



HISTORIA del ARTE en el REINO de CHILE



HISTORIA del ARTE en el REINO de CHILE

por

Eugenio Pereira Salas

UNIVERSIDAD DE CHILE
SANTIAGO, 1965

HISTORIA DEL ARTE EN EL REINO DE CHILE

por Eugenio Pereira Salas

De la Academia Chilena de la Historia. Director del Centro
de Investigaciones de Historia Americana

OBRA EDITADA POR ACUERDO DE LA

COMISION CENTRAL DE PUBLICACIONES

DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE



© Eugenio Pereira Salas, 1965 Inscripción Nº 30853

Composición: Linotype Baskerville 12/14. Papel offset. Impreso en offset en los talleres gráficos de la Compañía Impresora Argentina, S. A. Alsina 2049; Buenos Aires.

Proyectó la edición Mauricio Amster.

PRINTED IN ARGENTINE

INDICE

Introducción

VI.

Capitulo		Página
L	Los comienzos del arte hispano-chileno (1541-1647)	
	La Iglesia Mayor - San Francisco - Santo Domingo - San Agustín - La Merced	1
	- La Compañía de Jesús - Otros edificios religiosos de Santiago - La arquitectura	
	en el resto del país - La arquitectura defensiva - La casa del conquistador - La	
	vida artística - La organización del trabajo artístico - Los artesanos y las raíces del arte popular - Los artístas y las obras anónimas.	
II.	Del terremoto de 1647 a la iniciación de un nuevo siglo (1647-1720)	34
	La arquitectura civil - La Catedral de Santiago - La Merced - San Agustín - La	34
	Compañía de Jesús - San Francisco - Los monasterios santiaguinos en el siglo	
	xvII - El Monasterio de las Carmelitas Descalzas de San José - El Monasterio de	
	Santa Clara - Las Clarisas de la Victoria - La arquitectura a lo largo del país -	
	Valparaíso - Las regiones agrarias: Colchagua, Chillán, Concepción - La casona	
	chilena en la mitad del siglo xvII – La mano de obra artística.	
III.	La pintura y la escultura en la época barroca-americana	59
	La pintura cuzqueña en Chile - Los artistas pintores - La pintura religiosa - La	
	pintura profana - Otros géneros pictóricos - Los talladores en madera y la es-	
	cultura.	
IV.	La preponderancia artistica de los jesuitas (1720-1776)	80
	La obra del Padre Carlos Haymbhausen - La actividad artistica de Calera de	
	Tango - Los hermanos plateros - Los hermanos herreros, campaneros y relojeros	
	- Los hermanos loceros - Los hermanos tejedores y brosladores - Los hermanos	
	ebanistas - Los hermanos escultores - Los hermanos pintores - Los hermanos ar-	
	quitectos - La arquitectura jesuita en Chile - El Colegio Máximo de San Miguel	
	- La Iglesia de San Miguel - El Colegio de San Pablo - La Iglesia de los Jesuitas	
	en La Serena - La Iglesia Misional de Achao - La Residencia de San Sebastián	
	en Bucalemu.	
V.	La persistencia barroca	118
	El Palacio de los Presidentes y Reales Cajas - La Catedral de Santiago - La Igle-	
	sia y Convento de San Francisco - La Recoleta franciscana - El Colegio de San	
	Diego de Alcalá - El Conventillo franciscano - San Agustín - Santo Domingo -	
	El Noviciado de Apoquindo - Los nuevos monasterios santiaguinos - El Carmen	
	de San Rafael o Carmen Bajo - El Monasterio de las Capuchinas - Las Monjas	
	Rosas - Las Monjitas de la Plaza - La organización artística-artesana en el si-	

Hacia un orden neo-clásico

Los ingenieros militares – El impulso edilicio del corregidor Zañartu – El Puente de Cal y Canto o Puente Nuevo – La Universidad de San Felipe – La Casa de 153

glo xvIII - Jorge Lanz - La pintura - La Capilla de Mendoza.

Capitulo	Huérfanos de Santiago – La Iglesia de San Lázaro – La Iglesia de San Isidro – La Merced.	tulo
VII.	La reacción neo-clásica en Chile	171
VII.	El Palacio de los Gobernadores – Los ingenieros militares – La circulación de los tratados de arte en Chile – La enseñanza de las matemáticas y del dibujo – La Universidad de San Felipe – La Academia de San Luís – La Cátedra de Dibujo – La Cátedra de Matemáticas.	
VIII.	Joaquin Toesca y Ricci	184
IX.	Los trabajos arquitectónicos de Joaquín Toesca en Santiago	191
	La Iglesia Catedral – La Real Casa de Moneda – Las casas del Cabildo de San- tiago – Los Tajamares del Río Mapocho – El Hospital de San Jùan de Dios – La Arquitectura Militar en Santiago.	
X.	La reacción neo-clásica a lo largo del país	222
	La Serena – Las viejas parroquias del Norte Chico y las nuevas ciudades – San Felipe el Real y Santa Rosa de los Andes – La reacción neo-clásica en Valparaíso – Las parroquias de Aconcagua – Por el antiguo camino a Santiago – Por el camino real hacia el Sur – Rancagua – San Fernando – Las regiones adyacentes – Curicó – San Agustín de Talca – Chillán – La actividad artística en Concepción – La Nueva Concepción – Los alrededores de Concepción – La vida artística de Concepción.	
XI.	La frontera y el extremo Sur	258
	La plaza de Valdivia - El archipiélago de Chiloé.	
KII.	La gestión edilicia: ornato, orden y aseo	265
CIII.	Los últimos edificios coloniales	268
	Los continuadores de la obra de Toesca y sus obras – La Real Aduana – Las obras de Juan José de Goicolea – La Real Audiencia de Santiago – El Tribunal del Consulado – La fachada del Palacio de los Gobernadores – Las últimas iglesias coloniales de Santiago – La Iglesia de La Estampa – La Iglesia de Santa Ana.	
CIV.	La casona chilena del siglo XVIII	278
CV.	El trabajo artístico gremial en las postrimerias coloniales	288
	El gremio de los plateros – Plateros y grabadores de la Real Casa de Moneda – La platería araucana – El gremio de los carpinteros – El gremio de los herreros.	
CVI.	Las artes populares	302
CVII.	Los últimos artistas coloniales	309
	La escultura – Ambrosio Santelices – Ignacio Andía y Varela – José Santos Niño de Figueroa – Muestros escultores y obras anónimas.	
KVIII.	Los últimos pintores coloniales	322

Notas, 331 Indice de ilustraciones, 477 Indice alfabético, 487 Indice geográfico, 497

INTRODUCCION

LA HISTORIA del arte americano como disciplina académica y tema de investigación aparece tardíamente en el proceso de la historiografía nacional. Es evidente que los cronistas supieron comprender la belleza que encerraban las obras que se iban creando en nuestro país, solitario y aislado, pero la sentían vitalmente como apetencia de un mundo superior. Lo ha dicho èn forma admirable J. Huizinga, en las páginas que abren su siempre fresco panorama del Otoño de la Edad Media: «Toda época suspira por un mundo mejor. Cuanto más profunda es la desesperación causada por el caótico presente tanto más íntimo es este suspirar». Los cronistas trataron de yuxtaponer al mundo real en que moraban un mundo soñado trascendente, algo así como la teoría de las dos ciudades, la divina y la humana, de la filosofía de San Agustín.

Al tocar levemente estas materías, en un significativo soslayo temático, los escritores coloniales detienen el relato de los hechos y encrespan su lenguaje para transformar las sensaciones, a veces táctiles, olfativas y gustativas del arte, en descripción de lo visto. Los capítulos del P. Alonso de Ovalle en su Histórica Relación forman la más auténtica trasmutación de la vida cotidiana del Santiago del Nuevo Extremo en legítima poesía.

Esta entrega intuitiva inmediata viene a corregirse en el siglo XVIII por las lecciones intelectuales de la doctrina de la Ilustración, racionalismo que infunde a los testigos una actitud crítica objetiva. Paradigma de esta postura es la labor del abate Juan Ignacio Molina, amigo del informe, la clasificación y el inventario.

El concepto del arte no sufre cambios en el período republicano. Los juicios estéticos vertidos por Manuel de Salas, Juan Egaña o Camilo Henríquez—los más empeñosos precursores de su enseñanza formativa— están basados, al igual, en una concepción sociológica del arte, a la manera de un embellecimiento de los cuadros de la existencia colectiva, a los que hay que prestar adecuada atención cívica.

Por otra parte, el influjo europeo hizo que las élites en cierta manera se avergonzaran del fecundo pasado colonial, y la mayor parte de los edificios construidos en esos tres siglos, fueran en parte destruidos, o sea transformados en su esencia, por el empeño de poner en marcha la doctrina del progreso, tan en boga en esa época optimista. Este proceso se cumple también en las casas particulares (los museos de entonces) y los viejos muebles barrocos, los retratos de los antepasados, las complicadas escribanías llenas de secretos, las petacas y los almofrés, pasaron a decorar la cocina y los patios de adentro, y aún más, las iglesias y conventos a una voz de orden, que estimulaban las autoridades, reemplazaron las maderas policromadas, los santos de bulto y los altares multicolores, por esas imágenes de yeso que introducían los astutos comerciantes.

La primera generación de historiadores republicanos incorporó las bellas artes en la trama cronológica de la historia general. Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackenna reordenaron los escuetos datos de los cronistas, introduciéndolos a guisa de notas en la minuciosa narración de los acontecimientos del pasado. Para ellos, sin embargo, la palabra escrita —poesía o prosa—, era más significativa que la sutil impronta del arte o de la mú-

sica. Tal vez sean José Gandarillas y José Miguel Blanco, la vanguardia en sentir el poder expresivo del arte, considerándolo un elemento constitutivo integral de esa trama inconsútil que llamamos cultura.

Los que más activamente se ocupan del problema son los anticuarios —usamos la connotación inglesa del término— interesante progenie de aficionados que comienzan a descubrir y a salvar del olvido o de la pérdida los objetos que toda una promoción ciudadana había despreciado por insípidos o por considerarlos aberraciones dentro de ese patrón imponderable llamado «buen gusto». En este período romántico actuaron los filántropos y mecenas que abren las exposiciones artísticas iniciales; crean museos y las academias superiores de aprendizaje de la pintura, la escultura y la arquitectura. Todavía en los salones societarios o en las instituciones pedagógicas, los nombres de Manuel Talavera, Eusebio Lillo, Pedro Palazuelos, Marco Maturana, Matías Cousiño y tantos otros, sirven de ejemplo y de estímulo al desinteresado cultivo de estas disciplinas.

El criterio artístico se va refinando, y a la simple contemplación emocionada de las bellas formas, se van agregando noticias concretas y explicaciones sobre artistas y creadores. La culminación de esta línea está dada en nuestro siglo en las personalidades del Pbo. Luis Roa Urzúa y sobre todo, Luis Alvarez Urquieta, el primer historiador de la pintura colonial, cuya colección, hoy día en el Museo de Bellas Artes, permite entender la marcha de nuestra voluntad estética.

La verdadera investigación metódica data únicamente del cercano ayer. Fernando Márquez de la Plata, se entrega de lleno, en su noble existencia, a formar el repertorio de la arqueología chilena en sus valiosas monografías sobre muebles, trajes y artefactos. Arturo Fontecilla Larraín, otro cruzado de esta causa, se dedica de preferencia a las artes del fuego, viejas espadas, herrajes, lámparas. Darío Ovalle Castillo, el propio Fontecilla Larraín y los grandes coleccionistas, hacen posible el estudio razonado de la orfebrería nacional.

La Universidad de Chile inaugura las primeras cátedras de especialidad, con Alfredo Benavides, distinguido arquitecto prematuramente desaparecido, autor de obras fundamentales, quien despierta el interés de los alumnos por estos temas olvidados. Otro arquitecto, Manuel Eduardo Secchi, temperamento refinado y habilísimo dibujante, revive en sus estampas el alma de los edificios tradicionales. A un hombre de ciencia, Ernesto Greve, se debe una visión enciclopédica de las artes de la construcción como lo es su monumental Historia de la Ingeniería en Chile.

Nuestro empeño ha sido estrictamente histórico. Creemos que para una correcta comprensión de este desarrollo es necesario trazar de antemano las firmes coordinadas cronológicas en que pueden situarse las fábricas arquitectónicas y las obras de creación. El lector encontrará así en este libro, además del agradecido comentario de lo que han hecho nuestros ilustres antecesores, multitud de datos inéditos, nombres desconocidos, personalidades ignoradas, descripción de cosas perdidas, conjunto de noticias que asienta en bases más sólidas la especulación estética o filosófica.

Es el fruto de una paciente rebusca proseguida desde 1931, en que por iniciativa del profesor y actual Rector de la Universidad de Chile, Sr. Juan Gómez Millas, serví la Cátedra de Historia del Arte Americano y Chileno, primero en el Instituto de Educación Física y luego en la Escuela de Bellas Artes, después de la creación de la Facultad de dicho nombre realizada por el Prof. Domingo Santa Cruz W.

Los datos encontrados los he agrupado dentro de un esquema de periodización que necesita ex-

plicarse. En nuestras lecciones aprovechamos los moldes estilísticos en que Vicente Lampérez trató de encuadrar la fisonomía artística americana del período hispánico, e hicimos uso de su terminología de «purista sin forma», para caracterizar a los simples edificios que sin arquitectura determinada construyeron los españoles, con propósitos de albergue y defensa, en la inmensidad continental. El de «purista», nos sirvió para designar los estilos que venidos de la España Renacentista (mudéjar, isabelino, plateresco, y sobre todo herreriano), se adaptan a la realidad geográfica, a la manera de una imposición estética hispánica-occidental, en que oficialmente se quiere dejar fuera todo aquello que recuerda al aborigen su pasado idolátrico. Barroco-Virreinal se dio al período que comienza en España con Crecenzi (1617) y viene a producir obras maestras en el Nuevo Mundo, como lo atestiguan México, Ecuador y Perú —para nombrar sólo arquetipos—; por último la reacción neo-clásica que conduce a una nueva etapa histórica.

Estas denominaciones, con las legítimas variantes regionales, han sido afianzadas por el valiosísimo aporte de los grandes historiadores contemporáneos: Diego Angulo Iñíguez y el Marqués de Lozoya en España; Manuel Toussaint, en México; José de la Riva Agüero, en el Perú; Gabriel Navarro, en Ecuador; Martín Noel, José Torre Revello, Miguel Sola, y Mario J. Buschiazzo, en la Argentina; Martin Kubler, Pal Kelemen, Martín Soria y Harold E. Wethey, en los Estados Uni-

dos; Erwin Walter Palm, en Alemania.

Esta clasificación es holgada y lo suficientemente comprensiva para los matices zonales.

En nuestro país, el primero en intentar una coordinación de sus períodos, fue Alfredo Benavides. Son para él cuatro las épocas: la primera que abarca el corto término desde el descubrimiento a 1550, más o menos —«período de incertidumbre y de soluciones provisorias—, tiene sólo el valor de curiosidad histórica»; la segunda, 1550-1600, caracterizada «por el Renacimiento Clásico que encarna Juan de Herrera», sin que el gótico y plateresco fuesen desterrados del todo. Una tercera, barroca (1600-1750) y por último, una franca reacción clasicista comprendida entre los años de 1750 a 1850.

George Kubler y Martín Soria establecen como año crucial para estos cortes estilísticos la fecha de 1650. Antes de esta fecha fue general, escriben, la adhesión a las modas hispánicas del siglo xvi, dominantes desde Bogotá a Potosí y Santiago. Después de 1650, la arquitectura andina puede dividirse en estilos metropolitanos y provinciales, y su historia continúa a través de una fase rococó que empieza alrededor de 1740 hasta el siglo xix. Ambos autores sienten profundamente la diferencia entre lo hispánico y lo americano, considerando a este último como arte folklórico, medieval en su espíritu. En el proceso/de la aculturación —resumo— el español recién llegado era enérgico y arrogante, asimilando gradualmente la cortesía, sobria pasividad y la gentileza del indio. El arte colonial prefiere el decoro a la violencia, la suavidad a la pasión. Tranquilidad, placidez y un orden mesurado fue el tono constante.

Nuestro esquema es a grandes rasgos cronológico, de acuerdo con la historia general, en que se inserta. Caracterizó una época inicial: 1541-1647; un período barroco de influencia peruana: 1647-1700; una tercera de hegemonía jesuíta: 1700-1756 y una reacción neo-clásica: 1756-1810.

Sin duda alguna hace falta en nuestro libro una diferenciación más clara entre el manierismo y el barroco, sobre todo ahora que la crítica tiende a considerar el manierismo «como estilo autónomo, en período singular de la literatura y del arte». Bajo esta luz deberíamos haber estudiado el influjo de la pintura cuzqueña en el país. También sentimos no haber sometido a una criba más fina la expresión usual barroco bávaro-jesuíta.

Fiel a las palabras de Goethe, «acostumbro acordarme con gusto cómo conseguí todo lo que poseo, de quién lo recibí, si de regalo, por trueque o compra o de alguna otra manera», y por lo dicho no quisiera olvidar en esta introducción a los que nos han estimulado en el trabajo: José Torre Revello, Mario J. Buschiazzo y Armando Braun Menéndez, en la Argentina. A Erwin Walter Palm, ahora en Heildelberg. A Alberto Ostria Gutiérrez, Leopoldo Castedo y José Ricardo Morales, fieles amigos de esta obra. Al Director General de Bibliotecas, Sr. Guillermo Feliú Cruz y a los Directores del Archivo Nacional, Sres. Ricardo Donoso y Juan Eyzaguirre, por las cariñosas facilidades otorgadas en la rebusca; al distinguido paleógrafo Sr. Gustavo Opazo Maturana, por la generosidad de sus aportes documentales que señalo. A Fray Martín Maldonado, del Archivo Franciscano y a Monseñor Víctor Barahona, del Cabildo Eclesiástico, expertos guías amicales. A Roberto Montandón, quien no ha omitido esfuerzos ayudándonos en todo momento con su inteligente labor iconográfica y artística Las ilustraciones que acompañan este libro fueron ejecutadas por el Laboratorio de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile, eficiente cuerpo técnico que dirige Roberto Montandón. Agradezco en particular la tarea de los Sres. Domingo Ulloa y Mario Guillard. Al Decano de la Facultad de Bellas Artes, don Luis Oyarzún. generoso en sus apreciaciones críticas de estímulo. A la Comisión de Publicaciones de la Universidad de Chile que apadrinó esta monografía. A la Sra. Gilda Altamirano y Srta. María Teresa Araneda Encina que prepararon con afecto el difícil manuscrito. Dejo por último constancia de los desvelos del Director de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, Prof. Alamiro de Avila Martel, para dirigir con sapiencia esta publicación.

Santiago, Año Nuevo de 1963.

EUGENIO PEREIRA SALAS Universidad de Chile

LOS COMIENZOS DEL ARTE HISPANO-CHILENO

(1541 - 1647)

Los PRIMEROS años de la historia de Chile, los que hacemos caber en su rígido marco cronológico comprendido entre la fecha de la fundación de Santiago del Nuevo Extremo –12
de febrero de 1541– y su primera destrucción por el terremoto del 13 de mayo de 1647, marcan
el tránsito entre la noción urbana de campamento, indicio de la voluntad de conquista y de la
ciudad, que es la posesión amable del territorio con fines permanentes.

Los españoles trajeron consigo la imagen de la ciudad medieval forjada a través de su historia como evolución del concepto greco-latino de convivencia social y administrativa. No fue, por esta razón, la ciudad americana una creación espontánea sino un corte en el paisaje con determinadas miras de defensa y de albergue.

«La creó —comenta Juan B. Terán— el decreto de un capitán, no la urdió lentamente el afán prolijo, ni nació de la pareja humana, ni la germinó el campo cultivado»¹.

Un cuadrado central; plaza con lienzos homogéneos para los futuros edificios de la Catedral, el Cabildo y los portales, fue el primitivo núcleo funcional. La cruz ondeaba en el costado Este, el escudo que debía lucir en los edificios públicos; el estandarte real, la picota y el rollo eran los símbolos objetivos de esas relaciones entre lo humano y lo divino que definen a una ciudad. La traza central se conectó por los caminos que la unieron en el Norte y en el Sur con la periferia agrícola; hacia la cordillera se protegió la captación regular de las aguas. Santiago del Nuevo Extremo cumplió con rapidez estas etapas de desarrollo. Las murallas de defensa principiaron a levantarse en 1541, después del fracasado ataque a la ciudad por el cacique Michimalongo. Abarcaban ellas el perímetro central, pero su construcción obedecía más bien a un hábito mental que a una imperiosa necesidad. En 1556 estaba viable el río Mapocho, gracias a las obras de mampostería dirigidas por Francisco Sánchez. En 1577 Pedro de Armenta elevaba los portales de la Plaza de Armas para el abasto y comercio de los moradores y vecinos. Todavía en 1598 no se completaban estas construcciones. En junio de dicho año Gonzalo Alvarez de Toledo entregaba a la pericia del maestro Juan González la erección de doce tiendas, con el detalle típico de la arquitectura nacional «la del esquina con un pilar de cal y ladrillo con dos puertas y en lo alto de las puertas dos ventanas para claridad de ellas». En 1632 el obispo Salcedo podía enorgullecerse en una de sus cartas de la hermosa Plaza de Armas de Santiago².

