

EUGENIO PEREIRA SALAS

10(466-7)

LA IGLESIA Y CONVENTO
MAYOR DE SAN FRANCISCO

4

CUADERNOS DEL
CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES

TIRADA DE 500 EJEMPLARES

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CONTROL

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CHILENA

Visitaclón de Imp. y Bibl.
21 ENE 1954
Depósito Legal

DERECHOS RESERVADOS
INSCRIPCIÓN
BIBLIOTECA NACIONAL

IMPRESO Y HECHO EN CHILE
PRINTED AND MADE IN CHILE
IMPRENTA UNIVERSITARIA
VALENZUELA BASTERRICA Y CÍA.

EL CONSEJO DE MONUMENTOS
NACIONALES
DEDICA ESTE CVADERNO
AL IV CENTENARIO DE LA LLEGADA
DE LA ORDEN DE LOS FRANCISCANOS
A SANTIAGO
OCTVBRE 1553 - OCTVBRE 1953

LA IGLESIA Y CONVENTO MAYOR DE SAN FRANCISCO

Al filo del mes de Octubre de 1553 llegaron a Santiago del Nuevo Extremo los cinco misioneros de la orden seráfica, con el objetivo de «fundar convento e iglesia para doctrina de españoles e indios». Largos meses permanecieron los padres en el solar en que se alzaba la señera Ermita de Santa Lucía, pero a instancias del Cabildo se trasladaron al sitio en que se erguía la cruz de la Ermita del Socorro, construída por Juan de Segovia, tabernáculo en que el pueblo adoraba la imagen de dicha advocación traída devotamente por Pedro de Valdivia, en el arzón de su silla jineta. Según los documentos del archivo secreto, que corren en copia en un litigio de la orden, sería el 17 de Marzo de 1554, la fecha en que Fray Martín de Robleda recibiera los doce solares, con la obligación de levantar una fábrica arquitectónica, en cuyo altar mayor luciera la imagen aludida y un «bulto y túmulo con sus banderas, estandarte o guión, del fundador de la ermita, el Gobernador don Pedro de Valdivia».

Los trabajos de edificación comenzaron, de acuerdo al testimonio posterior del cronista Miguel de Olivares, el Sábado 5 de Julio de 1572, día en que se colocó, dentro de la liturgia correspondiente, la primera piedra de la iglesia. Cinco años más tarde, Fray Cristóbal de Rabanera, guardián del convento, pedía licencia al Cabildo para que la construcción fuera adelante, «estando tan sólo iniciada en la parte que ha de ser del crucero de la capilla mayor».

Esta iglesia primitiva era de «adobes y tapia», deleznable edificio,

azotado por «tres quemas» y un temblor, que el 7 de Agosto de 1583, derribó su menguada estructura. Los frailes pidieron entonces ayuda a los feligreses y ya en el mes de Enero de 1584, oficiaban en una «iglesia pequeña e inadecuada», debido a lo cual, el provincial decidió elevar una súplica al Soberano para *«levantarla de cantería que es cosa fija»*.

Por Real Cédula de 2 de Enero de 1586, Felipe II les entregó la suma de 1.000 pesos, en derramas de 6 años, a pesar que el costo calculado fué de 12.000 y el tiempo prudencial de edificación, de ocho años.

La fábrica estuvo a cargo de Fray Antonio, aparejador o arquitecto; dirigió la cantería, Fray Francisco Girón; Francisco Fernández, la faena de contratar indios obreros, y Antonio Jiménez, la fragua de la herrería. Terminado el crucero, el 23 de Septiembre de 1594, se colocó sobre el sagrario, la milagrosa efigie de la Virgen.

En Enero de 1607, el Vicario Fray Juan de Quijada se dirigía por segunda vez al Rey, manifestándole: «que no había podido terminar la iglesia de piedra, de la cual tenía hecha las tres partes». Sólo en 1618 vino a llevarse a cabo la consagración del templo, tradición conservada por los cronistas y que confirman los documentos de la orden, en uno de los cuales se lee textualmente: «Púsose el Ssmo. Sacramento en los dos tercios de ella que se acabaron primero día de San Lino Papá, en veinte y tres de Septiembre del año de mil quinientos noventa y cuatro y acabóse de todo punto dicha iglesia el año de mil seiscientos diez y ocho, cuarenta y seis años después que se comenzó».

