2015**

**Sala  
Joaquín Gandarillas Infante**

Centro de Extensión  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Alameda 390, Santiago de Chile  
Tel.: (56) 22354 6546 – 22354 6572  
extension.uc.cl artesvisuales@uc.cl

**Fundación  
Joaquín Gandarillas Infante**

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante  
Tesorero: Fernando Valdés Celis  
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

**Rector**

Ignacio Sánchez D.

**Prorector**

Guillermo Marshall R.

**Decano de la  
Facultad de Artes**

Ramón López C.

**Dirección Ejecutiva**

Daniela Rosenfeld G.

**Producción**

Karla Montecino M.

**Asistente de producción**

Antonella Pedemonte M.

**Curadora de la  
Colección Gandarillas**

Isabel Cruz de Amenábar

**Curador de la  
exposición**

Efraín Telías G.

**Textos del catálogo**

Efraín Telías G.  
Jaime Repollés L.I.  
Samuel Fernández E.  
Isabel Cruz de Amenábar

**Diseño gráfico**

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

**Fotografía**

Patricia Novoa C.

**Museografía**

MUSEAL  
Alejandra Lührs B.  
Soledad Castillo C.

**Iluminación**

Ramón López C.

**Conservación  
y limpieza de obras**

Alejandra Bendekovic D.  
Mariela González C.

**Agradecimientos**

Claudia Campaña H.  
Flavia Muzio C. †  
Rafael Ramos S.  
Pedro Querejazu L.  
Catherine E. Burdick  
Marcos Bravo M.

# El sacrificio de la luz

**Colección Joaquín Gandarillas Infante**

Arte colonial americano

**24 de marzo al 31 de julio / 2015**

Sala Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión

Pontificia Universidad Católica de Chile