En cuanto al edificio del Cabildo, asiento del gobierno civil, había que cumplir las reales cédulas de 1528 que ordenaban que «las elecciones debían verificarse en las casas del Cabildo que para eso están dedicadas». Sin embargo, en los comienzos los regidores sesionaron sea en las ha-

bitaciones particulares de Pedro de Valdivia o en el Sagrado de la Iglesia Mayor. En 1552 podemos leer en las actas capitulares que «la ciudad tiene ya casa de Cabildo», contrucción de paja, que en 1556 se destinó a las oficinas reales.

El trabajo de la obra gruesa de un nuevo edificio se encomendó el año 1578 a los maestros Juan de Cuevas y Juan de Lezana. El cuerpo proyectado se amplió al año siguiente, uniéndosele con la habitación contigua que hacía el oficio de cárcel pública. Las formas arquitectónicas adquieren fisonomía en 1623. El edificio se debió a la intervención de Hernando Báez y Francisco Martín. Lo rodeaba un hermoso corredor umbralado que trabajó el carpintero Juan Oliva. En 1641 se agregó al conjunto la pequeña pero graciosa capilla de San Antonio ejecutada por la devoción de Juan del Castillo³ y en cuya humilde torre de madera golpeaban optimistas las campanas de la ciudad, traídas del Perú por Martín de Urquiza.

La planta de la ciudad de Santiago en el siglo xvII fue trazada, escribe el P. Ovalle, a compás y cordel, en forma de juego de ajedrez, dividida en cuadras de una misma hechura y tamaño, de donde se sigue «que de cualquiera esquina en que un hombre se ponga ve cuatro calles: una al oriente, otra al occidente, y las otras dos al septentrión y al medio día. Cada una de estas cuadras estaba dividida en cuatro solares iguales, pero con el tiempo se fueron en menores y menores, de manera que al corto tiempo se vieron en cada cuadra muchas casas»⁴.

Esta traza urbanística erigida en sistema por las leyes de Indias, se repitió en las diversas ciudades de Chile y sólo vino a ser ligeramente modificada en los primeros años del siglo xvIII duran-



Plano de Santiago. En Alonso de Ovalle: Histórica Relación del Reyno de Chile, Roma, MDCXLVI.



Santiago de Chile. En Huamán Poma de Ayala: Nuevol Crónica y Buen Gobierno, (circa 1615). Institut d'Ethnologie, París, 1936.

te la administración del activo gobernador Manuel Manso y Velasco, que por sus méritos ganó el título de Marqués de Poblaciones.

De acuerdo con las recientes investigaciones del profesor Edwin Walter Palm, la ciudad de planta de damero es un traslado al Nuevo Mundo de una tradición de la Reconquista Española, que culmina con la toma de Granada en 1492. El trazado a cordel de las nuevas ciudades recapitula el investigador dominicano, que en la península marca gráficamente, en el terreno mismo, la voluntad cristiana ordenancista frente al laberinto de las ciudades árabes, procedimiento que en las postrimerías del siglo xv, en España, mereció el comentario explícito por los cronistas.

La planta de Santiago así concebida y ejecutada comenzó lentamente a poblarse con los primeros edificios en que puede advertirse el proceso de tránsito de la construcción de abrigo a la arquitectura, es decir, al arte. La iglesia fue la depositaria del mensaje inicial estético y las ermitas milagrosas los primeros jalones del progreso edilicio. Son ellas en nuestra historia, la humilde Vinita del Cerro Blanco, la de Monserrat, que donaron en agosto de 1558 Rodrigo de Quiroga y su aguerrida esposa Inés de Suárez, la primera mujer de nuestra crónica; la de San Saturnino, la ermita de Santa Lucía, apoyada sobre el Huelén indígena, con la cual se reemplazó al primitivo rancho que sirviera de oratorio y la ermita del Socorro, teatro de enconadas luchas frailescas⁶.

Es difícil reconstruir la historia material de los primeros templos chilenos. Ha dicho con acierto un erudito historiador de las artes americanas, Diego Angulo Iñíguez, que «el escepticismo, hijo del conocimiento de la historia documental de las grandes construcciones de América, inclina siempre a recibir con alguna reserva las noticias referentes al comienzo de los templos». Con alguna osadía y aprovechando las valiosas investigaciones previas de Ernesto Greve, Alfredo Benavides y M. Eduardo Secchi y nuestras propias rebuscas complementarias en los archivos notariales y conventuales, trataremos de ofrecer algunos pormenores inéditos de la arquitectura de Santiago del Nuevo Extremo en los gloriosos años de su infancia urbanística.

Para evitar confusiones trataremos el material encontrado en forma monográfica, hilvanando en orden cronológico y con énfasis en lo histórico las noticias que se poseen sobre los templos nacionales de los siglos xvi al xvii.

La Iglesia Mayor

«IMITANDO en esto a Salomón, el cual comenzó por el templo y casa de Dios» —apuntan al tenor bíblico los cronistas— la religiosidad española y su exacerbada forma criolla, inició de inmediato la construcción de la Iglesia Mayor, erigida más tarde en Catedral bajo la advocación de la Virgen de la Victoria, durante el pontificado de Pío IV, el 18 de mayo de 1561. Para construir-la se pasó una derrama de diez mil pesos sobre los vecinos, y el conquistador dispuso dos mil pesos más de las arcas fiscales. En setiembre de 1541 se iniciaron las gestiones previas para alzar su fábrica. Sabemos que en enero de 1545 no estaba aún terminada, pues se decía misa «en una portada de la casa-habitación del Gobernador». Parte al menos logró erguirse en 1549, habilitada para que en ella celebrara sesiones el Cabildo

El deleznable templo sufrió el primer derrumbe en 1552, iniciándose presurosamente las urgentes reparaciones, a cargo del mayordomo y tesorero Pedro de Miranda. Para este trabajo suscribió con Francisco de Gálvez un contrato en que ofrecía quinientos pesos más de lo estipulado, con tal que hiciese el arco de la capilla mayor o presbiterio al gusto de la corporación y con otra cal que fuera más recia que la que se había empleado.

En 1556 estaba techado el cuerpo principal, gracias a los desvelos de Bartolomé Flores y el carpintero Francisco Bobadilla, pero lo inspección técnica realizada, el 25 de noviembre del mismo año, por los maestros carpinteros García de Avilés, Juan González y Rodrigo Lescano, demostró la impericia de sus constructores, que habían ol vidado los detalles más elementales del oficio.

A pesar de los esfuerzos de Francisco de Gálvez que vio modo de buscar «puntales, estribos y remiendos», capaces de contener el edificio semi desplomado, las autoridades civiles y religiosas proyectaron una nueva fábrica, que el rey por cédula de 8 de agosto de 1558, auxilió con 6.000 pesos, y cuyos trabajos se iniciaron en tiempos del gobernador García Hurtado de Mendoza. Corrió con la faena el veterano cantero Juan de Lezana, quien con ayuda de Antón Mallorquín, pudo entregar en 1573 a la población de Santiago una modesta iglesia parroquial.

El embellecimiento interior y el remate de la obra arquitectónica fue una lenta tarea para las autoridades y el vecindario. Tomando en cuenta la vejez de Juan de Lezana, hubo de abandonarse en 1591 la idea de construir una torre de albañilería para sostener las campanas, continuándosela en material de adobe. En 1578 activó estas diligencias el presbítero Francisco de Herrera y el mayordomo Francisco Paredes⁷.

En agosto de 1593 se contrató al reputado maestro carpintero Francisco Esteban Valenciano para enmaderar las dos naves laterales conforme al modelo de la nave central, pero con el compromiso de ponerle dos vigas en lugar de tres. Valenciano de inmediato puso su cuadrilla de indios y oficiales al trabajo, comprometiéndose a terminarlo prontamente, con un salario de \$ 500 de oro, parte en alimentos, con sus consabidas y estimulantes botijas de vino⁸.

La estructura interna sufrió variaciones con el rasgo de dos puertas que, en la cantería, trazó el maestro Juan García, conservando así el mismo estilo que la puerta principal^o.

No hay que ser sin embargo muy optimista sobre estos remates de la obra gruesa pues todavía en 1629 informaba el obispo al rey que «no estaba concluída, no tiene retablos ni ornamentos, los que tiene son de tafetán y de tela de china muy maltratados»¹⁰.

Los cronistas de mediados del siglo xvII son explícitos, aunque no sabemos exactamente las fechas de estas observaciones. Describen el templo como de tres naves: fuera de las capillas de una y otra banda ocupadas por el imponente sagrario con la imagen de Nuestra Señora de la Victoria y de San Pedro. A la derecha el tabernáculo lateral del señor San José, donde estaba sepultado el obispo Diego de Medellín; a la izquierda, el altar de piedra, construido por Gonzalo de los Ríos, en que destacaba una efigie de San Antonio y el cuadro de la Virgen de la Expiación. Sobresalía por su importancia cívica la capilla del apóstol Santiago, patrono de la ciudad, y la de Francisco de Ovalle o del Santo Cristo, en que se adoraba un crucifijo de talla entera traído de Lima con gran trabajo y costo¹¹.

Era la iglesia —escribe en su lengua poética el P. Alonso de Ovalle, «toda de piedra blanca, fundada la nave principal del medio sobre hermosos arcos y pilares así mismo de piedra, de muy airosa y galana arquitectura». El edificio de albañilería de piedra del Cerro Blanco; en el costado opuesto había un pequeño patio que comunicaba con la residencia del obispo. Se abría hacia la plaza en la llamada Puerta del Perdón.

Fray Gaspar de Villarroel al recapitular los destrozos producidos por el terremoto de 1647 exclamaba dolorido: «es la Catedral obra de tan excelente fábrica que, aunque hay otras más suntuosas, no hay en las Indias otra que se le pueda igualar, quedándose en los términos de la arquitectura: tiene tres naves de piedra, y la del medio unos arcos hechos en forma tal, que sólo ellos se pudieron oponer a tan horrible temblor». Por desgracia no hemos podido encontrar los planos primitivos de la Iglesia Mayor; a guisa de evocación puede contemplarse entre las ilustraciones el croquis del P. Ovalle, quien, como escribe Vicuña Mackenna no sólo escribía sino que dibujaba de memoria.

San Francisco

EL 1º DE OCTUBRE de 1553 llegaron a Santiago los cinco misioneros de la orden seráfica con el objeto de «fundar convento e iglesia para doctrina de españoles e indios» 12. Ocho meses permanecieron los padres en posesión del solar en que se alzaba la Ermita de Santa Lucía, pero lo abandonaron a instancias del Cabildo, estableciéndose en el sitio en que se alzaba la Ermita del Socorro, construida por Juan de Segovia en 1554 y dedicada al culto de la imagen de dicha advocación, traída por Pedro de Valdivia en el arzón de su silla jineta.

Según los documentos que corren en copia en un litigio de la orden, sería el 17 de marzo de 1554 la fecha de convocación de fray Martín de Robleda para hacerle entrega de la ermita y doce solares junto a ella, con la obligación de que se pusiera en el altar mayor la imagen aludida, y «un bulto y túmulo con sus banderas y estandarte o guión», del fundador de la ermita, el gobernador don Pedro de Valdivia¹³.

Los trabajos para la edificación de San Francisco comenzaron, según el testimonio posterior del cronista Miguel de Olivares, el sábado 5 de julio de 1572, fecha en que se colocó la primera piedra¹⁴.

Cinco años más tarde, el 16 de agosto, fray Cristóbal de Rabanera, guardián del Convento, pedía licencia al Cabildo para que la obra fuera adelante y «salir un poco más de lo que sale lo demás que está edificado a la parte de la acequia», distancia de cuatro o cinco pies necesarios para cavar los cimientos de la iglesia que estaba principiada en la parte «que ha de ser del crucero de la capilla mayor»¹⁵.

Esta obra primitiva «de adobes y tapias» fue azotada «por tres quemas» y un temblor, que el 7 de agosto de 1583 derribó el edificio¹⁶.

Los frailes pidieron entonces ayuda a los feligreses, y ya en el mes de enero de 1584 oficiaban en una «iglesia pequeña e inadecuada», por lo cual el provincial decidió elevar súplicas al Soberano «para levantarla de cantería que es cosa fija».

Por Real Cédula de 2 de enero de 1576, Felipe II les otorgó una suma escalonada de \$ 1.000 anuales en derramas de seis años, a pesar que el costo calculado era de \$ 12.000 y un tiempo prudencial de ocho años de labor para terminarla. La fábrica corrió a cargo de fray Antonio, aparejador o arquitecto; dirigió la cantería fray Francisco Xirón; Francisco Fernández la contratación de los indios obreros y Antonio Jiménez, la obra de herrería¹⁷.

En junio de 1591 el síndico de la obra, Gonzalo Toledo, concertó con el cantero Juan de Soto la terminación de los arcos interiores en consonancia con el resto de la obra que estaba hecha.

En el mismo año comenzó su trabajo el maestro carpintero Francisco Esteban Valenciano, con el objeto de enmaderar «el euerpo de la iglesia nueva que adjunto se va haciendo... desde el arco toral hasta el altar mayor de tres cauces y su viga encima y las dos capillas del crucero de dos cauces que salgan tres pies el uno sobre el otro afuera con sus vigas»¹⁸. Se le dio a Valenciano el plazo de dieciocho meses y la ayuda de seis indios carpinteros para terminar.

El crucero vino a terminarse el 23 de septiembre de 1594, de acuerdo con la siguiente inscripción: «púsose el SSmo. Sacramento en los dos tercios de ella que se acabaron 1º día de San Lino Papa, en 23 de septiembre del año 1594», colocándose sobre el Sagrario, afirma Olivares, la milagrosa imagen del Socorro¹⁹.

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». Por circunstancias que no conocemos sólo once años después, en 1618, acabóse «de todo punto la iglesia», habiéndose demorado la construcción más de cuarenta y seis años.

San Francisco era de grandes proporciones en su área, una verdadera ciudad, dictaminaba un testigo presencial, el P. Ovalle. La iglesia «bella y capaz», de piedra blanca de cantería, labrada en grandes bloques, estaba compuesta de una nave principal y de dos capillas laterales que jugaban entre sí formando una cruz perfecta. El espacio meridional estaba destinado a Campo Santo, línea de blanquecinas sepulturas que según los testigos seguía el filo de la Alameda hasta el sitio donde después iba a levantarse la Iglesia de San Diego. (Ver láminas 1, 2 y 3).

Desde lejos el primer golpe de vista lo formaba una torre de piedra de considerable altura, a la manera cuzqueña, que iba a rematar en la parte superior en forma de pirámide. La portada, indecisa en su estilística, parece haber variado en el transcurso del siglo xvi. Sólo el techo de humilde adobe daba la tónica al edificio exterior. En lo interno la sillería del coro era su principal adorno. Toda de olorosa madera de ciprés; su primer orden de sillas estaba adosado a la pared y alcanzaba con su coronación hasta la altura del techo, decorada con vistosas molduras de galana proporción. A juzgar por escrituras posteriores podemos atribuir esta obra, de la cual quedan algunos vestigios, al maestro ebanista Andrés Pereira. Las naves fueron decoradas, de acuerdo con el testimonio de Ovalle, «con devotísimas imágenes de primoroso pincel y excelente enmaderamiento de ciprés».

El convento se componía de dos claustros: el menor, el primero en orden cronológico, fue terminado en 1628; el segundo de mayor amplitud, estaba decorado en sus muros, tal vez a imitación del de Lima, «de muy devota pintura de la vida de gloriosos santos, careada con los pasos de su dechado maestro Cristo Nuestro Señor». En las esquinas lucían cuatro grandes cuadros que servían a la manera de altares para las fiestas. «La portería», escribe Ovalle, «era majestuosa; la sacristía pintada toda y con ricos ornamentos».

La devoción de los conquistadores contribuyó al hermosamiento y desarrollo del edificio primitivo. A la Capilla de Nuestra Señora del Socorro se agregaron la de San Antonio de Padua, fundada el año de 1614; anteriormente, en 1584 se había constituido la cofradía de la Limpia Concepción de la Soledad que adquirió pronta fama por la renombrada procesión nocturna de los encapuchados de la Virgen, costumbre que persistió hasta muy entrado el siglo xix. De comienzos del siglo xvii son la Capilla de Santa Clara, que lucía la imagen de Nuestra Señora de Copacabana, sitio de reunión de los fieles esclavos; la Capilla de San Diego, más tarde transformada en Iglesia del mismo nombre en el remate del camposanto que seguía la línea sur de la antigua Ca-

ñada. De 1632 es la Capilla de Santa Ana y de la misma época más o menos la de Nuestra Señora de Aranzasu y de Nuestra Señora de los Dolores. Las primeras generaciones nacionales aspiraban cristianamente a unir sus nobles fundadores con algunas de estas capillas franciscanas (Ver lámina 4).

La iglesia y convento de San Francisco tiene en nuestra historia artística un valor simbólico extraordinario y sirve de nexo entre la arquitectura del siglo xv1 y la del presente. La descripción anterior, basada en los datos que nos ha trasmitido con elegancia retórica el P. Ovalle, coincide en lo esencial con el cuerpo arquitectónico que nos ha quedado del edificio primitivo, como puede apreciarse examinando el cuidadoso plano que trazara el arquitecto Manuel Eduardo Secchi. Pero, como bien escribe el historiador y arquitecto Martín S. Noel, al recapitular su visión artística de los edificios coloniales de Chile, «los verdaderos caracteres de la arquitectura hispano-americana hay que buscarlos en los pormenores». Siguiendo este acertado concepto, el artesonado del templo, de indudable abolengo mudéjar, es la huella más profunda que afectara la ebanistería colonial. De acuerdo con el expertizaje del profesor Alfredo Benavides «es una hermosa estructura basada en una combinación de tres filas de canes y sobrecanes que al mismo tiempo que decoran de una manera admirable y muy original el cielo de la iglesia, forma parte de la techumbre, contribuyendo a darle esa solidez que le ha permitido desafiar los terremotos durante siglos». El estado actual del artesonado coincide, dentro de términos generales, con la información recogida a través de un documento notarial coetáneo, el que nos permitiría no sólo fechar históricamente la época en que fuera labrada tan hermosa obra, sino también conocer el nombre de su benemérito autor. En efecto, en el Archivo de Escribanos, se puede leer a fecha 23 de abril de 1615, la escritura de concierto que firman con autoridad fray Martín de Salvatierra, provincial de la Orden, fray José de Cavareda, prior, y Mateo de Lepe, por la cual este último toma bajo su responsabilidad artesana la obra de carpintería de la iglesia y declara «trabajar y encubrir» la capilla mayor y las demás del cuerpo del edificio. Mateo de Lepe se comprometía a laborar conforme «al modelo que está en poder del Padre Prior» y a entallar con ayuda de cinco oficiales y un fraile lego, el alfarje, «en nudillos con cinta y saetín y su tablazón y sus soleras y canes labrados y los tirantes de dos en dos con sus lazos, cubriéndola de mojinete a mojinete desde la puerta de la iglesia hasta el altar mayor».

Por este trabajo recibió el artífice tres mil pesos de ocho reales, en pagos escalonados, las herramientas para los oficiales y al mismo tiempo se le dieron «a él y a sus oficiales de almorzar y comer y beber»²⁰.

El documento que extractamos, escrito en los términos más precisos del lenguaje mudéjar de los maestros de la carpintería de lo blanco, nos autoriza para atribuir el magnífico artesonado de la iglesia de San Francisco de Santiago a Mateo de Lepe, a quien, sin duda por esta obra, llamaron escultor sus contemporáneos, podemos señalar también el nombre de uno de sus ayudantes, el aprendiz Cristóbal Roque²¹.

La puerta que comunica la sacristía del templo con el primer claustro del convento es otra de las joyas que nos ha legado esa época. Las tres hojas movibles, de madera de ciprés, totalmente talladas a mano, ocupan una superficie de cinco metros de alto por tres de ancho, y el marco que las envuelve destaca un exuberante despliegue de dibujo y talla decorativa. Las tradiciones conventuales datan la obra del año 1608. «Por sus proporciones, su admirable composición, la riqueza de su decoración y su perfecta estructura, escribe un técnico, la hacen comparable a las mejo-



Mateo de Lepe: Alfarje mudéjar de San Francisco, (1615).

res obras de ebanistería de la época colonial americana. Y no sólo nuestros historiadores, Márquez de la Plata, Benavides, Luis Roa Urzúa han encomiado esta talla, sino también los críticos extranjeros. Manuel Toussaint, el distinguido historiador mexicano del mudejarismo en América, encuentra en ella «un resto mudéjar, 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 arrocado con atauriques. Las jambas son simplemente rectangulares, cubiertas todas ellas con la misma delicada labor»²² (Ver láminas 5, 6 y 7).