San Francisco era de grandes proporciones en su área; «es una ciudad según es de grande», apunta el Padre Ovalle. El edificio de piedra blanca de cantería, labrado en grandes bloques, estaba compuesto de una nave principal y de sólo dos capillas laterales, que formaban la figura de una cruz perfecta. El espacio meridional quedó destinado a campo santo.

La silueta exterior la daba su torre de considerable altura, sobre base cuzqueña, construída en tres cuerpos superpuestos a la manera de plataformas que remataban en lo más alto en forma de pirámide.

El convento comprendía dos claustros: el menor, terminado en 1628, de arcos de ladrillo de mampostería; el segundo más amplio, estaba decorado en sus muros, escribe el P. Alonso de Ovalle, «de muy devota pintura de la vida del glorioso santo, careada con los pasos de su dechado maestro Cristo Nuestro Señor». En las esquinas había cuatro grandes cuadros que servían para la fiesta del patrono.

San Francisco tiene en nuestra historia artística, un valor extraordinario; sirve de nexo entre la arquitectura del siglo XVI y la presente. La

descripción anterior coincide en lo esencial con el cuerpo que nos ha quedado del templo primitivo, como puede estudiarse en el cuidadoso plano trazado por M. E. Secchi. Pero, como bien dice Martin S. Noel, «los verdaderos caracteres de la arquitectura hispanoamericana hemos de buscarlos en los pormenores», y por fortuna quedan algunos de profunda significación, en el vetusto templo franciscano. Son joyas dignas del encomio de los técnicos, y de la admiración de las generaciones chilenas, el artesonado de indudable prosapia mudejar que decora y sostiene todavía la nave central. Forma una elegante combinación de tres planos de canes y sobrecanes que cumplen, según veredicto del arquitecto y profesor, Alfredo Benavides, la función de «darle esa solidez que le ha permitido desafiar los terremotos durante siglos».

En el mismo estilo mudejar que difundieron en América los «Tratados de la Carpintería de lo Blanco», está labrada la puerta que comunica la sacristía con el claustro, otra de las obras maestras de esa época inicial. Manuel Toussaint, el reputado historiador mexicano, encuentra en ella «un resto mudejar de gran belleza». La puerta—escribe—es adintelada, con dos grandes zapatas en sus ángulos y trabe y zapatas se prolongan a lo largo del muro, formando un verdadero arco con atauriques. Las jambas son simplemente rectangulares cubiertas todas ellas con la misma delicada labor».

Las tres hojas de madera de ciprés, que datan al parecer de 1608, y su coronamiento superior horizontal, llenan 5 metros de alto por 3 de ancho y están encuadradas en un denso marco, exuberante de dibujo y de talla, sin duda, el arquetipo de la ebanistería del siglo XVII en Chile.

Otra de las partes interesantes de San Francisco, es el claustro, construido por el celo del P. guardián Fernando Cid de Avendaño. De amplia abertura tendida, reposa sobre robustos arcos toscanos almohadillados, rechonchos, que en su piso superior tiene una curiosa solución. Remata en un corredor sostenido por sencillos postes verticales que sirven de apoyo a una media agua de tejas que descende hasta las canaletas, lo que da a todo el patio rústico, un aire de sobria y austera gravedad.

De la pintura primitiva, en los muros del claustro, aun pueden observarse los trazos desvaídos y las inscripciones indescifrables, donde, otrora, debieron haber brillado los tonos de oro de una técnica bizantina que aún pueden advertirse en las desdibujadas y retocadas figuras de Fray Juan de Tobar y Fray Pedro Orlé, mártires de la congregación.

Al penetrar en el interior del templo, reclama la atención la pila de agua bendita, agua lustral que se vierte en una fuente de alabastro, patinada por los siglos, sostenida por un armazón de madera negra, tallada por un artífice criollo que imitara ingenuamente algunos motivos renacentistas.

La sillería del coro es digna de particular mención. Fernando Már-

quez de la Plata, quien ha historiado el desarrollo de la ebanistería nacional, no titubea en proclamar su mérito. La doble fila de asientos circunda las paredes y se apoya en basas de noble sencillez, en armonía con la crestería superior en que rematan. Las sillas altas, de gruesos travesaños, están trabajadas en los respaldares. Son, sin duda, los restos de los trabajos primitivos del maestro Andrés Pereira que el P. Ovalle, en su lengua poética, describe como «todo de olorosa madera de ciprés, con su coronación hasta el techo, con vistosas molduras de galana proporción».