Una pregunta asalta de inmediato al acucioso investigador: ¿es esta puerta un ejemplar de una modalidad de corriente chilena que fue imitada en la Argentina o deben buscarse en la República del Plata antecedentes más antiguos que las puertas que existen, de los cuales se derivó esta obra chilena? El arquitecto Alfredo Benavides indirectamente ha contestado la pregunta de su colega mexicano, pues cree que la importancia dada por los talladores al recargo decorativo de la sopanda, dio origen a una repetición de este motivo durante la época colonial, en soluciones novedosas y de indiscutible propiedad y belleza.

En el análisis de estos «pormenores», el claustro, construido en 1623, forma otras de las partes interesantes de la primitiva iglesia de San Francisco. De amplia abertura tendida, reposa sobre robustos arcos toscanos, rechonchos y firmes, que alcanzan en su piso superior una solución curiosa y sencilla. Remata en un corredor sostenido por postes verticales que sirven de sostén a una mediagua de tejas romanas que descienden hasta las canaletas o botaguas, lo que da al patio, um-

brío de flores, un aire de sobria y austera gravedad, en consonancia con el credo franciscano (Ver láminas 8 y 9).

Santo Domingo

EL P. GIL GONZALEZ de San Nicolás fue el fundador del Convento Máximo de la Orden Dominicana de Chile. En noviembre de 1557, según las evidencias documentales aducidas por el historiador de la orden, fray Raimundo Ghigliazza, aceptó la entrega de los sitios, solares y casas que todavía ocupan, y se estableció en ellos con algunos religiosos. Para las necesidades del culto arregló en los comienzos un pequeño oratorio provisional. Los progresos de la construcción conventual fueron lentos. En 1587 —se lee en un documento— «no tenían iglesia cómoda pues la que se había hecho antiguamente era de prestado, humilde, baja y pequeña, muy mal trancada a causa de los temblores, y el sitio que tiene para edificar la iglesia todavía está yermo».

El gobernador, a solicitud de Fray Jerónimo de Cervantes, ordenó en 1565 a los meritorios artesanos Juan de Lezana y Antón Mallorquín, albañil y cantero y a Juan de Lepe, carpintero, delinear el plano y calcular el presupuesto de la futura fábrica. Los susodichos maestros declararon de inmediato la intención de «hacer una casa humilde, una iglesia de ciento cincuenta pies de largo y treinta y dos de ancho, una sacristía de treinta pies de largo y veinte y dos de ancho, en ambos lienzos, y un notocal de cal y ladrillo y dos pilares para el coro, siete lumbreras de cal y ladrillo, y tres puertas principales, y una salida de la sacristía y más cuatro cuartos de doscientas setenta pies de largo, para refectorio y dormitorio, y unas salas de cocina y la cerca de dicha casa». Calcularon el costo de la obra en \$ 17.000 de buen oro y nueve mil pesos adicionales para el maderamen y carpintería.

Premunido de estos antecedentes técnicos, el teniente gobernador. Martín Ruiz de Gamboa, mandó cumplir la Real Cédula que ordenaba edificar la iglesia, destinando para ello la suma de diez mil pesos. Esta medida encontró enconada oposición de parte de Cosme de Agurto, quien refutaba la orden gubernativa, alegando «que no había necesidad de un convento domínico habiendo Iglesia Catedral cuyas murallas no están levantadas todavía a pesar de haberse empezado hacía siete años». Insistía en que «la población de Santiago cabía holgadamente en un día de fiesta dentro de las murallas de la Catedral, las del convento de San Francisco, que tiene muy buena casa de iglesia y Nuestra Señora de las Mercedes, cuya iglesia labró el gobernador Rodrigo de Quiroga a su costa, todos ellos obra de la limosna y devoción particular»²³.

Aunque no tenemos mayores informaciones sobre el resultado de esta polémica, la construcción siguió adelante, y en 1571 el plano primitivo fue ensanchado con una excelente capilla de la advocación de la Virgen de la Asunción, costeada por el capitán Juan de Jufré.

Esta primera fábrica fue derribada el año 1595 por un fuerte temblor. Tres años más tarde el prior fray Francisco de Riveros «puso obra a una iglesia nueva», contratando con el maestro cantero Juan González la estructura pétrea de la obra. El convenio suscrito nos da informaciones sobre la planta. González debía levantar doce arcos de capilla en la iglesia; seis por banda. Un arco toral de ladrillo en la capilla mayor; dos puertas principales de arco y ladrillo; dos puertas más, una para el claustro y otra para la sacristía y tres confesionarios de arco y ladrillo. En setiembre de 1598 el maestro empezó a cercar toda la iglesia de mampostería de piedra tosca, de alto de cinco cuartas²4.

La industria y el trabajo del honorable cantero llevaron adelante esta construcción. Nuevos fondos agregó en 1606 el prior Martín de Salvatierra y, en circunstancias que no conocemos con claridad, terminó la iglesia fray Juan de la Rosa el aciago año de 1647.

Según el testimonio del obispo Gaspar de Villarroel constaba de tres naves que albergaban quince capillas interiores. En la parte externa «un dedalaje de piedra cual no había más suntuoso en el palacio convento del Escorial, conducía hacia el templo»²⁶. El interior, a juzgar por la
minuciosidad apasionada del P. Ovalle, era magnífico. La capilla de Nuestra Señora del Rosario
estaba toda de pincel y dorado. La techumbre de madera, de muy curiosa hechura y más excelente la del coro que estaba pintada de dorado con hermosos lazos y labores. La sacristía henchida
de ricos ornamentos de brocado, tela de oro y plata y mucha plata para el servicio de los altares; en el mayor había un sagrario y retablo dorado de admirable primor y traza. El claustro,
de vistosa arquitectura estaba revestido con «riquísimas imágenes de pincel, en cuatro altares colocados en las esquinas, a quienes hacían cielo los entresuelos de los corredores y daban la impresión de ascuas de oro». La portería estaba cubierta «con famosos cuadros de pincel de los santos
de la Orden», sobre los cuales nos extenderemos más adelante²⁶.

Como la mayor parte de los edificios santiaguinos, esta construcción, que en términos tan lisonjeros describe el cronista jesuíta, fue derribada por el terremoto del 13 de mayo de 1647.

San Agustin

LOS FRAILES agustinos llegados a Santiago en 1595 se dieron prisa en trasformar las casas que habían obtenido de la piedad del vecindario. En diciembre de dicho año, en vísperas de Santa Lucía, la primitiva residencia fue destruida por un incendio intencional, pereciendo entre las llamas las primeras obras de arte reunidas, «la imagen de San Agustín, Nuestra Señora y otros santos»²⁷.

La iglesia fue restaurada entre los años 1608 a 1610 por los esfuerzos del P. Vascones, quien fue al Perú en busca de los auxilios económicos necesarios. El año de 1629, fray Juan de Toro Mazote contrató con el cantero Domingo Martínez la obra de sillería²⁸. El artesano debía dar realidad a los planos que había trazado el alarife-arquitecto Luis Fernández Lozano, artista limeño que se había distinguido en 1634, en la ciudad virreinal, construyendo la iglesia de las monjas de La Concepción y que años más tarde alcanzaría fama al edificar la iglesia de la misma orden en Lima²⁹.

La construcción ideada por el arquitecto per uano no estaba terminada aún en 1647. Era de piedra blanca, de tres naves abovedadas que cubrían sendos altares; el uno dedicado a Nuestra Señora de la Gracia sobre dosel azul; a la izquierda, el de San Nicolás de Tolentino en relieve amarillo. En la nave central se colocó el retablo de San Agustín, obsequio de Santo Tomás de Villanueva, y traído especialmente de México. Ocho lienzos de devoción hacían gracioso juego a la imagen del fundador. La figura del obispo de Hipona lucía también en la parte exterior del templo²⁰.

«Perdimos —escribía un testigo presencial de la ruina del templo— una iglesia de tres naves, toda cal y ladrillo con tres bóvedas muy costosas que se iban acabando: porque toda ella había de ser de bóveda y estaba ya para cubrirla y de prestado estábamos en una nave. Tan capaz era».

La Merced

LA ORDEN de los mercedarios, después de una corta estada en el hospicio junto a la Ermita de Santa Lucía, el año de 1549, se trasladó a los sitios que le fueran otorgados por Juan Fernández de Alderete, cuya exacta ubicación todavía se discute, creyendo algunos historiadores que no corresponde a la situación actual del convento.

Bajo la dirección de fray Francisco Jiménez los religiosos empezaron presurosos la construcción de una iglesia, que contó con la ayuda del gobernador Rodrigo de Quiroga, quien invirtió en la obra quince mil pesos oro de su peculio personal. En 1565 estaba terminada «dicha iglesia, casa y monasterio, una qués hacia el lado donde se canta el Evangelio junto al altar que está pegado a la dicha capilla, la cual tiene un arco para dicha capilla^{a1}, allí quedó enterrado otro de los benefactores, Andrés Escobar, llamado el «Príncipe».

La construcción era de adobes; los arcos que hacían el cuerpo de cal y ladrillo y conforme al estilo de la época. «Desde las columnas en que descansaban los arcos había murallas hasta las paredes laterales del templo, y de esta forma, debajo de cada arco se formaba una verdadera capilla». La mayor, levantada por el maestro de carpintería Francisco Valenciano, estaba dedicada a la imagen de la Virgen de la Merced, la antigua que había traído el P. Correa³². De las seis restantes, el P. Gazulla, historiador de la orden, ha podido individualizar: la del Santo Cristo de Burgos, construida por Juan de León en 1594, para albergar el suntuoso obsequio de Felipe II; la de Pedro de Miranda, que data de 1566 y la de San Sebastián, costeada por el Cabildo en 1637.

En la torre repiqueteaba la campana fundida en 1592 por Diego Sánchez Miraval. Era de grandes proporciones, ocho quintales más o menos, y se había construido sobre plaza³³. Nos inclinamos a creer que su autor sea la misma persona que labrara la pila bautismal del Sagrario, que comentaremos más adelante.

En 1608, como la construcción amenazara ruina por el desmoronamiento del presbiterio, el provincial Juan de la Barrera colocó el altar mayor en medio de la nave «con un frontal, lámpara y retablo costeado por doña María Cano de Escobar»³⁴. La escasez de mano de obra especializada retardó esta diligencia. Según los datos de una información de testigo, fechada a 7 de abril de 1615: «La Merced no tenía iglesia cómoda para poder celebrar los divinos oficios por habérseles caído por la antigüedad de los tiempos que ha edificaron la capilla mayor»³⁵.

Una relación inédita de 1639 la describe «como buena iglesia, de claustros de piedra y arcos de ladrillo. La sacristía bien provista de ornamento, plata y vasos sagrados, entre ellos un milagroso cáliz que fue del convento de la ciudad de Osorno».

La terminación del edificio fue fastuosa al juzgar por el énfasis que pone el cronista Alonso de Ovalle en su descripción: «Cosa insigne así por lo fuerte de la muralla por ser así mesmo de ladrillo y muy gruesa como por la belleza del techo que es todo de ciprés a manera de media naranja, de admirable labor y artificio, en que sobresalía, dispuestos en buena proporción, los artesones, lazos y pendientes de que se componen. El claustro interior, por donde desfilaban las procesiones, se comenzó con un pilar y arco de tan grande primor y hechura que será bien mantener el ánimo y buen talento de lo que al presente gobiernan aquella casa para acabarlas an entre de financia.

La Compañía de Jesús

EN EL ASPECTO artístico la Compañía de Jesús se distinguió por una cualidad proverbial que el arquitecto peruano Harth-Terré explica con estas palabras: «procurar el esplendor y decoro maravilloso de los templos destinados a Dios, considerando así el arte no como un fin sino como un medio»³⁷.

Fieles a esta consigna, los jesuítas desde su llegada a Chile en 1593, y entrados ya en posesión de los solares espaciosos de la manzana que ocupa en la actualidad el Congreso Nacional, improvisaron de inmediato una capilla que sirvió momentáneamente las necesidades del culto. Trabajó en ella el hermano arquitecto Miguel de Teleña, quien cumplió con tanto celo los designios del P. Luis de Valdivia que al año de labores pudo entregar a los fieles una nueva capilla, que se inauguró el día del Santo Patrono San Miguel, en 1597. La precipitación con que había sido construida y el defecto técnico de haberse cargado el techo sobre las paredes recién construidas de adobe crudo, resintieron la estructura general de manera que a los ocho años se desplomaron las paredes. Antes de derribarlas levantó el P. Juan Frías Herrán un lienzo de edificios bastante alto y sin división alguna, para que sirviera en el ínterin de capilla. El mismo padre echó las bases para un futuro templo de nobles materiales de piedra de cantería, en forma de una gran nave, con su crucero de anchura correspondiente. La construcción quedó a cargo del esforzado hermano Teleña y del arquitecto hermano Francisco Lázaro que vino expresamente de Lima con tal objeto.

Sin duda alguna debieron tomarse en cuenta en el trabajo las trasformaciones que el arte jesuíta había experimentado al aclimatarse al nuevo ambiente del Virreinato, es decir, resumiendo los
conceptos de Harth-Terré, debió haber abundado en decoraciones interiores, utilizando las imágenes y bultos, como un contragolpe de arte gótico al arte herreriano de la Contrarreforma. Se
emplearon también, como lo demuestra el relato de los cronistas, los retablos españoles desarrollados en composiciones de abundantes imágenes estofadas de extraordinario volumen, y apartándose de la primitiva forma de tablero, pasaron al adorno de alto relieve en las hornacinas de complicados órdenes que arrancaban en volutas hacia lo alto a la manera de fervorosas llamaradas
de místico fervoras.

La primera piedra de la iglesia fue bendecida solemnemente en 1605. Presidió la ceremonia, apunta el P. Lozano, el obispo Pérez de Espinoza, y de inmediato el P. Antonio Prado comenzó a levantar las fuertes paredes, contando en su trabajo con generosa ayuda del gobernador García Ramón. A fines de año el P. Eugenio Sánchez, procurador del colegio, seguía aún contratando canteros para la obra comenzada. El 10 de noviembre firmó convenio con Antonio González, natural de la villa de Cáceres, en España, para «acudir a la obra de cantería». De acuerdo a la terminología de los pintorescos contratos de ese siglo, González «se obligaba por el período de cinco años y medio y recibía en cambio cuatrocientos patacones, de comer y beber y lavarle la ropa, curalle sus enfermedades, amén de un flamante vestido de calzón de ropilla de paño de la tierra, jubón de gamuza, dos camisas nuevas de crea con cuello Ruán y unas medias de galera con sus borceguíes de cordobán». En términos semejantes acudió al llamado del Procurador el cantero Juan Mora (se puede leer también Zomosa en la complicada paleografía), natural de Manzana-

res de la Membrilla, quien a partir del 6 de noviembre y por el plazo de seis años y un salario de trescientos patacones se comprometía a trabajar incansablemente en la construcción de la iglesia.

Parece que los canteros señalados cumplieron los plazos del trabajo, pues en 1611, el P. Diego de Torres, devotísimo de la Virgen de Loreto, y por instancias del oidor licenciado Hernando Talaverano, levantó en la iglesia una curiosa capilla, a imitación de la planeada por Antonio de Sangallo, en Roma. Allí se instaló solemnemente la imagen que Talaverano había hecho venir de Lima. Las hijas del oidor bordaron, con sus propias manos, el frontal del altar mayor «de oro sobre la tela blanca avaluado en 1.000 patacones; las colgaduras de la capilla y el manto de la Virgen. El retablo se doró a expensas del canónigo Francisco de Espinosa, quien entregó mil pesos para la obra; Melchor de Jufré adornó la capilla con una hechura de San Francisco de Borla, y Pedro del Portillo donó una imagen del apóstol San Pedro y un Niño Jesús chiquito, con un tabernáculo dorado. El día de la inauguración pública, el Padre Torres exhibió «un curioso relicario de plata sobredorada» 30.

Nuevo impulso recibió la construcción en 1627 bajo el gobierno del provincial Gaspar Sobrino, quien concluyó la media naranja, que era de cedro y alerce, con muchas labores, tallados y flores diferentes, colocando al igual dos hermosas conchas en el crucero que quedó «la más adornada y hermosa iglesia que había en Santiago» 40.

En 1631 se había terminado el templo—según reza la Carta Annua—: «uno de los más lúcidos que hay en las Indias capaz vastamente para el pueblo, adornado con un famoso retablo y por todas partes lleno»⁴¹.

Alonso de Ovalle ha escrito con amor la minuciosa visión poética del templo de su orden que incluye en su Histórica Relación: «Todo de piedra blanca, y la fachada de la puerta principal, muy lucida y airosa, con sus pilastras, molduras y pirámides, y en medio un Jesús de relieve sobre la cornisa principal, todo de admirable arquitectura como también lo es el crucero de la capilla mayor, con su cúpula y lanterna, hechos todos de curiosos y bien labrados florones, lazos y artesones, de dos fuentes de madera, blanca y colorada, que hacen muy alegre vista; las piscinas y las capillas del altar mayor y colaterales, son también de artesones, pero todas de diferente labor, cuya uniforme variedad hace una muy agradable y proporcionada armonía. Está cubierto el techo de la iglesia, de madera de ciprés a cinco paños, y aunque los cuatro colaterales son de primorosa lacería, pero el quinto de en medio está tan curiosamente labrado, con tantas labores, tanta variedad de encuentros, triángulos, puntas, esquinas, cuadrados y diversidad de figuras, que parece a quien lo mira de abajo un intrincado laberinto: están pendientes a trechos hermosas piñas, que todo junto con el encoronisamiento que corre por el muro, hace una vistosa y agradable perspectiva».

Más detalles sobre la capilla mayor pueden leerse en el relato de Miguel de Olivares, «se levantó —escribe— sobre cuatro robustas y bien p. oporcionadas columnas y cuatro arcos torales: se cubrió con una media naranja de madera bien enlazada y ajustada y firme al parecer de todos. Además de las primorosas labores, hízose un retablo dorado con la perfección que podía el arte: colocáronse en él las estatuas de San Miguel como patrón y titular de la iglesia, y la de nuestros santos, nuestro padre San Ignacio y San Francisco Javier y otros que se trajeron de los mejores artífices del Perú» 42. El retablo del altar mayor y el tabernáculo «subía hasta el techo y aunque tan alto, apunta Ovalle, no pudo conforme al arte, ser tan ancho que cogiese de pared a pared

Para llenar los blancos se hicieron cuatro soberbios relicarios, dos por banda, tan hermosos y grandes, que, levantándose sobre su pie del suelo, empareja la coronación del último con la concha que hace de techo al altar mayor, con que viene a estar todo el testero tan cubierto y lleno que a la primera vista cuando se entra por la puerta de la Iglesia parece todo él una lámina de oro».

Otros edificios religiosos de Santiago

DE LOS DEMAS edificios que adornaron la regular planta urbanística del Santiago primitivo tenemos, en verdad, pocos detalles. Entre ellos el Hospital de San Juan de Dios, fundado por Pedro de Valdivia era, al parecer, «una simple construcción de adobes»⁴³.

Del monasterio de Las Agustinas, conocido con el nombre de La Limpia Concepción, y cuya primera piedra se colocó el 19 de setiembre de 1576, sabemos que su edificio, «se hacía y va haciendo», en 1611, pero, como no poseían las monjas el dinero necesario para proseguir la fábrica estaba detenida la obra. En 1623 la Comunidad, con el apoyo gubernamental contrató con el presbítero Juan Alvarez Tobar la construcción de la iglesia. El plano daba como medidas setenta y cinco varas de largo por catorce de ancho, incluidas sus murallas. La faena no debió emplear buenos materiales, pues la torre se desplomó en 16274.

La parroquia de Santa Ana, con su plaza que servía de camposanto, amplió su estructura en 1629 con la construcción del altar de San Antonio de Padua, en cuya cripta labró el obispo Salcedo su sepulcro⁴⁵.

La iglesia de San Saturnino que prolongó el perímetro urbano hacia el oeste, se amplió en 1634 con «una ramada». San Lázaro, al filo de la Alameda, quedó en manos de Juan Toro Mazote quien dio por terminada su labor constructiva el año de 1643⁴⁶.