En el altar mayor luce todavía la pequeña imagen napolitana de la Virgen del Socorro, patrona colonial a partir del plebiscito de 15 de Abril de 1645. La moda de los siglos transformó esta reliquia en imagen de bulto que vistieron con primor los devotos y feligreses.

La terrible catástrofe provocada por el terremoto de 13 de Mayo de 1647, que en el acelerado correr de dos credos echó por tierra la obra arquitectónica de las primeras generaciones criollas, no derribó, por fortuna, la construcción franciscana que resistió, gracias a su «valiente enmaderación», las fuerzas demoledoras del cismo.

La iglesia perdió la torre, que al caer arrastró consigo «un excelente coro con costosa sillería», aplastando al hermano Fray Pedro de Ortega.

Las pérdidas que el provincial avaluaba en 200.000 pesos, no desalentaron a los religiosos que de inmediato comenzaron la reconstrucción del templo. La obra gruesa fué entregada al alférez Benito García, quien al frente de una cuadrilla técnica, los maestros Juan Uribe; Francisco, indio; el herrero Pascual y el carpintero, Juanillo, pudo reparar los daños esenciales.

En 1698 hubo necesidad de preocuparse de la desplomada torre, delicada tarea arquitectónica que se confió a la pericia del artífice Juan Serrano, autor también del altar de la Virgen de Aranzasu.

En el interior se repuso la platería del culto, contratándose con el español Juan Severino, la hechura de los cálices y las vinajeras. Surge por entonces un nuevo altar, dedicado al culto de Santa Isabel, con un lujoso retablo barroco, tallado por Salvador Niño. En lo alto del tabernáculo colocáronse cuatro lienzos del Cuzco, traídos directamente por intermedio del capitán Pablo Arístegui.

El recuerdo gráfico más importante que haya dejado el siglo XVII en el convento seráfico, es la serie pictórica de la «Vida de San Francisco»

que adorna las paredes del claustro. Son 42 enormes telas, de prosapia cuzqueña, pintadas entre el 8 de Diciembre de 1668, fecha que se descubre en una de las guirnaldas decorativas, y fines de Febrero de 1684, como puede leerse en el cuadro de los funerales del santo. «Obra de enorme empeño—escribe Antonio R. Romera—no sólo por lo nutrido de la serie, sino por la riqueza temática, por la variedad del tratamiento plástico, por la multitud asombrosa que la puebla, por la unidad de ejecución, por el estudio de expresiones, por la coherencia del estilo».

Fueron pintados estos cuadros en el Cuzco, y son réplicas de los originales salidos del taller del fraile español Basilio de la Cruz y de sus discípulos, entre los cuales se destaca la experta mano de Juan Zapata Inga. El texto básico es una narración hagiográfica que no hemos podido descubrir en la copiosa literatura franciscana, pero que no guarda relación con las «*Floreceillas de San Francisco*», ni el relato de la «*Leyenda Dorada*» de Jacobo de la Vorágine.

El conjunto remueve problemas estilísticos de gran interés. La figura dominante, San Francisco, dentro de la natural adaptación a las etapas cronológicas de su vida, no aparece como el «inspirado demócrata» a que alude Conrado Ricci, sino más bien como el adusto santo de la tradición hispánica realista, santo de interior, de ojos extrovertidos reflejando el alma de las cosas. Aquí vemos la imposición del maestro Basilio de la Cruz, firma que aparece en algunos de los originales del Cuzco, junto al San Francisco desnudo, ascético, macerado, producto de la inspiración de un conocedor de Zurbaran.

El flamenquismo es patente en las escenas populares que abundan en la serie. La mesa, repetida en varias telas, no es la «tavola» redonda de la escuela toscana, magra en su despliegue, sin platos y humilde pan redondo, sino un opulento festín de kermese, en que las multicolores frutas americanas abren la jugosidad de sus pulpas carnosas. De intención flamenca son al igual, los íntimos detalles hogareños: el fogón en que prepara las viandas una diligente cocinera; la fuente en que lava pañales una robusta aldeana...

La influencia italiana, ese sentimiento de la narración pintoresca, de sensación miniaturista, se confunde en los cuadros con lo que a primera vista aparece como orientalismo—esa nota que Sartorius creyó dominante en la plástica colonial—, pero no hay que olvidar que el oriente cercano se hizo sentir también en la pintura toscana.

Culmina la variada serie con el cuadro de *Los Funerales de San Francisco* que arrancara frases superlativas a la curiosidad precursora de Luis Alvarez Urquieta y que Antonio R. Romera ha emparentado con Brueghel, agregando: «En Zapata cambia el espíritu, mas la manera de componer sus escenas recuerda al flamenco. El espíritu de primitivo que hay en el cuzqueño da a sus obras, por lo demás, una emoción muy plástica».

Los comienzos del siglo XVIII fueron de plena actividad en el templo de los franciscanos. Fray Agustín Briceño, lector de teología y escotista de merecida fama en esa época, dedicó sus esfuerzos a la modificación de la planta. Se reforzaron los corredores con ángulos de clavazón y fuertes vigas, y se abrió una nueva portada barroca por mano de Manuel Toro.

El segundo claustro fué ampliado con una enfermería de 16 celdas, con sus alcobas, molduras y puertas labradas por Francisco Mesa. Para el servicio interno se instaló una capilla, dedicada a Santa Ana, que concluyó Francisco Cid.

La obra maestra de estas ampliaciones fué el refectorio, en estrecha consonancia artística con el alfarje mudejar de la nave central del templo. Se concibió en las medidas de 12 varas, con techo «de paloma y once vigas». Los canes eran 22, pintados de diferentes colores. Tres ventanas de balaustrería, hechas a torno por el maestro Francisco González y tres puertas, le daban amplia luz. El techo fué la preocupación artística por excelencia de los padres: «todo de sillarejos de coleos—rezan los inventarios—, materia muy difícil de conseguir en esta ciudad, con sus vigas perfiladas». Este hermoso refectorio que construyera el oficial de talla Juan de Ribera, subsistió hasta hace pocos años y se conservan de él algunas fotografías que permiten aquilatar su importancia artística. •

Las reparaciones realizadas entre 1703 y 1710, vinieron a terminar en el citado año como lo indica el «Libro de Caja», en estos términos: «El transrefectorio, botica y cocina quedaron terminados. La celda de la ante-portería se entablaron y enladrillaron; quedó todo enlucido y blanqueado. Se entabló un lienzo del corredor alto que mira al segundo claustro. Hízose un sagrario nuevo con nicho a Nuestra Señora del Socorro, guarnecida de espejería; su costo fué de 500 pesos; la hizo un bienhechor. Despachóse a la China, con un capitán francés, por toda la colgadura de esta Iglesia, de damasco, terciopelo de nácar y para su satisfacción celebró escritura el tesorero don Francisco Madariaga, de tenerle la plata lista. Se dedicaron 157 para los bastidores de las tapas de la «Vida de Nuestro Padre San Francisco» que circunvala el claustro y 100 pesos en tres rostros de Jesús, María y José, sus pies y manos, traídos de Lima».

Este ritmo de progreso fué nuevamente interrumpido por el terremoto de 1730, que causara daños de consideración a la comunidad.

Por fortuna vino en su auxilio la munificencia del Gobernador don Fermín de Ustáriz y en 1731 pudieron contratar por su intermedio, a algunos operarios franceses que llegaron de Concepción y remendaron las estropeadas pilastras y la sillería del coro. Se aprovechó al mismo tiempo la ocasión para completar el hermoseamiento interno, dorándose los retablos de Nuestra Señora del Carmen, el altar de San Francisco y de San Pedro de Alcántara; adquiriéndose en 1.200 pesos un hermoso

frontal de plata para el altar mayor y un nuevo órgano de tapas policromadas.

• Pero, no habían aún terminado estos trabajos, cuando un nuevo cismo de mayores proporciones, acaecido el 25 de Mayo de 1751, trajo aparejado mayores calamidades. El terremoto inclinó peligrosamente la airosa torre del templo, sufriendo daño notable el tabernáculo de la Virgen del Socorro y el antiguo retablo.