La construcción del convento de Santa Clara', monjas que se establecieron en Santiago en 1604, nos permite aducir una documentación que puede servir para un conocimiento objetivo de la forma en que se llevaban a cabo estas faenas arquitectónicas. El 15 de setiembre de 1610, el Síndico del convento, Antonio de Lezana, concertó con Manuel González Farías la iniciación de los trabajos. Se comprometía el empresario a edificar «trescientos pies de casa en que se ha de incluir un dormitorio para las dichas monjas, que todo él tenga de hueco veintitrés pies de ancho y el alto media más de el que tiene el convento de monjas de San Agustín, desde el suelo a las vigas y la pared que han de ser adobes y medio de ancho y el adobe del tamaño de alto del convento de San Francisco, levantadas las dichas paredes sobre cimientos de piedra, tres cuartas de vara debajo de la tierra y media vara descubierta, todo ello con barro y los atajos del dicho edificio de la misma suerte, en el cual dejará las puertas y ventanas que fuera menester y se me pidieron con buenos umbrales de algarrobo o de canelo del grosor y suerte que fuere menester, toda la madera suficiente armada, las vigas una de otra cuatro pies y medio y han de ir labradas que por lo menos tengan un jeme de alto con las tijeras rollizas de buen grosor como lo pidieran las vigas; las costaneras han de ser gruesas y rollizas y las varas de la misma manera, con tres costaneras a cada lado y la cumbrera que son siete las varas, pie y medio una de otra, si fueren delgadas a un pie y no más. Las cabezas de las vigas han de ir entabicadas junto a la pared por causa del entablamento y asentadas sobre soleras que tengan un jeme de ancho y por lo menos cuatro dedos de grueso y por la parte que se descubre ha de ir chaflanada, que toda la pared quede llana y pareja y ha de hacer al dicho dormitorio un corredor por la parte del claustro de diez pies de grueso con pilares de madera o de algarrobo o de ciprés o de roble negro, acierto con varilla de mostaza y teja de sesenta pies de largo».

De acuerdo al contrato, las portadas debían de ser de cal y ladrillo con sus molduras y pilares, y de la misma calidad debían construirse los pilares del arco toral. Los confesionarios debían estar adosados a la pared; las ventanas anchas y rasgadas tanto en el coro alto como en el bajo. En el interior debía dejarse el hueco necesario para el altar que había prometido costear el capitán Melchor de Jufré.

Para dar término a esta sencilla estructura típica, se contrataron los servicios del maestro Juan González, con un plazo de dos años y medio y la ayuda de doce indios y siete oficiales. Se calcularon los honorarios en seis mil seiscientos pesos de plata corriente⁴⁷.

La arquitectura en el resto del país

SON FRAGMENTARIAS las informaciones que poseemos sobre la arquitectura en el resto del país. La zona norte, que servía como cabecera de ruta en el tránsito hacia el Virreinato del Perú, estuvo dominada por la ciudad de La Serena, fundada por Juan Bohón, en 1544. En 1610 el área edificada de la villa comprendía cuarenta y seis casas, once cubiertas de tejas y techo de paja; una iglesia parroquial: San Agustín, La Merced y San Francisco, amén de un modesto hospital48. Al igual que en Santiago los primeros jalones constructivos son en La Serena las ermitas, la de Santa Inés y de Santa Lucía. Poco más tarde, en 1544, se iniciaron los trabajos de edificación de la iglesia Catedral, pero todavía en 1600 un testigo nos dice que «era muy vieja y cubierta de paja». Un temblor derribó sus murallas en 1605. La nueva construcción a cargo del mayordomo flamenco Juan de Valdovinos, natural de Leyden, parece haber sido terminada en forma más eficiente. El edificio quedó enhiesto cortos años, pues la ciudad fue saqueada y quemada por el corsario inglés Bartolomé Sharp, en 1680. En la sacrílega quema desaparecieron además de la Catedral, la primitiva capilla de los Agustinos, Nuestra Señora de la Consolación, terminada en 1626, La Merced y Santo Domingo, templo del cual se salvaron algunas estructuras primitivas. Manuel Concha, el cronista de la ciudad, describe esta iglesia como de loza caliza de las canteras de Peñuelas, y lo mismo que los interiores humildes en su estructura y anodinas de estilo.

La única fábrica que no fuera destruida por las llamaradas del incendio de 1680, fue el templo de San Francisco, que por estas circunstancias, al igual que el de Santiago, es el primogénito dentro de la historia del arte local. La ceremonia de la bendición del edificio tuvo lugar el 25 de diciembre de 1627. En forma de cruz latina, de material de piedra calcárea, se abría hacia el exterior en cinco puertas que la tradición atribuye como un distintivo de la arquitectura franciscana. Las naves estaban separadas por siete arcos, que encuadraban los altares⁴⁰.

La escasez de la documentación nos obliga a pasar, en esta reseña, en brusca transición del extremo norte al extremo sur, teatro de las sangrientas luchas entre españoles y aborígenes. Sobre los primeros templos erigidos en las llamadas «ciudades de arriba», escribe el historiador Ernesto Greve, «sólo se conservan tal o cual cita aislada, perdida en la añeja documentación». La Catedral de Imperial, la sede religiosa primeriza, era en 1567 «muy pequeña y el edificio de ella de

adobes y cubierto de paja». Sucesivamente se fue ampliando y uno de tejas, otro de tapia y uno tercero de madera, sirvieron de asiento a la diócesis chilena. En 1558 se esperaban los recursos para iniciar una fábrica de importancia⁵⁰.

En Osorno, en cambio, los testigos alaban la belleza de la iglesia parroquial edificada por el presbítero Fernando Ortiz de Caravantes, en 1573⁵¹.

Concepción pasó a ser la metrópoli del sur a raíz de la destrucción de la Imperial. Su primera sede construida por los maestros Francisco y Tomás, en marzo de 1549 constaba de un cuadrado de treinta pasos de largo y dieciocho de ancho. En las cuatro esquinas y a proporción de las distancias se colocaron robustas columnas enclavadas en profundas excavaciones. Las columnas se unieron por soleras monolíneas de una sola pieza, y sobre los guiones se echaron varillas de caña brava, llamada coligüe por los indígenas, cubiertas con barro de cosmito, carrizo de Lirquén y totora de Andalién. En 1576 estaba la dicha iglesia «muy pobre, vieja y mal tratada» 52.

Algún rumbo arquitectónico adquirieron las construcciones sureñas debido a la política de guerra defensiva que aplicara el P. Luis de Valdivia. Al recapitular sus experiencias el misionero informa: «que en estos ocho últimos años se han edificado de adobes y tejas las dichas ciudades fronteras que antes eran de paja; en La Concepción se han edificado nuevas casas reales y reedificado las antiguas y hecho un nuevo hospital, con iglesia y cuartos, y una catedral nueva y muy grande; iglesias y cuartos nuevos en Santo Domingo, San Francisco y la Compañía de Jesús. Y la Merced cuartos comenzando la iglesia nueva, y muchos de la ciudad han edificado casas nuevas de adobes y teja, y de la misma manera se han mejorado los edificios de la ciudad de Chilláns⁵³.

Sin duda, fue en la nueva Catedral de Concepción donde se celebraron las ceremonias fúnebres por la muerte de doña Isabel de Borbón, en abril de 1646. El Marqués de Baides ordenó la construcción del túmulo funerario, que fue de tres cuerpos, en forma circular con sus gradas, corredores y arcos, y la ordenó con pinturas alusivas, matizadas de oro y jeroglíficos en sus cuarteles, escenografía barroca que veremos repetirse en estás ocasiones solemnes.

El gobernador Francisco Lazo de la Vega continuó la obra de reedificación, perfeccionando los castillos y fuertes de la defensa. Construyó casas para el gobernador y oficiales reales, las que terminó en el plazo de dos años.

Mención aparte haremos de la ciudad de Valdivia, destruida en 1599, pues desde sus orígenes muestra dos características que la van a diferenciar de las del resto del país: su amurallamiento para los fines de la defensa continental y su planta, semejante al famoso barrio de Triana en Sevilla, que por su irregularidad contrasta con el tablero de ajedrez de las ciudades céntricas. Dentro de esta estructura urbanística, y mirando al hermoso paisaje fluvial, se edificaron numerosos templos. El más reciente historiador de esa ciudad, Fernando Guarda, señala como los más importantes, San Francisco: dos pisos de piedra: la iglesia mayor y Santo Domingo. Los esfuerzos constructivos de sus vecinos y moradores fueron retardados por la invasión holandesa de 1643, pero esta amenaza para la costa del Pacífico repercutió a su vez en la acción benefactora del viertey del Perú, Marqués de Mancera. La expedición enviada desde Lima a cargo de Antonio de Toledo trajo en la comitiva un artista que se había distinguido por sus trabajos arquitectónicos en Lima, Constantino de Vasconcellos. Portugués, oriundo de la ciudad de Braga, era al parecer hombre de vastísima cultura, «nuevo Arquímedes de las matemáticas, Platón de la filosofía natural y Diógenes estoico». Descontando lo que haya de superlativo lusitano o hispánico en esta

descripción, sabemos que Vasconcellos había estudiado los textos de Vitrubio. Dejó huella de su paso en el Cuzco, Huancavelica y Potosí; obra maestra iba a ser más tarde la Iglesia de San Francisco de Lima que dirigió desde 1657 hasta su muerte el 28 de junio de 1669 a consecuencia de un enfriamiento provocado por la fundición del cobre para las campanas traído de Chile⁵⁴.

No sabemos con precisión las faenas que realizara Vasconcellos en la ciudad de Valdivia. La repoblación la hizo alrededor del castillo de San Pedro de Alcántara. Y la dejó fortificada, «con muchos baluartes y fosos, todo de materia constantísima que causa horror y respeto verla; quedaron terminadas treinta y seis casas de mampostería y techo de totora e instalado el hospital y el convento de San Francisco».

La arquitectura defensiva

LA TECNICA militar aplicada a la arquitectura fue una de las ramas más importantes de este arte en América. Felipe II debió defender el continente del poderío marítimo de Inglaterra, sobre todo en los mares antillanos y en el extremo del Pacífico, llave de acceso a los países sudamericanos. «Para realizar los necesarios proyectos de defensa, escribe Angulo Iñíguez, de cuya monografía tomamos estos datos, era necesario disponer de numeroso y selecto personal técnico que sólo en parte existía en la península y no podía improvisarse. El vacío lo llenó sobre todo la ingeniería italiana, dominante a la sazón en toda Europa. Entre sus cultores ocupa lugar preferente la familia de los Antonelli, verdadera dinastía de ingenieros civiles y militares que trabajan para la monarquía de los Habsburgo con singular talento.

Bautista Antonelli entró al servicio de Felipe II hacia 1570, y trabajó en la península hasta que se le confió la importante misión de acompañar la escuadra que a las órdenes de Florez de Valdés se dirigía al Estrecho de Magallanes con el fin de fortificarlo. Pedro Sarmiento de Gamboa había dado las indicaciones que puso en práctica Tiburcio Spanoqui. Como puede verse en el dibujo publicado por Angulo Iñíguez, el plan consistía en dominar la parte más angosta del Estrecho, la llamada Angostura de Nuestra Señora de la Esperanza, por dos fuertes, de baluarte completo, separado por un foso. Se calculaba en doscientos hombres la guarnición para la cual se proyectaron habitaciones a lo largo del mar, dejando entre ellas y el terraplén del frente, una Plaza de Armas.

Una serie de medidas secundarias, entre otras la original idea de Antonellí de cerrar el estrecho con una cadena de armazón de hierro, completaban el proyecto defensivo. En 1571 partió desde Cádiz la expedición colonizadora, en la que se habían enrolado numerosos canteros, entre otros el aparejador Diego Hernández, discípulo de Antonelli. Por desgracia la nave varó en la isla de Santa Catalina y no pudo llegar a su destino. Luego la catástrofe del abandono total ensombreció los años preliminares de la colonización del estrecho de Magallanes⁵⁵.

Las ambiciones técnicas de cerrar el paso hacia el Pacífico tenían un carácter imperial, en cambio las defensas en contra de los araucanos en tierra firme poseen un aspecto simple y lugareño. Creo que vale la pena reproducir al respecto las palabras del cronista González de Nájera, muy objetivas y concretas. Eran —escribe— «simples palizadas. Quiero decir de unos palos más derechos que se hallan a cano, con la rustiquez que se cortan, y de grosor diferente, que los más son, serán poco más que el timón o pértigo de un carro, y de altura de catorce o quince pies

cual más cual menos, los cuales plantados hasta una rodilla o tres palmos bien firmes, ajuntando unos con otros, van de tal manera haciendo por lo diseñado, componiendo y cerrando la circunferencia del trazado sitio. Los cuales palos vienen a ser murallas de los fuertes con otros más delgados atravesados, que van abrazando por la parte de dentro los plantados, a que llaman cintas, porque ciñen a los otros, bien atados con látigos o correas de cuero crudo de vaca, que son las comunes sogas de aquella tierra».

«Tienen algunos de estos fuertes, por la parte de dentro, otra palizada la mitad más baja que la de fuera, distante de ella cinco o seis pies, el cual hueco o vacío de entre la una y la otra se terraplena todo a la redonda de fajina y tierra, de manera que el terraplén viene a servir de muralla al fuerte, donde se pasean las rondas y se ponen los convenientes centinelas y de donde finalmente se pelea y está a la defensa detrás de los débiles parapetos que es lo que sobrepuja la primera palizada, a cuya causa en los combates hieren y matan enemigos soldados con sus largas picas por entre los palos» ⁵⁶.

Este tipo de fortaleza rústica, a la manera de una empalizada, persistió en el país hasta la época de las últimas insurrecciones indígenas del siglo xix.

La casa del conquistador

A LAS CONSTRUCCIONES eclesiásticas y civiles que corresponden al espíritu colectivo que animaba al país, hay que oponer la mansión particular del conquistador. Es ella —como se ha dicho— «el reflejo de la condición humana de sus habitantes. Lo arbitrario queda límitado o excluido a una esfera estrecha por un conservantismo inherente al hombre frente a los datos inmediatos de la vida»⁵⁷.

No debieron ser éstas de importancia artística nacional, pues si tomamos como punto de comparación la España renacentista, Vicente Lampérez nos indica estas características: «grandes muros lisos de ladrillo o mampostería, calados por huecos iguales e igualmente repartidos; balconaje y reja de hierro sencillísimas; una cornisa seudoclásica; si acaso, una portada modesta: eso son las fachadas con monótona igualdad en toda España»⁵⁸.

Algunas variantes regionales debieron adaptarse en Chile, sin duda la casa andaluza, dotada de patio individual comunicante con el zaguán de entrada, y provisto de galerías y a veces de columnas, a cuyo alrededor se abrían los cuartos diversos.

La planta primitiva de estas habitaciones, tal como puede reconstruirse con ayuda de algunas escuetas indicaciones de los protocolos notariales, deriva del tipo clásico de la mansión latina: parejas construcciones de medidas regulares en correspondencia a esa paradójica carencia de espacio vital de que hablan los cronistas y que corresponde a la necesidad de una acertada concentración urbana: "Cada una de estas cuadras, nos dice el P. Diego Rosales, se dividen en cuatro solares que aunque están continuados y sólo de cuadra a cuadra hay división de calle, tienen entre sí varias divisiones, porque fue necesario, para que hubiese sitios de vivienda para cada vecino, dividir entre dos o tres solares de una cuadra y que cada uno hiciese en casa, huerta y corrales en el solar o solares que en la división le cupieron. Y después acá como se ha multiplicado la gente, ha sido fuerza dividir más las cuadras y solares para hacer más casas» ⁵⁰.

Frecuentes parecen haber sido, en esta época inicial, sin experiencia sismológica, los edificios

de dos pisos, aunque en verdad los altos correspondían simplemente al espacio del zaguán, a la manera de una portada hacia el exterior. La distribución interior incumbe a la sencillez del siglo: una sala, cámara y recámara, lo que equivale en nuestro vocabulario actual al salón, dormitorio y pieza de estar. Eran ellas, escribe Alonso González de Nájera en 1607, «espaciosas, blanqueadas con greda, y otras, con alguna cal que hacían de conchas marítimas, orladas algunas salas y aposentos de romanas labores». Sirva como claro ejemplo de esta construcción, el intento evocativo del historiador Tomás Thayer Ojeda, quien al referirse a la casa de Alonso de Escobar el viejo, situada en la calle actual de Compañía esquina suroeste con la de Ahumada nos dice: «el frente de esta cása ocupaban cinco habitaciones, cinco tiendas de nueve varas de ancho por nueve de largo cada una. Entre la cuarta y quinta está el zaguán, que conforme a lo que se acostumbraba no tendría menos de unas seis varas de ancho. Sobre él había altos que de consiguiente, tenían seis por nueve varas. Piezas de habitación fuera de los altos sólo había tres en la parte interior correspondiente. A la cuarta correspondía la escalera, protegida por el alero del tejado que llevaba a los altoss⁵⁰.

Por el zaguán se llegaba al interior que, conforme a los dictados de la economía directa de la época, servía de huerta, arboleda, con amplias dependencias para la cocina, los hornos y las bateas para el amasijo del pan.

Los materiales de construcción eran el adobe y el bahareque, es decir la caña y la arcilla. La piedra tosca pero durísima de las canteras del cerro Santa Lucía se utilizaba en los cimientos y en algunas portadas y ventanales de moldura.

En su mobiliario la casa chilena de los siglos xvi y xvii refleja los estilos artísticos dominantes. El lecho que Márquez de la Plata, supone derivado del tálamo a lo Carlos V o Felipe II, estaba formado de cuatro gruesos leños de roble o de cedro, desbastados con azuela, los que sostenían un enorme pabellón cubierto de brocatel, damasco o terciopelo. Ocupaba casi toda la cámara y a veces alcanzada hasta el techo de la habitación ⁶¹.

Otro de los muebles importantes era la cajuela o cofre, símbolo del matrimonio y del hogar, el obsequio obligado de los familiares a los novios en la fiesta del epitalamio, Los primeros modelos llegaron de España o de Lima, pero luego, nos informa Arturo Fontecilla, «los carpinteros chilenos no quisieron quedar atrás y la buena madera de patagua y alerce les-dio la materia prima, y comenzaron a ejecutar cajuelas cuyo tallado es casi siempre igual, a veces geométrico, imitando lo mudéjar, o el tallado renacentista, hojas y flores repetidas con monotonía de diseño. En lo que estuvieron más acertados fue en la cerradura y adornos de hierro en que no se advierte repetición de motivos»⁶².

La sala estaba decorada con el suntuoso armario de puertas finamente labradas, con emblemas platerescos. En el interior del mueble que según la tradición perteneció a doña Inés de Suárez, «se descubren pequeñas formas paganas sostenedoras de los anaqueles para objetos que surgen de los costados en elegante armonía».

«Las mesas primitivas fueron copias de las españolas del siglo xvi. La estructura revela su origen, pero la pobreza del medio se evidencia en los adornos que sustituían por pequeños golpes de gubia. Los pies eran toscos y las trabas lisas. En los cajones, con pequeños círculos, se trataba de imaginar un desvanecido plateresco».

«Muebles usuales en esa época, según se desprende de las investigaciones de Márquez de la Plata, de quien tomamos estos datos, fueron los sillones fraileros, llamados vulgarmente de baqueta. Su estructura característica es el asiento que se continúa con los mismos leños traseros, inclinándose hacia atrás. Las líneas fueron primero rectas, con los brazos anchos y elegantemente avanzados. Se adornaban con cueros sujetos por clavos de bronce o cobre, los que en su principio aparecen lisos y desprovistos de adornos».

El uso del brasero para la calefacción se remonta también a este período.

Las arcas de caudales no ofrecen diferencias con las usadas en España en los siglos xvii y xviii, y las primeras debieron ser de uso exclusivo de las autoridades civiles y eclesiásticas⁶³.

En los muros enjalbegados de las diferentes habitaciones colgaron casi siempre cuadros religiosos con la advocación particular de los dueños de casa. En los testamentos notariales que hemos consultado, se enumeran telas de Cristo Crucificado, lienzo de la Santísima Trinidad, cuadro de San Miguel con marco dorado, San Nicolás, San Francisco, Santa Polonia, La Circuncisión, San José, San Francisco, etc. Hemos encontrado también ejemplos de telas profanas, entre otros, «nueve países», es decir, mapas⁶⁴.

En las mansiones pudientes, aquellas que podían costearse un oratorio particular, lucían retablos de devoción, hechura de la Verónica, de la Limpia Concepción de bronce, retablo de Nues-

tra Señora, etc.65.

No fueron —como se comprenderá— muy abundantes las casas dignas de una mención artística en el siglo xvi. Como ha demostrado Tomás Thayer Ojeda en su exhaustivo catastro urbanístico de esta época, el año de 1544 «no habían hecho casas más que hasta seis y vivían los españoles en casas muy pequeñas». Se enorgullecían por sus dos pisos en la Plaza Mayor las de Diego García de Cáceres, Pedro Miranda y Alonso de Córdoba.

La vida artistica

LA HUMILDE ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, orgullosa empero en 1614 de sus trescientas cuarenta y seis casas, de las cuales, señala Vázquez de Novoa, doscientas ochenta y cinco eran bien construidas y por valores calculados de cuatro mil pesos cada una, albergaba una población aventurera en que latía, sin embargo, una perceptible inquietud artística.