En 1754 hubo necesidad de derribar la torre para evitar posibles desgracias y sobre sus pétreos arranques, el diligente provincial Fray Pedro de Madariaga levantó una nueva, «muy elevada, de hermosa arquitectura», pintada de verde, al tenor de las demás iglesias de Santiago, por el maestro Ignacio. Atribuimos esta obra al oficial de carpintería José de Meneses. El relato de los viajeros comprueba la originalidad del perfil de la torre, y un testigo británico, Mr. John Constance Davie, al alabar, en 1812, la sencilla arquitectura del templo, se refiere en particular a este detalle: «torre—escribe—admirablemente situada, más alta que ninguna de la ciudad, compuesta de tres diferentes divisiones: griega, romana y egipcia, en forma de pirámide, sirviendo la parte egipcia de remate superior». Un boceto que tenemos a la vista, trazado en 1836 por José Gandarillas, puede darnos una idea de lo que fuera estilísticamente, este campanario, —a nuestro juicio ventajosamente reemplazado por la solución que le diera Fermín Vivaceta.

Por 1758, don Juan, el francés, canteó el frontal de piedra que se colocó a la entrada del edificio y en el mismo año, los «Libros de Gastos», señalan como importantes, la construcción del retablo del Santo Cristo, trabajado por Jorge Lanz; el bulto de N. S. de Dolores y las rejas de fierro con que se separaron las capillas internas.

El perímetro edificado en los amplios solares de la orden había aumentado durante el correr de los siglos, como tenemos dicho. Cuatro son los claustros que señala Carvallo y Goyeneche en su descripción. El principal es el antiguo ya descrito «adornado con la vida de los santos patriarcas, muchos santos de la orden, de excelente pintura, y un altar en cada uno de los ángulos interiores».

En los nuevos, se sentía un suave perfume agrario y cuatro robustas palmas, naranjos y limoneros encuadraban un hermoso jardín con la exquisita variedad de flores de Europa.

Las celdas bajas se abrían hacia un huertecillo, palomar y gallinero, que contrastaban con las espaciosas viviendas altas de la comunidad, de amplio horizonte.

El impulso arquitectónico que había impreso el P. Madariaga, se continuó a través de todo el siglo XVIII. En 1779, se construyeron dos nuevas capillas, correspondientes a San José y a la Virgen de Aranzasu. Se iluminó el presbiterio con una espaciosa claraboya de cristal que de-

rramaba tenue luz sobre los contornos. El golpe de vista interno fué modificado, con una nueva perspectiva que se obtuvo, gracias a una distribución más armónica de las capillas. En la de San Antonio, entregada a los cófrades de San Benito, se colocó el busto del patrono; en la de San José, el de San Pedro de Alcántara. En el arco de la capilla de la Concepción, quedó la imagen de la Virgen del Carmen, y en el lado opuesto, el San Francisco de la Bóveda, que aún se conserva. El culto de N. S. de Copacabana, de las cofradías negras, fué intensificado con nuevas donaciones que permitieron perfeccionar su retablo.

El templo en su integridad se entabló con madera de ciprés y en su exterior fué remozado con oportunas manos de pintura verde al óleo, en las dos puertas principales de la iglesia, la del costado y la fronteriza del oeste.

La última de las transformaciones coloniales realizadas en el templo, la llevó a cabo en 1808, el meritorio escultor Ambrosio Santelices, que modernizó los altares, inspirado en las lecciones que recibiera de su maestro el gran arquitecto Joaquín Toesca. Fray Bernardino Gutiérrez, alcanzó a ver uno de esos retablos, tan celebrados por los contemporáneos. Era el que servía al culto de San Antonio de Padua, frente a la puerta del costado norte: —«de madera tallada, de hermosas columnas dóricas, elegantes capiteles, mallas de plata dorada y su majestuosa decoración, con una gloria de ángeles, y sus grandes escudos con el lema *Dilectur Deo et hominibus*», no tenía comparación—escribe—con los que posteriormente se dedicaron a este santo.

Otro testigo presencial habla en parecidos términos del altar de San Buenaventura, y al referirse al de San Antonio, apunta que ha «conseguido darle al rostro la expresión más marcada de dulzura, saber y santidad».