El horizonte en esta actividad era limitado; los únicos espacios en que podía advertirse la huella creadora fueron las iglesias y la casona rústica. En general el arte se confunde en esta época con la hagiografía. Domina el llamado arte mariano. Los conquistadores habían asimilado por tradición o por lectura los episodios de las vidas de los santos y de los milagros de la Virgen, obras que expresan de una manera patente la religiosidad ingenua y sencilla de los moradores de la nueva ciudad.

Los modelos que sirven de inspiración a los imagineros criollos del siglo xvi son las cuatro imágenes milagrosas que trajeron desde España los frailes y los conquistadores. La más venerada entre ellas fue la Virgen del Socorro, culto napolitano, cuya imagen trajo consigo Pedro de Valdivia, acarreándola en el arzón de su silla. La efigie tallada y policromada, con los pies en ángulo recto, fue transformada en imagen de bulto. Ubicada en el altar mayor de San Francisco se la adornó con una corona de plata y ricos trajes que piadosas generaciones sucesivas han ido tejiendo con devoción y ternura.

Si bien la Virgen del Socorro del convento seráfico triunfó, en el plebiscito celebrado por los ve-

cinos de Santiago, el 15 de abril de 1645, sus rivales: la Virgen de la Victoria de la Catedral –hoy desaparecida– y Nuestra Señora de la Merced, antiguo «rostro y manos de talla española», traído por el mercedario fran Antonio de Correa, lograron igualmente prestigio nacional.

La Purísima de los mercedarios sostenía en los brazos un hermoso Niño Jesús, y era costumbre que el gobernador de Chile la tuviera en custodia, devolviéndola al templo ocho días antes de las

fiestas «y así se hacía la novena con gran fervor y pompa»67.

En la región norte del país, la ciudad de La Serena tenía puesto su orgullo en la Virgen de la Concepción, venerada en el altar mayor de los franciscanos, que gozaba de gran reputación por sus milagros⁶⁸. El sur estuvo bajo la advocación principal de la Virgen de las Nieves, que desde 1552 figura como patrona de la ciudad de Villarrica. Luego las terribles vicisitudes de la guerra de Arauco obligaron su traslado a Concepción donde todavía se venera. La imagen «tiene formas elegantes, con estrecha semejanza a las tallas españolas y sus bien calculadas proporciones denotan una mano perita en la ejecución»⁶⁹.

De estas cuatro imágenes señeras, el fervor religioso fue desprendiendo los infinitos cultos del antropomorfismo mariano. Las más antiguas sonla Virgen de la Candelaria de Carelmapu, la Virgen del Rosario de Andacollo, la del Carmen de Nacimiento y otras⁷⁰. Algunas, como puede observarse en las ilustraciones, son de raigambre popular; el imaginero anima el trozo de madera con inexperiencia técnica, pero escoge los motivos patéticos que acentúa con recursos realistas: cabellos naturales, suntuosos ropajes bordados, etc.

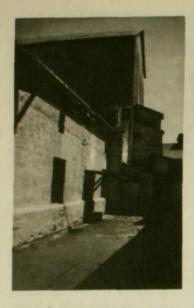
Es imposible, dado el estado actual de la investigación histórico-artística, ubicar en un sentido estricto los estilos arquitectónicos de esta época heroica. Sin duda alguna, los artífices trabajaron por modelo; la imitación era entonces indispensable dentro del reducido campo de formas que tenían a la vista. La construcción aborigen sólo les pudo ofrecer la ruca, de la cual tomaron los sistemas de trabazones de los materiales de coligüe; la ramada, derivación criolla de la anterior y la pirca separatoria de los campos de cultivo que parece también de origen pre-colombino⁷¹. Esta falta de modelos nacionales los hizo acudir en busca de inspiración a la lejana madre patria o a la más próxima del Virreinato del Perú. Por lo demás, la arquitectura americana había recorrido ya diversos jalones de su evolución, y de su primer asiento en la isla de Santo Domingo, se afianzan en América los estilos dominantes en la península. Son ellos, el gótico «al cual quedaba, como escribe Angulo Iñíguez, como treinta años de vida y refugiado en la bóveda renacentista había de perdurar todavía otro tanto». Casi con simultaneidad aparecieron los estilos renacientes, y el mudéjar conquista terreno, dejando huellas maravillosas en los alfarjes de los templos, mientras el plateresco ponía una nota señorial en los pórticos residenciales⁷².

Causas climatológicas, religiosas y culturales contribuyeron a acelerar o a retardar el trasplante y a activar la hibridación de los géneros artísticos, y así en el Perú —el modelo secular de la lejana Capitanía de Chile— la «ordenación plateresca, los trazados regulares de los artífices a plomada a la par de Herrera, el escurialense, la persistencia mudéjar en los alfarjes, y alguno que otro elemento flamenco, toscano o exótico como los del Oriente», contribuyeron a dar fisonomía propia a la arquitectura⁷⁸.

En Chile estos modelos entregados a la pobreza de una economía incipiente y a la escasez de mano de obra especializada, debieron reducirse a la medida de lo posible, cortando así las alas a

los más osados proyectistas.

Si aceptamos como nota de medievalismo, la tentativa de cercar las calles céntricas de Santia-



Contrafuertes góticos de la iglesia de Santo Domingo (La Serena)



Supuestas murallas medievales del Santiago del siglo xvi. En Antonio de Herrera: Historia General de los Hechos de los Castellanos. Madrid, 1601-1615.

go con murallas; si aceptamos al igual la tradición que da a los muros de la sacristía de San Agustín de La Serena la remota fecha inicial de 1585, podríamos señalar en ambos casos algunas notas de goticismo en la arquitectura chilena. Pero en realidad, basándonos en el testimonio fehaciente de San Francisco de Santiago, clasificaríamos más bien como imperantes y válidas las formas del bajo Renacimiento, con abundancia de detalles mudéjares en las puertas y en los alfarjes, las que describe con gráfica elocuencia el P. Alonso de Ovalle al referirse al artesonado de los jesuítas.

En el marco artístico, la procedencia de los objetos que adornaban las primeras iglesias podría indicar las fuentes de inspiración en esta época. De España vinieron las imágenes que cubrían el oratorio del obispo fray Gaspar de Villarroel, principalmente Nuestra Señora del Populo, que llamaban en Madrid la del Milagro, y de allí procedían también «los cajoncitos de cristal con San Francisco, San Juan y la Magdalena». De Sevilla vino el San Francisco Javier de «escuela primorosa». De Italia algunos bustos escultóricos. De México la imagen de San Francisco de Villanueva, y del Oriente, el ornamento chino del P. Vascones⁷⁴.

Pero sin lugar a dudas, las escuelas que surtieron las necesidades ornamentales del país fueron las de Lima y del Cuzco. Del Virreinato trajo en 1622 el P. Luis de Valdivia cuatro imágenes pintadas en Lima por Juan Rodríguez; Pedro del Portillo en 1629 la estampa del Apóstol Santiago; fray Gaspar de Villarroel la efigie de San Saturnino, y a esos talleres encargó el Cabildo en 1623,

«un Apóstol Santiago hecho de bulto y a caballo, el mejor que pueda hacerse»⁷⁵. De Lima fueron traídos también el San Miguel Arcángel y los santos de la Compañía que hasta entonces había canonizado la Iglesia, y «otros cuyos bultos habían sido hechos por artífices primorosos del Perú, provincia que como se gloria justamente del adelantamiento de todas las ciencias y artes, así también cree tener en la estatuaria sus Lisipos y Policletos»⁷⁶.

No estuvo tampoco ausente en esta apartada colonia la huella artística de las grandes personalidades del arte español. Por documentos notariales fidedignos se sabe que el 4 de julio de 1590 fray Cristóbal Núñez contrató para Chile, de manos del egregio escultor Juan Martínez Montañés, la hechura de ocho bultos. Al comentar el documento, Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone escriben: «dos de ellos, los mayores deberían ser imágenes enteras, grandes de a siete palmos... en extremo hermosas, alegres y muy graves y devotas con su Niño pegado sobre el brazo izquierdo en medio del pecho».

Según el mismo contrato, «el friso de la peana estaría cuajado de angelitos, con sus rosarios y flores. Otras dos vírgenes, de a media vara, colocadas sobre una luna y la peana adornada con serafines, tendrían los rayos de madera dorada, en tanto que las esculturas anteriores cuyos rostros habrían de mirar a todos los de los lados y preferentes que le estuvieren haciendo oración, ostentarían radiaciones de cobre dorado.

Las ocho tallas contratadas, cuyos estofados y pintura realizaría el pintor Pedro Ortega, deberían entregarse concluidas antes de finalizar el primer mes del año 1591»⁷⁷.

Nos falta la evidencia documental que permita dar por sentado la llegada al país de este precioso cargamento, pero al menos a la admirable artesanía de Martínez Montañés se atribuyen algunas obras de arte que se conservan en Chile (Ver lámina 10).

La Organización del Trabajo Artístico

LA ORGANIZACION artesana basada en el «opus manu factum», fue la base del trabajo artístico en esta primera época. Los gremios reunían en su seno a los artesanos, dueños de sus herramientas, cuyas aptitudes técnicas y artísticas debían ser acreditadas ante el Cabildo.

«Se movían, como dice Werner Sembart al ocuparse de los gremios medioevales europeos, en el ambiente que podían alcanzar con sus brazos y su actividad aparece así como un efluvio de su personalidad». Los gremios contaron en sus comienzos con escaso personal, a lo sumo un maestro, dos o tres oficiales y un número limitado de aprendices, unidos en una especie de clan de familia. Los aprendices se asentaban, como lo prueban los diversos contratos que hemos encontrado en los protocolos notariales, por un período de dos años, vivían en la casa y taller del maestro, quien debía enseñarles el oficio, darles de comer, ropa, lavado y atención médica si caían enfermos. A los dos años entraban como oficiales debiendo el maestro dotarlos de «capa», ropilla y calzas, médias de paño de Quito, y un sombrero y un jubón y dos camas y un par de zapatos» 78.

Se ha calculado para 1614 un total de 409 artesanos avecindados en Santiago, repartidos en la siguiente forma: 142 carpinteros, 100 teñidores, 33 sastres, 81 zapateros, 3 tejedores, 2 cordeleros, 30 albañiles, y herreros, 19 alfareros, 6 tejeros y 4 pintores de casas⁷⁹.

Los más unidos a la faena arquitectónica fueron los carpinteros y canteros, personajes de cierta importancia social, muchos de ellos vecinos con solar, dotados de una conciencia burguesa que los llevó a oponerse a decisiones del propio Cabildo. Entre los canteros de mayor nombradía en esos años, citaremos a manera de una recapitulación cronológica los siguientes:

Francisco Gálvez	1556	Juan de Soto	1593
Iñigo de Arana	The state of the s	Juan González	1604
Juan de Lezana		Mateo Lepe	1606
Juan de Cuevas		Francisco Alonso	1606 80
Juan García			

Por su pericia destacaremos los nombres de los maestros carpinteros que siguen:

1551	Fabián Ruiz	1587
1556	Pedro de Lepe	1587
1556	Juan Rodríguez	1587
1556	Pedro Gutiérrez	1587
1556	Francisco Valenciano	1589
1556	Luis Giraldo Gil	1589
1563	Diego Altamirano	1591
1564	Luis Sánchez	1598
1578	Francisco de Bobadilla	1598
1587	Domingo Durán	1602
1587	Juan de León	1618
1587	Juan Alvarez	1622
1587	Juan Olivares	1629 81
1587		
	1556 1556 1556 1556 1556 1556 1563 1564 1578 1587 1587	1556 Pedro de Lepe 1556 Juan Rodríguez 1556 Pedro Gutiérrez 1556 Francisco Valenciano 1556 Luis Giraldo Gil 1563 Diego Altamirano 1564 Luis Sánchez 1578 Francisco de Bobadilla 1587 Domingo Durán 1587 Juan de León 1587 Juan Alvarez 1587 Juan Olivares

Por la delicadeza del trabajo y el valor fiduciario de la materia prima, el más importante de los gremios fue el de los plateros. Aunque Carlos V en 1526 había tratado de prohibir la profesión de platero en las Indias por temor a los fraudes, fueron numerosos los artífices que elaboraron en Chile. El P. Ovalle confirma la existencia de diversas tiendas «donde hacían los plateros cosas muy curiosas y de mucho valor, habiendo aumentado el número de maestros y oficiales».

Joyeros de obra fina, es decir, plateros de oro que alcanzaran la categoría superior de contrastes, son en el siglo xvii, Juan Báez, Andrés Enríquez y Lorenzo Agurto. Hemos ubicado también con alguna precisión a los siguientes maestros:

Pedro González 1552,	Agustín Vicencio	
autor del sello para las armas reales.	Sebastián Núñez de la Algaba	1557
Alvaro López 1556	Francisco Gómez Durán	1565
Pedro Alamos 1556	Montealegre	1600
Rodrigo de Araya 1557	Agustín Vicencio	1600 82
Andrés Enriquez Yáñez 1557	COLUMN TO SERVICE STATE OF THE	

Las artes del fuego tuvieron en los espaderos su gremio más importante. Entre sus componentes citaremos a Alonso Castillo y su sobrino Tomás (1590). A Sebastián y principalmente a Aca-

rio González, «que en 1576 amoló y acicaló la espada de Rodrigo de Quiroga y de un grupo de conquistadores». Le seguían en importancia los cofrades herreros, gremio numeroso entre los cuales citaremos a:

Francisco Vadillo	1559	Remigio Hernández	1587
Hernán Pérez Trujillo	1552	Juan de Lepe	1587
Pedro Gómez	1561	Luis Poblete (arcabucero)	1587
Juan Ramírez	1565	Juan de Riveros	1587
Juan Naranjo		Alonso de Baraona	1587
Bartolomé de Pontigo		Felipe Gutiérrez	1587 83
Antón Jiménez			

El concertador de las obras públicas fue el Cabildo, «uno de cuyos deberes era velar porque la ciudad estuviese dotada de los edificios indispensables para su desarrollo normal». Recurría para ello, como apunta Eileen Mullins, a diversos sistemas: o bien a la iniciativa privada de algún encomendero pudiente; en ocasiones a un convento, o dirigía por sí mismo el trabajo con operarios asalariados o serviles prestados por los vecinos, o bien entregaba la obra a un profesional especializado, el maestro⁸⁴.

La fiscalización era severa y se vio con frecuencia el caso de artifices incompetentes que pagaron con la cárcel sus errores o descuidos.

La dirección de estas obras quedó entregada a un funcionario, el alarife. «Su nombre, escribe Pedro de Salas, es arábigo y en nuestra lengua significa hombre de tasa». La legislación española elogia este tipo de menestrel, porque, al decir de un documento del siglo xvi, «ser maestro es uno y ser alarife es otro: porque ser alarife requiere más cosas que ser maestro, porque el maestro no quita ni da hacienda y el alarife puede y ha de saber mucho más, como es ciencia, experiencia y conciencia».

Diego López de Arenas en su famoso libro Breve Compendio de la carpinteria de lo blanco y tratado de alarifes, define sus conocimientos en estos términos: «ha de saber las reglas de la geometría para con ellas cuadrar un sitio de una trapecia u otra forma, de pocos o muchos ángulos en cualquier modo que se use para la reducción de los pies o varas, dar el valor a las partes y por las partes al todo; y por el contrario, por el todo lo que toca y pertenece a las partes: medir edificios y entender sus valores para dar buena cuenta de sí; saber medir una media naranja por pies y por varas y por trapecio».

Las Ordenanzas de Toledo, fechas a 4 de mayo de 1534, detallan las múltiples funciones del alarife en lo referente a la mensura de solares y chactas, mantenimiento de las aguas, aspectos formales que ha estudiado con detención y competencia Ernesto Greve en su Historia de la Ingenieria en Chile.

Los alarifes santiaguinos fueron elegidos cuidadosamente entre los maestros mayores de los gremios y así sucesivamente desempeñaron las funciones: Pedro de Gamboa, el insigne alarife que llevó a buen término las inspiraciones urbanísticas del fundador de la ciudad, don Pedro de Valdivia, quien gustaba de tildarse a sí mismo de «simétrico en el trazar y poblar y alarife en hacer acequias y repartir las aguas». Los carpinteros Lorenzo Miñez (1548) y Pedro Martín (1578) lo sucedieron según las «Actas». Vienen en seguida los albañiles, Juan González (1614), Juan de la Peña (1617), Juan Alvarez (1622) y Juan Pelegrino (1624).

La inspección de la facna estaba en manos de funcionarios especiales: el juez de obras públicas, cargo que desempeñaron Luis Bermeo, en 1628 y el capitán Luis de Contreras en 1630.

En 1626 encontramos en las Actas del Cabildo un funcionario llamado Comisario Mayor de Obras Públicas, elección que recayó ese año en Juan Vanegas.

Además de la obra de mano especializada, tra bajaron en las obras múltiples oficiales y artesanos que habían aprendido los rudimentos del oficio a la vera de los encomenderos emprendedores. Bartolomé Flores, por ejemplo, «hábil mecánico y arquitecto», enseñó a sus indios de servicio diversas técnicas indispensables. En 1627, el jesuíta Juan Romero se distinguió por haber formado «buenos oficiales mecánicos». El número de oficiales negros en las faenas públicas se ha señalado al estudiarse este problema en Chile.

A pesar de esta asimilación técnica, la mano de obra artística fue escasa en los primeros años de la Conquista. Más de una vez las construcciones se interrumpieron por dicha causa, viéndose los concertadores obligados a practicar el abominable tráfico esclavista de los indios huarpes de Cuyo, «para servirse de ellos y alquilarlos para edificar casas y hacer adobes y otros menesteres más trabajosos», como lo afirma el obispo Francisco de Herrera, al regresar en 1626 de su visita pastoral a la provincia de Cuyo.

Tenemos, sin embargo, que ser cautos en la utilización de los términos de capacitación artística, pues la terminología actual no coincide exactamente con la de la época renacentista. Arquitecto, por ejemplo, de acuerdo con el Tesoro de la Lengua de Covarrubias (1611), «vale tanto como maestro de obras, el que da las trazas en los edificios y hace las partes, formándolas primero en su entendimiento». Esta acepción está de acuerdo con la que utilizamos que corresponde a la vez a la de los canteros y arquitectos peruanos estudiados por Emilio Hart-Terré.

Aunque Covarrubias apunta que el maestro de cantería «vulgarmente se llama arquitecto», esta última denominación corresponde en América no al arquitecto de edificios sino al constructor de retablos.

Los Artesanos y las Raices del Arte Popular

LAS RAICES del llamado arte popular chileno, tema que trataremos con mayor acopio documental objetivo en los próximos capítulos, podríamos rastrearlas en los obrajes, talleres y oficios levantados por los conquistadores donde se produjo en forma temprana la aculturación artística.

El arte de los tejidos criollos deriva de los obrajes primitivos, modestos talleres, con pretensión de fábrica, donde se trenzaron los paños burdos, bautizados con el nombre de «paños de la tierra», para distinguirlos de aquellos más refinados que venían de Europa o del Perú. Conocemos con algún detalle el funcionamiento del obraje de Peteroa, regentado por Juan Jufré a partir de 1607. El taller estaba a cargo del alcalde Pedro Mauro que tenía como oficio concertar las labores. La materia prima de lana surgía de las manadas de corderos de la misma localidad y los pastores, aprendices y capataces proveían estas necesidades. Después de la esquila, los gañanes. trasquiladores y percheros, la entregaban a los batanes, a cargo de los bataneros y sobresalientes. Conservando esta terminología hispánica en parte desaparecida en estos oficios, el perchero hacía entrega de los albos copos a los cardadores. Terminada esta faena, el canillero venía a ultimar el proceso curollando la materia prima que entraba al taller. Hiladores y tejedores toma-

ban parte, por último, en el manejo de los telares rústicos improvisados por los técnicos 86.

Fue en esta escuela práctica donde aprendieron la nueva técnica o refinaron su enseñanza tradicional aborigen, los artifices nacionales de ponchos, alfombras y alforjas, prendas que desde temprano aparecen en los inventarios notariales.

En el arte del cuero, las suelas para los arreos de montar, las petacas de viaje, los frontales repujados de los templos y los sillones de baqueta constituyen las obras más representativas de esta rama artística. Sabemos que Alonso de Rivera estableció en la ciudad de Concepción «una sombrerería y zapatería» para suplir las necesidades del ejército, y montó en Santiago una «surtiduría» o tenería que en 1604 había proporcionado estadísticamente: «dos mil cordobanes y algunas baquetas de suela», que servían para activar la fabricación de sillas de montar, enjalmas, arreos, etc., trabajos que van a servir para individualizar a una de las artesanías más características del arte del pueblo⁸⁷.