Al llegar la época republicana, San Francisco había llegado a ser el centro de un poético barrio santiaguino. Su silueta recortaba la antigua Cañada, que el impulso edilicio de Don Bernardo O'Higgins, el Director Supremo, ordenaría en Alameda, árbol que un provincial de la orden importara de Mendoza y que daba frescor al paseo, donde rumoreaban las cantarinas aguas, a veces invasoras, de las acequias del Mapocho.

La sencilla espadaña de la capilla de la Soledad, unida al cuerpo del edificio por un estrecho callejón, llamaba al golpe de campanas a los fieles de la cofradía, y de allí se derramaban en las horas místicas de la Semana Santa, los tétricos encapuchados que con voz lúgubre e insistente pedían por las calles la limosna del culto, al grito de «Al santo entierro de Cristo y la soledad de la Virgen», instantánea que captara, en

su paleta costumbrista, el pintor Manuel Antonio Caro, en el hoy desaparecido cuadro de «El Cucurucho».

Era un barrio ultraterreno y suburbano de meditación, recatado y pobre. San Francisco abría el paso hacia la alta Cañada y la plazuela de Barainca, camino que dibujaba la planturosa iglesia de San Juan de Dios y los murallones de adobe de los monasterios de las Carmelitas, de San José y de Santa Clara, que escondían, tras la reja de la clausura, su sereno y nostálgico fervor de religiosas.

La historia republicana de San Francisco no hay que buscarla en el erudito historial de los documentos de su archivo, que hemos examinado, sino en la crónica viva de los pintores que acecharon su íntima belleza para recrearla. Carlos Wood, en 1826, dibujó con limpieza sus contornos; Juan Mauricio Rugendas, el incansable viajero bávaro, se detuvo muchas veces frente a la iglesia, en busca del rasgo típico que definiera su esencia; José Gandarillas, en dibujo arquitectónico, nos ha conservado la estructura bizarra del antiguo campanario, y Charton, el romántico de 1848, coloca su torre en el fondo de un movido cuadro de época.

El templo, sin embargo, iba perdiendo en su interior las líneas coloniales. Las reformas eclesiásticas, conformes al gusto dominante—como puede leerse en la *Revista Católica*—, «sustituyeron las antiguas imágenes vestidas de género por cuadros al óleo» y las tallas del maestro Santelices y los vetustos altares policromos del barroco intuitivo de los artesanos ebanistas, fueron reemplazados paulatinamente por el falso mármol travertino y el insolente yeso que traían de Roma los artífices italianos que dominaban por su técnica el medio ambiente artístico.

En la primera mitad del siglo XIX, el provincial Fray Francisco Briceño, ordenó la reconstrucción de parte del edificio que amenazaba ruina por el decurso de los siglos y el repetido golpe de los temblores. Se encargaron los planos a Fermín Vivaceta, noble personalidad democrática, quien desde los duros bancos de aprendiz de ebanista, había ascendido a la categoría de arquitecto, gracias a su inteligencia y a su esfuerzo en las clases de sus profesores José Zegers, Brunet de Baines y Luciano Henault. Vivaceta iba a dejar su huella en ese ecléctico siglo XIX, en que Santiago ensayara las más variadas y peregrinas formas estilísticas, en los edificios que el progreso urbano hacía levantar.

La solución arquitectónica ideada por Fermín Vivaceta fué acertada: es sobria, funcional, inspirada—según un artículo de Alberto Ried—en una de las torres que adornan la ciudad de Londres.

Los periódicos hablaron con entusiasmo de esta innovación que elevaba las agazapadas murallas del templo hacia la altura, y el reloj de cuatro esferas que lo coronaba, venía a prestar según afirma un suelto

de prensa de *El Ferrocarril* (Junio 4 de 1858), «útiles servicios a los vecinos».