Sobre las artes nombradas priva, sin duda, la cerámica, la artesanía de mayor arraigo en estos años iniciales. Los trabajos de greda de manufactura popular han sido divididos para comodidad de estudio por Ricardo E. Latcham en dos categorías: a) los de uso doméstico —ollas, pucheros, callanas, fuentes, cántaros, platos, platillos, jarros, tazas, botellones, etc.— y b) los fabricados para juguetes o adornos, cuya utilidad puede considerarse eventual. En esta categoría se encuentran en miniatura todas las formas de la alfarería doméstica, y además, un gran número de figuras, seres humanos, animales, aves, batracios groseramente estilizados pero que dejan ver a primera vista el ser que se ha querido imitar.

En esta división entre cerámica funcional y cerámica de arte, el primer grupo es el más antiguo en el país. Ya desde 1591 encontramos en los aledaños santiaguinos, en Vitacura, un obraje especializado en que se fabricaban estos objetos. Estaba a cargo de Jerónimo de Molina y el regente técnico era Antón Guillonda, «oficial de hacer loza y otras cosas de barro», nieto de italiano que por su dedicación había alcanzado este puesto. Un documento de 1592 nos señala los utensilios más usuales en esa época. El contrato obligaba a la entrega de:

- La docena de platos y escudillas, acabado a todo punto, a un peso la docena;
- 2 Platones, a 4 tomines cada uno;
- 3 Tazas de frailes, a 4 tomines cada una;
- 4 Porcelanas, a 4 pesos docena;
- 5 Librillos chicos y grandes, a 10 tomines cada uno por mitad;

- 6 Servidores, a peso cada uno;
- 7 Botijuelas grandes, a 3 tomines cada una;
- 8 Jarros grandes, 4 pesos docena;
- 9 Jarros pequeños, un peso docena;
- 10 Jarros colorados, a ducado docena;
- 11 Alcuzas, a peso y medio docena (6).

El año de 1614 había en Santiago, según la mencionada estadística de Vásquez de Espinoza, siete maestros especializados en este arte, que sin duda, trabajaban objetos similares a los ya indicados.

Además de este tipo funcional, la alfarería de arte, nacida en la acumulación de las técnicas aborígenes y de los nuevos modelos y procedimientos hispánicos, debió surgir también en esta misma época, pero como el caudal de noticias que poseemos al respecto es muy corto, dejaremos

el comentario para una fecha posterior, en que pueda explayarse el investigador con la seguridad que ofrecen los testimonios directos, concretos y fehacientes.

Los Artistas y las Obras Anónimas

LA PINTURA del siglo XVI en Sudamérica es tema casi virgen —ha escrito Martín S. Soria en su señera monografía sobre tan descuidado asunto—. La crítica no obstante va estrechando de continuo el cerco y aproximándose al objetivo. Valen ya algunas observaciones generales, entre otras, el carácter europeo de dicha época, caracterizada por la influencia de «Ideas, estilos, pintores, pinturas y estampas importadas de Italia y de Flandes y a veces de Francia o de Alemania», sobre los talleres locales, en que todavía no se produce la aculturación criolla⁸⁸.

En Chile, el estímulo que golpeara la imaginación y moviera la mano de los primeros pintores y escultores vino por la vía directa o indirecta de las escuelas del Virreinato y del Alto Perú, de Lima y Cuzco, Chuquisaca y Potosí.

El primer artista que aparece individualizado en los anales del país es la simpática figura del fraile jerónimo Diego de Ocaña, nacido hacia 1570 en la villa de su nombre. Profeso en la Orden de Guadalupe en 1588, pasó a América el año de 1599 con el piadoso designio de introducir en el continente el culto de la Virgen que había sido la advocación predilecta del almirante don Cristóbal Colón. En un navío de la carrera del Pacífico acosta en el mes de octubre al puerto del Callao, y en Lima inicia de inmediato su labor de catequesis mariana. A los cuatro meses de estada en la metrópolis se embarca rumbo a Chile, en febrero de 1600, para vivir las cruentas postrimerías de la trágica derrota de Curalaba, que amenaza la colonización del país. Ocaña va dibujando las tierras que recorre y fruto de su empeño son cuatro prolijos mapas que forman una interesante carta de geografía histórica del siglo xvII, en una época en que era difícil hallar en Chile dibujantes cartógrafos. Después de penosas aventuras en la región austral devastada por los aborígenes, siguió hasta la Villa Imperial de Potosí, donde deja la huella de su talento. Sin conocimientos previos como él mismo dice, sin más práctica que la iluminación de imágenes sagradas en España, pinta la imagen de la Virgen de Guadalupe, que repite a lo largo de su itinerario piadoso.

El manuscrito de Ocaña, cuya parte chilena hemos publicado, contiene las ilustraciones de dibujos a pluma, coloreadas a mano, que reproducimos. Reflejan ellas su talento pictórico. Los historiadores bolivianos José de Meza y Teresa Gisbert han comparado estas escenas con las famosas de la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala. Ocaña en contraste rehuye las escenas de conjunto, aísla siempre sus figuras y las sombrea a la aguada buscando claroscuro. Intenta a veces el escorzo como en la figura del gobernador Martín de Loyola. En verdad, en los rasgos que traza el fraile iluminador y miniaturista se transparenta su espíritu de observación y su instinto analítico. En vez de las figuras estereotipadas que del indio americano habían popularizado los talleres europeos para regocijo humanista de los lectores de libros de viajes, el P. Ocaña trata de individualizar, a la medida de sus fuerzas, la imágen plástica de las diferentes razas aborígenes, lo que hace que sus bocetos etnográficos posean extraordinario mérito documental.

Las piezas pictóricas relativas a Chile están impregnadas del aliento épico de un conocedor

de La Araucana, de don Alonso de Ercilla. Cada uno de los héroes españoles tiene su contrapartida aborigen. Los tres dibujos etnográficos: el perfil de la india araucana, la bella Guacolda y el esquema de los carneros de la tierra, confirma el juicio de que el P. Ocaña era capaz de expresar con acierto artístico la realidad ambiente dándole una veracidad expresiva que recuerda los dibujos de nuestra época.

Al trazar los rasgos desvaídos del cacique Caupolicán, al que define con estas palabras: «Este mató al Gobernador Valdivia», le presta una fisonomía españolizante y lo viste con los atributos del guerrero araucano: el arco, la maza y la lanza. El casco está coronado por tres plumas que parecen tener un significado heráldico constante para el P. Ocaña, pues las aplica indistintamente a los jefes españoles y aborígenes. Lautaro, al igual, está vestido a la española, con peto de cuero, arco terciado y una descomunal macana. Anganamón, toqui que todavía vivía en 1607 como escribe, está idealizado como el San Jorge de las láminas religiosas o el cruzado de los poemas del Renacimiento.

En oposición al grupo de los héroes araucanos, el P. Ocaña coloca al gobernador Martín García de Loyola, en briosa cabalgadura, de grupa casi porcina. Alonso de Sotomayor aparece en el dibujo con los mismos arrestos de cruzado⁸⁹. (Ver láminas 11, 12, 13, 14 y 15.)

Otro misionero, el hermano jesuíta Luis Berger, «imaginero, músico, platero, maestro de dan zas, boticario y pintor», debió haber dejado alguna tela entre nosotros antes de abandonar el país decepcionado y pobre. Berger había nacido en Francia, en la ciudad de Abbeville, en 1590, alcanzando cierta fama en América de pintor por su Virgen de los Milagros que se custodia en la iglesia de la Compañía, en Santa Fe⁴⁰.

La crónica jesuíta recuerda con mayor precisión el nombre de fray Diego de la Puente, natural de Malinas, nacido en 1586, quien llenó, de acuerdo con su elogio fúnebre, escrito en 1663, «de varias y devotísimas pinturas de valiente pincel los colegios de Trujillo y Juli, pasando luego a Chile». El año de 1632 de la Puente pintó en Santiago el retrato del fraile mercedario Pedro Migueles, «dejando perpetuado su nombre».⁹¹

Otros pintores anónimos de la Compañía de Jesús trabajaron telas en el mismo siglo, y aún desde los talleres de la Orden en Santiago se envió a la residencia de Mendoza, en 1615 «un muy bueno y grande retablo de Nuestra Señora de Loreto con San Lupo y Santa Inés, por llamarse así los dos benefactores de aquella casa, que pintó el hermano de quien arriba hice mención, con lo cual se han consolado mucho no sólo los de la casa pero también los restantes del pueblo»⁹².

De la Villa imperial de Potosí llegó en fecha incierta el maestro pintor Diego Núñez, casado con María de Cepeda y morador de Santiago en 1644º³. Tal vez sea este humilde artesano el que pintara en Chuquisaca «ocho hacheros y un atril, en abril de 1615»º⁴, no nos atrevemos a afirmar que pudiera ser este artista el mismo que el P. Vargas Ugarte señala como el autor del «Juicio final con el purgatorio y el infierno» y el cuadro de la Resurrección de Lázaro, pintados para la cofradía de Las Animas de la Parroquía del Callao, el año de 1622º³5.

Menos evasiva nos es la figura de otro pintor, Francisco Ximeno, quien, por concierto notarial de 7 de octubre de 1604, se comprometió «a hacer pintar una imagen de Santa Catalina Mártir para el capitán Jinés de Lillo, de dos varas y media de ancho y tres de largo, por el precio de cien patacones y el material de lienzo» 96.

El Convento de San Francisco en Santiago conserva en las paredes de su claustro centenario los trazos desvaídos y las inscripciones casi indescifrables, donde otrora debieron haber brillado los tonos de oro de la técnica bizantina, que aún pueden advertirse en las desdibujadas figuras de fray Juan de Tobar y fray Pedro Orlé, mártires de la congregación⁹⁷.

En la iglesia de Alhué existió un verdadero documento gráfico que algunos testigos alcanzaron a conocer. Se trata de la efigie de Inés de Suárez, la primera mujer de la Conquista, en humilde postura, arrodillada sosteniendo en sus manos una capillita votiva que ofrecía simbólicamente a su patrona. Nada dicen los documentos sobre el autor de este cuadro que esperamos se rescate algún día para una mejor comprensión de la pintura inicial de Chile98.

La imaginería religiosa, la más abundante, está representada por algunos hallazgos. En el cuadro de La Dolorosa, firmado De Sildante (nombre ajeno a la onomástica chilena), el historiador Luis Alvarez Urquieta leyó en caracteres ininteligibles la fecha de 1576. El rostro de la Virgen sin expresión alguna mira el gran puñal que tiene clavado en el pecho. Lo menos malo como concepción y dibujo, escribe el citado historiador, es el manto que aparece cubriendo la imagen; se notan algunos pliegues pasables, pero completamente deslucidos por las deficiencias en el estudio de la sombra. La pobreza del colorido y las imperfecciones técnicas definen el cuadro como un verdadero primitivo americano⁶⁹.

De los «famosos cuadros de pincel de los santos de la orden» que adornaban el claustro de San-



Miguel de los Reyes (1612): La cena de Santo Domingo. Colección Carlos Peña Otaegui (Lo Fontecilla). Las Condes.

to Domingo, como nos cuenta el P. Ovalle, existe por fortuna una imponente tela, en manos de la sucesión del distinguido coleccionista don Carlos Peña Otaegui. El tema anecdótico refiere las escenas del convite que Santo Domingo hiciera a San Francisco. La Cena, de marcado sabor flamenco, es servida por ángeles que traen los manjares y las flores para el banquete. Uno de los frailes lee en un devocionario y algunos curiosos se asoman por la ventana. Debajo de la mesa y en forma simbólica, hay dibujados ciertos demonios y el tradicional perro de Santo Domingo.

El cuadro tiene, sin duda, valor decorativo, en especial por la manera en que el pintor ha tratado los trajes de los ángeles servidores. Al pie de la tela, el autor trazó los firmes rasgos de su nombre: «de mano de Felipe de los Reyes en este convento de Nuestra Señora del Rosario, 1612»¹⁰⁰.

El dibujo de esta época inicial es pobre. Infantil, por ejemplo, nos parece la caligrafía del plano del barrio de la Chimba, obra del capitán Francisco de Laixeja, fechado 1640. Mayor animación y vida se observa en los cinco dibujos que ilustran el manuscrito del interesante libro del
capitán Francisco Pineda y Bascuñán, Cautiverio Feliz, animada crónica de sus aventuras entre los
araucanos. Hay cierto soplo vital y una manera naturalista en el enfoque del movimiento de los
gruesos cuellos de los caballos y en la amplitud porcina de sus ancas. Aunque la composición adolece de imperfecciones técnicas, la distribución vertical de los grupos y la autenticidad objetiva
de los detalles dan a los dibujos de Pineda y Bascuñán el carácter de un documento de primer
orden para el estudio de los usos y costumbres de esa época.

El dedicado a la «Batalla de las Cangrejeras» (1629), episodio de armas en que perdió su libertad el capitán cronista, tiene, al parecer, la intención de un futuro grabado en cobre. La composición vertical en cuatro planos simultáneos da la sensación del combate. El paisaje se insinúa en el débil perfil de las montañas en que reptan algunos árboles. En el lado izquierdo una línea continua representa al comando hispánico. El conjunto es una bien lograda ilustración del texto histórico-poético de Pineda y Bascuñán.

El retrato a pluma de su padre, don Alvaro, arrodillado al pie de la Virgen del Populo, en un fondo arquitectónico bien logrado, revela en el artista una técnica que valoriza el estado de la vida artística del país en los comienzos del siglo xvu101 (Ver láminas 16 a 20).

El arte de la escultura cuenta también con algunas personalidades significativas. Los documentos coetáneos designan con cierto orgullo «artífices» a Diego de Lepe, autor como hemos visto del alfarje de San Francisco, y sobre todo al hermano Francisco Lázaro, español, nacido en el puerto de Santa María, que ingresara a la orden de los jesuítas en la ciudad de Lima, en mayo de 1608. Vino expresamente a Chile a trabajar en la construcción del templo de la orden y a labrar el retablo del altar mayor. En 1651 lo encontramos de vuelta en Lima ocupado en la tasación de las obras de carpintería del claustro de la iglesia del Carmen «como hombre que entiende en la materia».

Atribuimos, basados en escrituras posteriores, al maestro Andrés Pereira, la sillería del coro de la iglesia de San Francisco, de la cual se conservan algunos fragmentos. Fernando Márquez de la Plata, en su importante monografía Arqueologia del Antiguo Reino de Chile, la califica de reliquia nacional inspirada en los temas que lanzaba el Renacimiento en su período de decadencia. Una doble fila de asientos circundaban las paredes. Los brazos de la sillería se apoyan en nobles basas, mientras que una pequeña crestería se mantiene enhiesta a pesar de los siglos. Esta decoración es más notable aún en los sillones altos, pues cada respaldar armoniza estéticamente con los gruesos leños de su estructura funcional¹⁰².

Otras obras dignas de mención por la factura del tallado o fundición son las siguientes: la pila bautismal de bronce fundido que se conserva en la iglesia parroquial de Alhué. Lleva inscrita la fecha de 1623 y semeja un enorme cáliz, en cuya tapa levadiza se alza la figura de San Juan Bautista, que porta en sus manos una delgada cruz¹⁰³

«El agua lustral», que se ofrece litúrgicamente a la entrada de toda iglesia, se presenta a los fieles en el templo de San Francisco en una fuente de alabastro amarillento, la más simple que hemos visto, apunta el presbítero Roa Urzúa. Las pilastras que soportan el vaso son de madera dura, de color negro, tal vez cocobolo. La forma y el tallo tienen características renacentistas, pero la factura es criolla¹⁰⁴ (Ver lámina 21).

La pila del Sagrario, fabricada «siendo obispo fray Pedro de Espinosa», y que lleva la inscripción de: «Miraval me Fecit Anno 1630», descansa sobre un soporte de metal de cobre. La taza de alabastro de fina forma renacentista, coronada por la cruz, puede estudiarse en sus curiosos relieves, gracias a los hermosos dibujos que de ella ha hecho el arquitecto Manuel E. Secchi¹⁰⁵. Nos inclinamos a pensar que el autor sea Diego Sánchez Miraval, el capitán que fundiera las campanas del templo de La Merced, en 1592, como tenemos ya dicho (Ver lámina 22).

Ninguno de los artistas anteriormente nombrados ha alcanzado el respeto público que adquiriera el monje agustino fray Pedro de Figueroa. Hijo de Juan de Orozco y de Leonor Figueroa, de directa procedencia hispánica, nació en Lima en 1580. Vino a Chile en 1604 como secretario del Visitador fray Diego de Castro. «Manso y paciente, callado y recogido», el P. Figueroa ganó por sus virtudes el apodo del fraile santo. Los empeños de su religiosidad lo llevaron a fundar una cofradía, y para excitar a la gente en el afecto más tierno hacia el Redentor hizo —son palabras del cronista Miguel de Olivares— sin saber de escultura imágenes de Cristo, ya orando en el huerto y reo ante Pilatos, ya azotado en las columnas, tan propias y tan perfectas que era admiración, en lo que se vio que si el amor es poeta también es pintor».

De las obras de Figueroa se conservó hasta hace poco en el convento de Santiago una talla en madera que semejaba, dicen los testigos, «un esqueleto revestido de piel humana, la sien adornada de laureles, disparando su pavorosa y mortal saeta». Todavía en los comienzos del siglo XIX la calle de Agustinas en este tramo era conocida con el nombre de calle de la Muerte por esta tétrica escultura.

La más famosa de las producciones de fray Pedro de Figueroa es el Cristo de la Agonía, asociado en la creencia colectiva con el terrible terremoto de 1647, que le dio el nombre de Cristo de
Mayo. El estudio prolijo de esta imagen, escribe el investigador Oscar Alvarez Hidalgo, nos da
ría una falsa idea del virtuosismo contemporáneo; de su estudio nos formaríamos un honrado
concepto de la obra artística a la sazón falseada por un mal entendido, pero observado realismo,
y en resumen, de la poquísima ciencia de que disponían los imagineros de esa época (Ver lámina 23).

Obsesionados, sin embargo, por una idea que los empujaba, convirtiéndolos insensiblemente en prácticos hábiles e indiferentes a toda otra ciencia que no fuese la sincera convicción de hacer más nítida y visible la tragedia del Calvario, fueron éstos los únicos factores que reunidos, sustituyeron a los otros, impregnando la obra de una espontaneidad y frescura que la diferenciará de sus similares¹⁰⁶. Y así el humilde fraile, con ayuda del carpintero Juan Ruiz, que fabricó la vigueta y lo auxilió en la talla, pudo expresar en la madera la frase del Evangelio: «y Jesús dando una voz expiró». El rostro levantado y dolorosamente contraído de la estatua, los ojos abier-

tos y salidos de las órbitas, la boca a punto de exhalar aquella voz postrera de vida y dolor, logran superar las imperfecciones de la técnica y el Cristo de Mayo inspirado, sin duda, en el modelo del famoso Taitacha Temblores del primitivismo cuzqueño, llegó a ser una obra de arte chilena característica.

DEL TERREMOTO DE 1647 A LA INICIACION DE UN NUEVO SIGLO

(1647 - 1700)

Duró dos credos, medía el oidor Nicolás Polanco de Santillana en su clepsidra de cómputo milagrero y devoto, y en esos minutos que parecieron una eternidad a los soldados habitantes,
se vino a tierra, el 13 de Mayo de 1647, la obra de las primeras generaciones criollas, que habían
logrado levantar sobre el valle del Mapocho, el perfil de una ciudad». «Sucedió en las horas medias de la mañana —escribe un testigo presencial— y con estruendo estrepitoso y sacudimiento violento se soltaron las amarras comenzando a caer los edificios que se habían hecho en el decurso
de más de 100 años y con notable sentimiento, en toda la ciudad ni su jurisdicción, no quedó
ninguno grande ni chico»¹.

«El terremoto de Mayo alteró visiblemente la arquitectura de las ciudades chilenas, apunta juiciosamente Vicuña Mackenna, haciendo no sólo que se construyera desde el fondo de los cimientos sino que le imprimió esas formas pesadas y macizas que le fueron características»².

El ritmo de la construcción fue lento en lo que a la arquitectura civil se refiere, más dinámico en las construcciones religiosas, pues el espanto de la tragedia, unido a la fervorosidad de la raza mestiza, exacerbó el misticismo y los templos fueron un refugio y consuelo espiritual contra la despiadada acción de la naturaleza.

El esfuerzo de las generaciones contemporáneas al terremoto de 1647, se concentró en las fábricas eclesiásticas, que dieron a Chile el doble apelativo de: «Flandes Indiano» por la violencia de las guerras fronterizas, y de «Roma de las Indias» por la profusión de sus templos, que abarcaron un tercio del perímetro edificado de la capital.

La Arquitectura Civil

POR MÁS DE UN A \tilde{N} O la atemorizada población de Santiago habitó en ramadas de carrizo y totora levantadas provisionalmente por los vecinos.

Tres años después de la catástrofe, la Real Audiencia y las Cajas Reales, sólo habían logrado elevar sus murallas «hasta tres varas más o menos», y con optimismo se esperaba que el verano próximo quedarían ellas terminadas, «por estar pagada la teja y el ladrillo».