La ciudad, mientras tanto, iba ensanchando su área y distribuyendo, conforme a planes urbanísticos, su superficie. En la ley de 1838 que crea la Dirección General de Obras Públicas, se habla de «la decencia y hermosura de las poblaciones». El decreto de 4 de Enero de 1844, en su artículo 4 regulariza las «nuevas calles que se abran o las antiguas que se prolonguen». En el año de 1847, se ordena nivelar las calles, se hace obligatorio el empedrado y el trazado de las acequias. Pero, se debe a don Benjamín Vicuña Mackenna, y es uno de los galardones de su polifacética personalidad, el haber ideado una razonada planificación que abarcara el conjunto del perímetro metropolitano en su estética y en sus necesidades funcionales. Intendente de Santiago en 1874, cuando todavía era fácil contar sus 130.000 habitantes, concibió un vasto programa edilicio, llevado a la práctica por su avasallador dinamismo en que, respetándose las huellas artísticas del pasado colonial, se miraba con optimismo hacia un futuro remoto, que su genialidad anticipara. Dentro de ese plan, el histórico Huelén, inhóspito y rocoso hasta la fecha, se transformó en el deleitoso Santa Lucía, que es pulmón, paseo, azotea y mirador de la ciudad, y el barrio suburbano que cubría sus alrededores comenzó a tomar importancia, concentrándose la vista en el templo de San Francisco.

En la plazuela de ese nombre, en que la Alameda se abría para mirar hacia la cordillera, pilones de piedra para abreviar a las cabalgaduras, daban cita a carretas, carretones y coches de posta, en abigarrado tumulto de tráfico. A lo largo se levantaron rústicos tendales para la venta de flores, encantador y pintoresco mercado que cantara más de algún poeta, y que alcanzara la gloria ciudadana de tarjeta postal iluminada, muy siglo XIX.

Escasas transformaciones experimentó el templo a través de los últimos decenios del siglo. Una auténtica o fatal mano de pintura rejuvenecía, de vez en cuando, la pátina de los tiempos de sus murallas; deslizamientos de tejas fueron sus averías más serias.

Los padres seráficos veían mermarse sus entradas y la angustia económica vino a afectar al convento en 1921, en que perdió gran parte de su área, tan alabada por el P. Alonso de Ovalle en el siglo XVII, sitios que pasaron a formar parte de las manzanas residenciales de las calles París y Londres. Algunas joyas de su tesoro artístico debieron también venderse en pública subasta para aliviar las estrecheces de la comunidad. La respetuosa diligencia del historiador Carlos Peña Otaegui

ha permitido conservar fotografías de esta lamentada y lamentable demolición.

Por fortuna, la Iglesia de San Francisco se mantiene todavía enhiesta, con el elocuente aplomo de una secular tradición histórica. Se han ido las antiguas reliquias de su barrio. El Hospital de San Juan de Dios, cuyo templo dibujara Joaquín Toesca; el sencillo adobe del templo de las Monjas Claras; el rebuscado gótico florido de las monjas del Carmen, obra de Fermín Vivaceta; la pérgola de flores. Lo rodean ahora las masas de cemento de la audaz arquitectura contemporánea, que expresan con nuevas técnicas una nueva sensibilidad artística, y a su vera, desfilan interminables, las ininterrumpidas olas del tránsito de vehículos, pero este mismo contraste, parece condensar en nueva síntesis la estética colonial que lo hizo surgir a la vida. Su perfil ha ganado en lozanía. Su torre recorta con elegancia la comba azul del cielo santiaguino. Mirada desde la altura, la imponencia de sus incontables tejas que caen en media agua sobre la Alameda, hoy Bernardo O'Higgins, que se entrecruzan en sus aleros y dibujan, mendicante, el cuerpo del edificio por la calle de San Francisco, dan la sensación de ese sobrio pasado—medida de lo nuestro—, que hay que conservar. Sus robustas puertas se abren para los ojos del arte y enseñan vestigios artísticos que nos conectan con los siglos pretéritos en saludable lección.

San Francisco es ahora Monumento Histórico Nacional, por decreto de fecha 6 de Julio de 1951, que lo consagra definitivamente y lo entrega a la respetuosa admiración de las generaciones.

NOTA.—El presente trabajo está basado en una prolija rebusca en los archivos de la orden, que hemos podido estudiar gracias a la inteligente y cariñosa ayuda de Fray Martín Maldonado bibliotecario de la comunidad franciscana, a quien expresamos nuestro reconocimiento y amistad.

El señor Manuel Eduardo Secchi, arquitecto de la Municipalidad de Santiago, investigador del arte colonial y colaborador del Consejo en más de una ocasión, nos ha facilitado gentilmente los dibujos que acompañan este trabajo,

Las fotografías han sido tomadas, a través de una acertada investigación, por el Asesor técnico del Consejo de Monumentos Nacionales, Ing. Roberto Montandon.

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCIÓN CHILENA