En cambio la diligencia de Peraza tenía, en febrero de 1649, reedificados los portales de la Plaza de Armas con sus correspondientes lonjas de comercio.

En vano el alarife Pedro de Lepe luchó afanosamente por dar algún lucimiento a las casas

de la Real Audiencia. Hubo que esperar años para ello, y este intermitente trabajo, a cargo de Julián Lecaros, del alférez Francisco Mexía y el carpintero Miguel González, sólo adquirió forma arquitectónica en 1693. En el ínterin se había habilitado la capilla de San Antonio, obra del capitán Andrés de Orozco. La Sala del Presidente y los oidores fue arreglada con esmerada elegancia por Bartolomé Maldonado, y el estrado lucía lujosas alfombras y una sillería de nogal forrada en seda carmesí y entrelazadas de oro en los flecos³.

El Cabildo, que era en 1659 «un aposento incómodo», recibió luego la ayuda económica necesaria y con ella, el maestro mayor de carpintería Francisco Mexía, ayudado por Manuel Ruiz y Pedro Rodríguez, levantaron un «edificio de altos y bajos», circundado por un grupo de tiendas de adobe que miraban a la Plaza de Armas y al callejón de la Cárcel que había construido en 1677, Jerónimo de Quiroga. El conjunto estaba rodeado por una hermosa reja de cobre⁴.

Para reparar los demás edificios de la administración se había encomendado a Juan de Lepe «arquitecto y constructor», el estudio de la Casa de Recogidas, la Pila y el Tajamar.

Bartolomé Peralta, herrero, y Simón de la Torre, carpintero, construyeron la Sala de Armas en 1672. La Contaduría Real se irguió en 1661. El vistoso arreglo de la Plaza de Armas, que venía a concertar los edificios principales en una unidad urbanística, vino a completarlo Jerónimo de Quiroga, y en una taza central de mampostería, fabricada por el maestro mayor, albañil Juan Serrano y Bartolomé Puezo, se colocó la pila de bronce de Jorge Meléndez, que luego describiremos⁵, máximo ornato de la ciudad.

La Catedral de Santiago

LOS INTERMITENTES TEMBLORES y los fuertes aguaceros del año crucial de 1647, impidieron a las autoridades eclesiásticas poner inmediato trabajo a la fábrica de la Catedral. Provisoriamente, el oidor Polanco de Santillana, con asistencia de su familia, pudo levantar una capilla de emergencia en la Plaza de Armas, depósito más decente que la choza de tablas en que se adoraba el Santísimo, con más adornos que pudiese parecer iglesia⁶.

La ayuda recibida del Virreinato del Perú y la generosa contribución de los aterrorizados feligreses, permitieron la reanudación de la obra, en el mismo sitio primitivo que había ocupado

Pudo, por fortuna, fray Gaspar de Villarroel, utilizar los pilares de piedra y la nave del medio que habían padecido daño en las maderas, pero que pudieron felizmente restaurarse. Dos años después, en marzo de 1649, la Audiencia informaba con orgulloso optimismo al Monarca: «que se había repuesto en toda su perfección la obra de cantería y se había vuelto a levantar todo el edificio de adobes». Se alcanzó a cubrirla de tejas y sobre vigas resistentes, el Obispo levantó una torre a la que pensaba subir las campanas⁷.

El nuevo frontis de la calle de Catedral fue completado con tres ventanas a la plaza, «que con sus enrejados verdes hacen hermosa y alegre vista». En 1650, «sólo restaba el blanqueado de los muros y las sillas del coro. La torre se había perfeccionado en altura y solidez; el baptisterio se había ensanchado, y al costado de la plaza se agregaron aposentos para el sacristán».

En 1652, un testigo declaró en Lima que el edificio de la Catedral estaba terminado «más bajo que antes, pero de la misma estructura el coro y las capillas»*.

Por desgracia, un nuevo sacudimiento de tierra acaecido el 15 de marzo de 1657, derribó la

construcción empezada con tanto cariño por el benemérito obispo Villarroel, y del conjunto de la nueva obra se salvó únicamente la primitiva y fuerte muralla de cantería en que se había apoyado la reconstrucción⁹

El obispo fray Diego de Umanzoro, sacando de las flaquezas fuerzas, trabajó nuevamente la fábrica desde el 13 de octubre de 1662 hasta el 13 de setiembre de 1664, en colaboración con el empeñoso mayordomo, Jerónimo de Quiroga. En estos dos años, por la inexperiencia de un maestro de cantería que se trajo expresamente de Concepción, sólo pudieron levantarse los siete arcos de piedra que formaban el frente de la calle Catedral. «Los levantó, escribe el obispo al rey, un carpintero tan fuertes y tan perfectos como pudiera el arquitecto más práctico, para lo cual se condujo piedras desde largas distancias». El costo de esta obra fue avaluado en \$ 8.389¹⁰.

Tras un corto período de administración del mayordomo Juan Bautista Manso, tomó las riendas de la construcción el capitán Alonso de Ovalle que logró reunir equipo técnico de experiencia.

La madera de ciprés, traída de Malloa, fue labrada por Tomás Lepe y cinco oficiales criollos: los hornos de la faena del hierro, estuvieron a cargo de José de Topo y Diego de Alfaro, maestros del arte de la herrería; Clemente de Vargas corrió con la carpintería; Juan de Lepe fundió las campanas. El trabajo fue vigilado por el sobrestante Baltasar de Vallejos¹¹.

La contienda de autoridad entre el obispo de Santiago y el gobernador don Francisco de Meneses, el Barrabás como lo tildaron sus contemporáneos, vino a interrumpir por más de dos años los trabajos. Falto de mano de obra y sin recursos pecuniarios, Umanzoro pudo dar sólo «dos y media varas de elevación» al templo¹².

En setiembre de 1667, el Cabildo designó a Juan Ureta para que reuniera los dineros necesarios entre los vecinos pudientes, e intensificara con ellos la labor¹³. Tres años de duros trabajos, en que intervinieron más de cuarenta oficiales expertos y numerosos peones asalariados, en reemplazo de la obra de mano indígena de huarpes hicieron posible la solemne consagración del templo mayor, en una lucida fiesta que se llevó a efecto el 7 de diciembre de 1670¹⁴. Esta tercera fábrica parecía destinada a perdurar; «no se ha hecho de barro, comenta el obispo impulsador, sino de cal y canto, así la iglesia como la torre, y las maderas son de ciprés incorruptible traídas de la cordillera». El balance económico arrojaba un gasto de \$ 71.730.01 rls.

«La Catedral es de tres naves —escribiría más tarde Córdoba y Figueroa—, de pulido maderamen su techumbre y sobrecanes y corpulentas trabas costosamente encolleradas. Sostienen esta máquina dos órdenes de arquería de piedra fina, de admirable simetría y proporciones: la sacristía. baptisterio y juzgado, son obras muy competentes para su destino»¹⁵.

Una prolija documentación inédita nos permite evaluar la belleza interior del templo, reduciendo a términos severos la exagerada retórica de los informantes.

El Sagrario, de forma ovalada y 16 varas de ruedo, estaba sustentado sobre 32 columnas de hermosísima talla, que daban asiento a otras tantas figuras de «escultura muy aseada». En sus ocho puertas se veían las figuras de los apóstoles San Pedro y San Pablo y seis doctores de la Iglesia «con toda perfección y buen aire».

En el centro estaba colocado el depósito delSantísimo—que todavía en 1690 no se había dorado por escasez de recursos— entre cortinas de tisú color nácar, bordadas de filigrana de plata. El cuerpo del Sagrario remataba en una vistosa media naranja, con una linterna prendida entre las vigas, de una altura de ocho varas, abierta en ocho nichos. Por no haberse encontrado en la capital santos de bulto apropiados, únicamente dos de los nichos estaban decorados con las efigies de San Pedro y Santiago Apóstol. El conjunto «admirable de talla crespa, de hermoso dibujo y preciosos materiales de ciprés, alerce y laurel» había costado al obispado la suma de \$ 4.000 y los expertos calculaban una suma adicional de \$ 5.000 más para darle remate.

Hacía juego al Sagrario, un púlpito que repetía en la talla los mismos motivos de ornamentación: representaban a los cuatro evangelistas, en escultura de medio relieve, encuadrados en diez columnas proporcionadas al tamaño. La parte baja del púlpito lucía seis estatuas de bulto entero «de aseada escultura».

En lo alto una corona imperial iba a finar en una concha muy perfecta por lo «bien guarnecido de la talla y su excelente dibujo».

El coro, la capilla mayor, y la vía sacra quedaron divididas por una reja de durísimo algarrobo. Una escala de piedra, de cinco gradas, labradas a buril, daba acceso al presbiterio.

Otra escala semejante llevaba a la capilla mayor «muy vistosa y pulidamente labrada, obra de dos maestros y oficiales, que la acabaron en tres años y cuatro meses». Una lámpara de plata, fundida con la vajilla personal del obispo, alumbraba la capilla.

En la parte lateral se colocó una tribuna «para colocar el órgano cuando lo tenga la Iglesia».

La torre, orgullo del obispo constructor, fue terminada con toda perfección y fortaleza. La media naranja daba sustento a una linterna «de lindo garbo», sobre la cual descansaba una bola de estaño que servía de peaña a la cruz y a la veleta.

«Es —exclamaba Umanzoro— la primera bóveda que se ha hecho en este Reyno y por el acierto con que se acabó respecto a la proporción de la torre, se asegura su duración»¹⁶.

Un accidente fortuito vino a satisfacer el ansia de perfección del obispo Carrasco y Bravo que había continuado con nuevos bríos la obra de su antecesor. De paso llegó a Chile Juan Damasceno «perito en el arte de la música y en la fábrica de instrumentos de ella».

Con los fragmentos del órgano viejo y nuevos materiales, Damasceno consiguió fabricar un «órgano muy perfecto y bien acabado» que costeó la hermandad del Santísimo Sacramento¹⁷.

El año 1696, el gobernador don Tomás Marín de Poveda dio cuenta al rey de España que la Catedral se «hallaba con el lustre y aparato consiguiente al culto divino, y con todas las obras necesarias al servicio de ella y a la necesidad delos ministros».

Las autoridades rendían homenaje al obispo fray Bernardo Carrasco «que dejó gloriosa y perfecta memoria en esta Iglesia y obras de perfección como son el coro, altares, el tabernáculo, —obra como veremos del artífice Medrano— sacristía, sala capitular, colegio seminario, casas de curas, y una preciosa custodia como constancia de su ilustración» 18.

Resumen adecuado del espíritu artístico que animaba a las autoridades eclesiásticas, es la descripción de las ceremonias fúnebres realizadas el 30 de abril de 1699, con motivo del anuncio del fallecimiento de la reina madre, autos que extractamos a continuación:

«Erigióse el túmulo en lo alto del presbiterio, señoreando el cuerpo principal de la Iglesia, su fábrica fue compuesta de jónico, dórico y corintio; fue de alto de quince varas y dos tercias, con el ancho correspondiente al espacio de la primera grada; quedando con bastante desembarazo los huecos necesarios que ocuparon los prebendados...

»Tuvo esta limosna, compostura de tres cuerpos de alto, ceñidos con rectitud a las reglas de la arquitectura, con treinta y dos columnas repartidas en sus varas y pedestales, y en el tercer cuerpo que terminaba con el pavimento de la Iglesia, unos pilastrones donde el macizo de la cornisa, con diferentes figuras de relieve entero, demostrando el diseño, cargaban sobre sus hombros aquella inmensa máquina, resultando a los primeros tropiezos de la vista, diversidad de cartelas, recortadas de hojas y florones, y en el remate de la lanterna, que coronaba la obra, su fénix bien ejecutado y matizado de plumas y colores y aunque el fundamento de toda esta obra fue de madera labrada en roble, siendo la materia los accidentes de la pintura en la forma de alpinos romanos, diversas tarjas y jeroglíficos, con perfiles de plata y oro, procurando el pincel al paso que modesto, en unión de los colores manifestar su valentía en lo bien ejecutado, como lo demostraba, en líneas redondeadas por la mayor parte, a dibujo de cuenta y ordenanza.

»En el primero se levantó el altar de tres grados de alto adornado de la grandeza correspondiente a la función, y en otras dos más superiores que las dividían unas barandillas de plata, se puso el cetro y la corona imperial en su sitial con igual riqueza.

»En el segundo, que le servía de cielo una bóveda fabricada de perspectiva de rara armonía, se demostró la figura de la muerte de cuerpo entero de maravillosa escultura, coronada y con una guadaña en la mano como que se segaba un ciprés bien imitado al natural, y en las repisas de los cuatro arcos de este mismo cuerpo, por trofeos algunas insignias reales.

»En el tercero se remedó un cielo con resplandores, matizado de serafines y estrellas, colocada en medio una corona real; añadióse por adorno de este regio mausoleo, a un lado de los puntos de cada una de las columnas principales, cuatro estatuas, significadas por las dos, La Justicia y La Misericordia, y por las otras dos, La Europa y América, con sus trajes al natural de cada Reyno y con los signos correspondientes a su presentación tan al natural que parecía enmudecieron más por respeto que por inanimadas, ardieron en este majestuoso cenotafio más de mil luces de cera blanca, los más blandones de plata y el resto en las pirámides y remates y corredores como otras cien hachas que se pusieron en todos los altares como otras cien hachas donde le pusieran tarima del túmulo hasta las gradas del coro, los pasos de armas fueron cuatro con sus propas de seda carmesí arrogantes escudos reales y demás adornos de que se compusieron.

»Vistióse el cuerpo principal de la Iglesia de colgaduras de seda negro y morados en que se pusieron crecido número de tarjas con varios dísticos y poesías asi latinas como castellanas»¹⁹.

Esta larga descripción respira el barroquismo de toda una época, y permite señalar la identidad de las formas literarias que utiliza el testigo presencial, con los objetos visibles que tenía ante su vista.

La Merced

LAS PAREDES del Templo de la Merced, se postraron tan del todo, en la aciaga noche del 13 de mayo, que solamente quedó semi enhiesto, el sagrario de la Iglesia»²⁰. Los frailes no permanecieron inactivos y supieron aprovechar la ayuda enviada por el virrey del Perú y el desprendimiento de los fieles, entre otros el capitán Villalón, quien a sus expensas principió en 1650 a edificar la capilla de la Veracruz²¹.

La nueva fábrica de ladrillo constaba de 18 bóvedas y varias medias naranjas construidas por el capitán Ventura Carrión a partir de 1683, en un interior magnificamente decorado como veremos a continuación²²:

El 20 de julio de 1687, detalla el historiador de la Orden, fray Policarpo Gazulla, padeció esta iglesia «gran ruina por la parte del coro que sale a la placeta, viniéndose al suelo sus bóvedas y tres medias naranjas». Los frailes Agustín Chaparro y Manuel de Toro pudieron salvar la obra, merced a un sólido estribo que reforzó la resistencia. La visita reglamentaria del 8 de setiembre de 1690 se complace en destacar la conclusión de los arreglos, en especial «las tres hermosas puertas de ciprés, de sólidos barrotes y profusa clavazón de bronce», que forma una agradable vista a la plazuela²³.

Los archivos de la orden guardan una esmerada descripción de la iglesia, escrita en 1714 por el padre maestro Joseph Dottes, que da preciosos detalles para una comprensión arquitectónica del edificio y sus adornos interiores.

Vestían las paredes del templo en sus murallas y pilares 112 lienzos, con sus marcos dorados, relato piadoso de la Vida de San Ramón, de anónima mano cuzqueña, una vía Sacra y diversas imágenes de santos, patronos y ángeles.

La nave del medio estaba aliñada por ocho alfombras de mullida fibra y en sus extremos laterales se alzaban dos tribunas para la prédica, con ruedas de campanillas, y un «órgano entero y nuevamente acordado». Frente a la epístola se erguía un «púlpito dorado para las grandes festividades», rodeado de ocho sillones de terciopelo. Llenaban la espaciosa nave 25 escaños tallados.

Los altares eran los siguientes: Al lado del Evangelio, el altar mayor, acabado y dorado, con cuatro mallas de espejo.

El nicho principal encuadraba la imagen tradicional de la Virgen de la Merced, alumbrada con diez arandelas de plata y dos blandones. En las hornacinas laterales, a la manera de retablo, se concertaban los bultos tallados de San Pedro Nolasco, San José, San Armengol, San Joaquín y Santa Ana, San Antón, San Sebastián, Santa María del Socorro y Santa Natalia. El remate superior quedaba coronado por un Niño Jesús de cuerpo entero.

Hacía la calle de Merced, estaba empezado el altar de Jesús Nazareno, que tenía un solo cuerpo completo, con la imagen de Cristo atado a la columna y San Lorenzo en la parrilla. Tampoco estaba terminado, el altar del Santo Cristo de León, rodeado de rejas y con el tabernáculo adornado con lienzos de pintura. A continuación de la puerta de acceso a la calle Merced, venía el altar de Santa Catalina, de un solo cuerpo en que lucía el bulto de la Santa y su corona de plata. Hacía el claustro interior, por el lado de la epístola, se distinguía el altar de Nuestra Señora de los Remedios, con ocho arandelas y las estampas milagrosas de San Antonio Abad; Santa Lucía y el Angel Custodio. Tras la puerta del claustro, destacábase el altar de Santa Teresa de Jesús, circundado de rejas y adornado con el bulto de madera policromada de San Nicolás de Bari. A su lado se alzaba el altar de San Pedro Pascual; otra puerta, y el altar de la Virgen de las Nieves, de la cofradía de los Cuzcos, con una hermosa hechura de Cristo en la Cruz, rodeado por las imágenes de la Soledad y San Juan Evangelista.

En el segundo cuerpo hacia el fondo —en posición que no estamos capacitados para indicar se situaba el altar de San José, construido en 1668, por el padre Chacón, y que se acababa de dorar y adornar con ricas láminas de bronce, embutidas en el tabernáculo. En el nicho estaba embutido el cuerpo de bulto de San José, la Virgen y el Niño.

El altar de San Crispín, del gremio de los zapateros, estaba ya dorado y con rejas, lo mismo que el de la Señora de Belén que ostentaba las efigies de San Mateo y Santa Ifigenia.

El resto de los nichos delineados para futuros altares estaban provisoriamente ocupados por

cuadros de devoción de la Virgen de la Trinidad, Santa Lugarda, Nuestra Señora de la Regla, y Nuestra Señora Balbanesa²⁴.

No nos ha sido posible constatar trasformaciones importantes en este templo a partir del inventario citado. En 1727 fray José Arce declaró escuetamente que la iglesia se hallaba con la debida decencia.

Nuevos objetos para el culto: una custodia y frontales de plata, mandó trabajar fray Diego Frías.

«La Iglesia de la Merced, escribe Córdoba y Figueroa, era de cal y ladrillo su edificio; sostenidas sus bóvedas sobre dos órdenes de arquería», pero todo vino al suelo el 8 de julio de 1730. Tres años después, a manera de responso fúnebre, fray Gaspar de la Barrera, asentó en el «Libro de Visitas»: «La Iglesia que teníamos más es para llorar el referirla que para inventariarla: pues se halla toda por el suelo con todas sus alhajas perdidas, y el altar mayor se hizo pedazos con el terremoto, y los demás quedaron maltratados y expuestos a perderse por no haber donde guardarlos»²⁵.

San Agustin

LA 16 LESTA de los ermitaños de San Agustín siguió, en su reconstrucción, una perezosa marcha. Diez años después del terremoto de 1647 no se levantaba aún de sus ruinas la capilla provisional empezada²⁶.

Fue el diligente provincial fray Pedro Alonso de Figueroa, elegido en 1665, el más activo operario de la nueva obra. En ella desempeñó, nos informa el P. Víctor Maturana en su Historia de los Agustinos en Chile, un papel meritorio, el humilde albañil Juan de Lepe, «arquitecto y constructor de este templo que todavía subsiste, aunque sólo en su parte principal a causa de las múltiples trasformaciones»: «este maestro Juan de Lepe nuestro hermano, otorgó una escritura en que se obliga a servir a la religión de balde y como esclavo de ella en la iglesia nuestra», y con sus propias manos, y las del provincial que lo estimulaba con su afecto, cortó en la cordillera los troncos necesarios para concluir el edificio «que muchos años ha estado parado y suspenso»²⁷.

La nueva iglesia, que estuvo a cargo de Lorenzo Carrión a partir de 1686²⁸, conservó la línea de tres naves de la anterior, con la diferencia de haber sido reemplazada la piedra de cantería por materiales de ladrillo, que si bien la hizo perder parte de su solidez y majestad, dio mayor flexibilidad y hermosura a la planta.

En 1707, fray Miguel de Gamboa, joven, activo y emprendedor, quiso terminar definitivamente la obra de reconstrucción del claustro y convento principal. Para ello recurrió al expediente de vender cartas de hermandad y de rescate. Gracias al dinero acumulado, los agustinos pudieron abrir al culto esa iglesia que el cronista Pedro de Córdoba y Figueroa describe: «Es de las mayores: los arcos que sostienen su techo son de mucha elevación y corpulencia: su portada está entre dos torres de moderada altura: su altar mayor obra de las singulares del reino»²⁹.

Por desgracia, el terremoto del sábado 8 de julio de 1730, vino a causar destrozos considerables en la planta, sobre todo en el respaldo del presbiterio, recomenzándose poco después, como a su debido tiempo narraremos, una tercera fábrica agustina.

La Compañia de Jesús

LOS JESUÍTAS que habían conquistado la supremacía espiritual en el país, se dieron prisa en reparar los tremendos daños causados por el terremoto, y vista la imposibilidad de habilitar el edificio, levantaron una iglesia provisional de madera —«decente y acomodada a los tiempos, no como antes de piedra y bóveda»—, la cual estuvo terminada el 9 de mayo de 1649, colocándose el Santísimo, en medio de una impresionante tempestad eléctrica²⁰.

Al saberse en España la catástrofe, el padre Alonso de Ovalle trató de aliviar la situación de la Orden, obteniendo el traslado a Chile de algunos expertos alemanes. El jurisconsulto Solórzano Pereira fue desfavorable a la idea de permitir la llegada a América de religiosos extranjeros. Ovalle insistió repetidas veces, en especial que se «debían conceder los dos religiosos carpinteros y arquitectos», «por haberse arruinado totalmente la ciudad de Santiago por el temblor, y serán allí de mucho provecho, así para las obras que hubiere de hacer la Compañía como para otras».

En marzo de 1649, por intermedio del general jesuíta Vielleschi, pudo obtener el permiso para pasar a Chile con diez y nueve misioneros. Por desgracia Alonso de Ovalle murió en Lima en el viaje de regreso el 11 de marzo de 1651. Los religiosos carpinteros a que se alude anteriormente parecen haber sido Guillermo Munino, de Amberes: Simón de la Courte, de Valenciennes, y Juan de Stutz, de Bruselas, artistas flamencos, sobre los cuales no se encuentra referencia alguna en la documentación jesuíta chilena³¹.

Mientras tanto en Santiago los jesuítas continuaban recibiendo la preciosa ayuda del vecindario para la obra de reedificación. El 1 de junio de 1651, el capitán Domingo Maureira, otorgó
una donación de \$ 16.000 con el objetivo esencial de destinarlos al edificio del colegio e iglesia.
Con estos recursos —apunta el padre Escrich—, se perfeccionó una iglesia de ciento sesenta pies
de largo, de tres naves, formada por dos líneas de columnas de madera, pero vistosa, trabajada por
el padre Vicente Modollel. Las paredes eran de cal y ladrillo sobre cimientos de mampostería. Esta
iglesia corría de norte a sur en el espacioso sitio de los jesuítas, casi en medio de la manzana, con
sus tres puertas de fachada sobre la calle de Compañía³².

Durante el rectorado del padre Diego Rosales, se levantó una gran parte del Colegio de Santiago, haciéndose casi todo el claustro interior de corredores³³. Francisco de Ferreira, que se había distinguido como excelente arquitecto, continuó la obra, y en su compañía el hermano de religión y de sangre, Gonzalo Ferreira, trabajaron en ella a partir de 1670.

Para dar lucimiento a la faena, el padre Ferreira se trasladó al Virreinato a estudiar la planta del Colegio de San Pablo, iniciada en Lima por el padre Juan Ruiz, y cuya orientación definitiva había correspondido al padre Nicolás Durán Mastrilli y al hermano coadjutor Martín de Aizpitarte.

«Fue ideada, nos informa Emilio Harth-Terré, conforme a la planta del templo de Gesú, matriz de Roma, que trazara el arquitecto Giacomo Barozzi, pero modificándola en las capillas laterales que, profundizándolas, dieron en formar dos naves laterales, ya que ellas se umen a través de una serie de arcos formeros. No es simple leyenda, escribe el historiador de la arquitectura peruana, que los padres de la Compañía pretendieran arquitecturar su templo con las características de Catedral, con tres puertas frontales, pero indudablemente que esto no fue propósito definido, sino que consecuencia inspirada en la transformación de la planta original»³⁴.

Con las medidas y proporciones tomadas en Lima, el padre Ferreira al volver a Chile, abrió los cimientos de la iglesia de San Miguel, trabajando una iglesia de ochenta y cuatro y media varas de largo y treinta y tres de ancho, sin contar el grueso de las paredes³⁵. La construcción duró 39 años, y sólo vino a inaugurarse en 1709, y aún faltaba por terminar la sacristía del lado de la epístola, una de las torres, los altares y demás decoración interior.

Poseemos la descripción de Córdoba y Figueroa que elogia la arquitectura de la iglesia en términos superlativos: «Es edificio de los más suntuosos de las Indias, dígalo su excesivo costo de más de 600.000; es de tres naves, sostenidas sus bóvedas sobre arquerías de singular proporción y gran cúpula sobre cuatro pilastras de enorme grandeza y elevación. Por lo anterior hay una airosa balconada que la circunda. Tiene tres portadas que caen a una hermosa plaza quedando la iglesia muy superior a ella y para su ingreso se sube por una gradas costosamente labradas.»

El distinguido historiador argentino, arquitecto Mario J. Buschiazzo, en su brillante síntesis del arte chileno colonial, encuentra «que la diferencia más importante con el antecedente romano de este templo, radica en el presbiterio, profundo y rectangular, en lugar de semicircular, de acuerdo con las mensuras que anota el P. Enrich. Nos encontramos, pues —escribe—, ante una característica o constante española que pasa a los templos americanos, ya que son rarísimos los casos de ábside semicircular. El cañón central con cúpula en el crucero, las capillas laterales cubiertas con cupulines, lo que hace sospechar que tenía bóvedas vaídas, y el presbiterio profundo, permiten suponer que el templo jesuítico santiaguino debía ser en planta muy parecido al de San Ignacio de Buenos Aires, pero con naves laterales de un solo piso, en lugar de dos como tiene el templo bonaerense. Esta originalidad por la deformación del detalle es frecuente en el arte americano. George Kubler enraíza el templo jesuita de Santiago con el de San Pedro en Lima.

San Francisco

LA IGLESTA Y CONVENTO de San Francisco resistió en mejores condiciones el terrible impacto de las fuerzas del terremoto de 1647, y sufrió menores averías por ser sus paredes de sólida mampostería y el hecho, trasmitido por el padre Diego Rosales en su *Historia General del Reyno de Chile*, de tener «tan valiente enmaderación de unas maderas muy gruesas y muy juntas, con canes y sobre canes, que la abrazan, embebidas en la misma pared». A pesar de todo, perdió la iglesia su airosa torre que al caer «derribó un excelente coro con una costosa sillería».

Las pérdidas que el provincial avaluaba en 20.000 ducados, no desalentaron a los religiosos, que de inmediato dieron comienzo a su reconstrucción parcial, proceso que conocemos en detalle gracias a las prolijas cuentas que se conservan en el Archivo franciscano y que hemos tenido ocasión de estudiar debido a la benevolencia de fray Martín Maldonado³⁶.

La obra gruesa fue entregada al alférez Benito García quien, al frente de un grupo de operarios auxiliares, los maestros Juan Uribe, Francisco Indio, Pascual, el herrero y Juanillo, el carpintero, pudo reparar los desperfectos.

En 1698 hubo necesidad de preocuparse de la torre, delicada tarea arquitectónica que se encomendó al artífice Juan Serrano, que como veremos al trazar su biografía, tuvo también a su cargo el altar de la Virgen de Aranzasu.

En el interior se repuso la platería del culto, contratándose con el maestro español Juan Seve-

rino, la hechura de los cálices y sus correspondientes vinajeras. Surge por entonces un nuevo alta: dedicado al culto de Santa Isabel, con un lujoso retablo labrado por Salvador Niño, a quien se encomendaron las puertas y el pedestal. El dorador Domingo Ortiz, estofó la madera con un baño de riquísimo oro traído especialmente del Perú. En lo alto del tabernáculo colocáronse cuatro lienzos del Cuzco, encargados por intermedio del Capitán Pablo Aristegui.

A partir de 1703, el Convento de San Francisco fue ampliado considerablemente, gracias a la dedicación de fray Agustín Briceño, lector de Teología y escotista de merecida fama en esa época.

De acuerdo con los planes trazados para la modificación de la planta, se reforzaron los corredores del primer claustro con ángulos de clavazón y fuertes vigas. Al templo se le abrió una portada, obra de Manuel Toro, artista que repasó también la Capilla del Crucificado.

El segundo claustro fue 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, trabajo evaluado en 750 pesos y que quedó en manos de Francisco Cid.

La obra maestra de estas ampliaciones fue el refectorio, en consonancia artística con el alfarje mudéjar de la nave central. Se le dieron las medidas de 12 varas y tres cuartas, con techo «de paloma y once vigas». Los canes eran veintidós pintados de diferentes colores. Tres ventanas de balaustrería, hechas a torno por el maestro Francisco González y tres puertas con llaves, tamizaban la luz. El techo fue la principal preocupación artística de los padres, «todo de sillarejos de coleos —dicen los inventarios—, materia muy difícil de conseguir en esta ciudad, con sus vigas perfiladas». El hermoso refectorio que dirigió el oficial de talla Juan de Ribera, subsistió hasta hace pocos años y se conservan algunas fotografías que permiten aquilatar su importancia, como documento artístico significativo de toda una época.

Las reparaciones hechas entre 1703 y 1710, vinieron a terminarse 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 portería y 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 la 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 pesos 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».

En este ritmo sorprendió a los franciscanos el terremoto de 1730, que como veremos en su oportunidad cronológica, causó destrozos en el recién refeccionado templo.

Los Monasterios Santiaguinos en el Siglo XVII

CENTROS DE INTENSA vida artística fueron en el correr de los años del siglo XVII los monasterios santiaguinos. En los espaciosos claustros, aromados por los azahares y la vaharada litúrgica de los sahumadores las monjitas disputaron en seráfica contienda, a veces destemplada por los estrepitosos ruidos mundanales, en la obra de mano de primorosos tejidos; en los misterios de la técnica culinaria, o en el modelado de la frágil y policromada loza, a la que dieron sus nombres, como veremos en el próximo capítulo.

Las monjas lograron reconstruir con relativa holgura sus arruinados monasterios, gracias a sus acaudalados protectores y a la magnanimidad de las autoridades civiles³⁷.

El Monasterio de las Agustinas, llamado de la Limpia Concepción, fue salvado de las ruinas del terremoto por la obra constante y fervorosa de la madre abadesa Mariana de Morales y su síndico Pedro Prado. La mansión vino a ser terminada en 1682, con el aditamento de una torre de madera de 26 varas de alto sobre el nivel de 13 varas que tenía el edificio. La torre, según reza el contrato suscrito por el maestro carpintero Pedro Rodríguez y el albañil Juan Serrano, debía rematar en una media naranja en la forma que detallaba «el dibujo», abierta en dos balconerías, con ventanas de celosía, y comunicación con el templo por medio de una escalera de caracol. Los maestros, al aceptar el precio alzado de 1.200 más los materiales, se comprometían a terminar la obra en un plazo prudencial. En 1685, el maestro Serrano hacía entrega de la torre, y de las nueve celdas que se habían agregado al antiguo claustro³».

El Monasterio de las Carmelitas Descalzas de San José

A RAIZ DEL INCENDIO sacrílego de La Serena por el pirata Bartolomé Sharp, el capitán Francisco Bardesi, hermano del seráfico fray Pedro, ofreció al padre Juan de la Concepción su casa residencial para que, como ofrenda de desagravio, se instalara en ella una nueva Orden de monjas contemplativas. Los trámites oficiales duraron algunos años. El 3 de febrero de 1681, se obtuvo la licencia del obispo, y por fin, el 11 de abril de 1687, la autorización regia de Carlos II, para abrir el convento.

La dotación de religiosas vino desde Chuquisaca en una procesión pintoresca de religiosas donadas, que después de un viaje de infinitas penalidades, entraron a la clausura santiaguina el 6 de enero de 1690.

La modesta capilla obsequiada por Bardesi, fue desarrollándose desde el núcleo primitivo, y dos años después de la ceremonia oficial, comenzaron las monjas a edificar una hermosa iglesia, El Carmen Bajo de San José, edificio que, con algunas transformaciones, alcanzaron a conocer las generaciones presentes, en la Alameda esquina de Carmen.

Los archivos han conservado tres prolijos inventarios del templo, y con ayuda de ellos, intentamos reconstruir el perfil arquitectónico del convento en el siglo xvii.

Edificado al filo de la Cañada, un terraplén conducía a los fieles hasta el templo, todo blanco de cal, de diminutas proporciones.

La pequeña capilla interior habilitada para el culto, estaba pintada de amarillo, con franjas rojas en los muros y azul fuerte en las vigas del techo. Se componía de tres altares: el mayor con su frontal nuevo de raso labrado en flores negras y cenefa de chamelote anaranjado, tenía un cuerpo de filigrana de madera blanca sobre tabla de alerce, con el sagrario pintado y dorado. De los tres nichos, el uno era un trono a manera de concha con cornucopias y ostentaba la imagen de Nuestra Señora del Carmen de cuerpo entero, con la hechura del Niño Jesús en sus brazos y en el otro, un escapulario de la Orden. La imagen estaba ricamente vestida de tela de oro guarnecida de puntas de Milán; manto de encaje de oro y tafetán celeste, amén de innumerables joyas y braza-

tetes de perlas. La ropa interior de enaguas de Cambray y pollera y camisa de nácar, era obra de mano de las propias monjitas.

En el nicho derecho, destacaban el bulto de Santa Teresa de Jesús «con una pluma muy curiosa en la mano» y Santa María Magdalena de Pazzis, de hechura limeña, llevando en la mano un corazón dorado, diadema de plata y manto de raso blanco.

El segundo altar, situado al lado izquierdo de la entrada, estaba decorado con tres imágenes de bulto traídas de Lima, muy bien vestidas en tafetán verde, túnica parda y galones de oro.

El tercer altar del lado derecho, estaba dedicado a un busto del Santo Cristo, de madera de naranjo dulce, obra peruana, rodeado por la Virgen de la Soledad, San Juan y Santa Magdalena arrodillada.

Las paredes del templo lucían hermosas telas, que a su debido tiempo examinaremos. La única nave estaba entablada de alerce, con dos puertas: una que caía hacia la calle y la otra hacia el patio interior del convento.

Frente al altar mayor una reja de madera dividía el coro. Junto a él se había colocado un púlpito, escaños y tres alfombras.

El interior, de rústico aspecto, se componía de las celdas y una huerta con su acequia grande, gallinero y muchos árboles frutales. En uno de los extremos se había levantado una torre provisional de madera para las campanas³⁹.

El Monasterio de Santa Clara

LAS GUERRAS de Arauco y la destrucción de La Imperial y Osorno, obligaron a las monjas isabelas a trasladarse a Santiago en 1604. Se establecieron bajo la supervigilancia de los ermitaños de San Francisco y con «la donación de 8.000 pesos acordada por el Rey», compraron sitio y edificaron parte de una pequeña iglesia «de una nave y nueve altares», en el sitio que ocuparon hasta el siglo XIX, donde hoy se alza la Biblioteca Nacional⁴⁰.

Las Clarisas de la Victoria

DESDE 16 08 habitaron estas monjas en la antigua Cañada. El cuantioso legado del capitán Alonso del Campo y Lantadilla les permitió mejorar su situación, y con la debida aprobación real, se trasladaron, el 7 de febrero de 1678, al nuevo edificio ubicado en la esquina de la Plaza de Armas, en la calle que bautizaron con su nombre de Monjitas. La fábrica, de materiales deleznables, se vino a tierra en 1695, pero gracias a la labor de la madre superiora, doña María de Gamboa, pudieron ir reconstruyendo las partes vitales del convento.

Los detalles que poseemos sobre su estructura arquitectónica son, en verdad, un tanto vagos, y estás suscritos por el alarife de la ciudad, capitán Miguel Miranda, a raíz del terremoto de 1730 «que arrancó los cimientos de la fábrica, especialmente en la parte que mira al coro y sus corredores».

El corredor y sus dos sacristias interiores «que se componen de veintiocho varas» quedaron en

pie, al igual «que las dos porterías principales». En mal estado quedó el refectorio de 26 varas y las 26 celdas particulares⁴¹.

La bella imagen de San Francisco que adornaba el convento fue traída del Callao por Diego de Arce, el 21 de octubre de 1682, y es una de las más antiguas tallas que se haya conservado en el país.

.

Del resto de los edificios eclesiásticos que llenaban el área urbana de Santiago, tenemos únicamente las escuetas noticias que se pueden recoger en las «Actas del Cabildo». Así sabemos que en 1649, se entregó la reconstrucción de San Saturhino y San Lázaro al capitán Joseph de Morales. En 1660 se seguía recogiendo madera para estos templos y la situación de San Saturnino debió ser muy precaria, pues en 1690 el Cabildo trasladó la imagen del Santo Patrono a la Catedral⁴².

La arquitectura a lo largo del país

FRAGMENTARIA es la información compilada en relación con la arquitectura provincial del siglo XVII. Pero, si bien no estamos en situación de presentar un exacto cuadro de conjunto, al menos algunos rasgos arquitectónicos emergen de los documentos encontrados.

La Serena, establecida definitivamente en la margen sur del río Elqui, sobre una meseta tranquila, asentada de este a oeste, vivió una relativa holgura económica gracias a los sembrados de sus valles fértiles agotados a veces por el temido flagelo de la implacable sequía. Además, su posición estratégica como cabeza de puente hacia el Perú, y el producto de la explotación de las colindantes tierras auríferas de Andacollo, permitió a sus habitantes mantener cierto optimismo vital en medio de las privaciones ocasionales y los repetidos ataques de los piratas.

La historia de la reedificación del Cabildo, ofrece, en palabras de Amunátegui Solar, «un triste cuadro de la miseria en que yacía la ciudad», a raíz del ataque de Bartolomé Sharp⁴³ (1680).

La obra –situada en el costado poniente de la vieja plaza– había sido encomendada por el Cabildo, al capitán don José de Vega y Mendoza. El modesto plano comprendía una sala de sesiones, con puerta de madera hacia la plaza y una ventana teatina; un pequeño aposento para el escribano, y piezas contiguas para los calabozos de la cárcel.

Frente a la Sala de Sesiones, dotada de tres escaños y coronada por el escudo de la ciudad, pintado al óleo, corría un portal con soleras de algarrobo, sostenido por cuatro pilares de piedra, recubiertos de madera.

Los materiales que se exigían en el contrato dan idea de la modestia del oficio: adobe, teja, muros blanqueados y madera de algarrobo.

La escritura, renovada el 5 de enero de 1683, fue impugnada repetidas veces por el contratista que debió prolongar los plazos por la falta de materiales y escasez de mano de obra. La querella se trasparenta en las actas de sesiones, y hasta la muerte del capitán Vega y Mendoza, hubo constantes reclamos por la morosidad del trabajo.

El 29 de diciembre de 1692, se encargó al alcalde Ortiz, una vista de ojos a la fábrica. Las explicaciones no dejan dudas sobre la fragilidad del edificio. Ortiz dio cuenta que: «dejaba las murallas enteramente levantadas y umbraladas; y cortándose la teja; y conducida mucha parte de

madera; y enmaderada nuevamente la cárcel que estaba demolida; con el aumento de una reja de cobre, un calabozo enmaderado y tejado, y un cepo nuevo de algarrobo, con un candado y llave». Todavía en 1696 y 1700, se apremiaba al sucesor de Vega y Mendoza, su hijo don José «que era conveniente que las casas del Cabildo se repararan bien, y se les echara una capa de barro encima para el seguro del fuego, y que los temblores con la fuga de la teja, puedan demoler-la»⁴⁴.

La misma humildad arquitectónica encontramos en la obra del Hospital, fundado el 14 de agosto de 1559, en la manzana poniente de la plaza. Las cuadrillas de yanaconas habían logrado levantar una construcción deleznable que en 1585 amenazaba inminente ruina.

Se logró, por último, en 1650, construir una morada provisoria que corrió a cargo del capitán Jerónimo Pastene, pero ésta vino a sucumbir por las llamas del incendio de Sharp, aprovechándose tan sólo sus materiales para una nueva fábrica sobre la que no tenemos indicaciones concretas⁴⁵.

El panorama, en lo que a arquitectura eclesiástica se refiere, no se presentaba tan pesimista en La Serena. En 1650, una visita de inspección describe las iglesias del norte como «bien adornadas y compuestas», y al señalar sus cuatro conventos principales, indica «como obras de piedra firme, Santo Domingo y San Francisco» 46.

Sin embargo, la ruina se cernió sobre estas fábricas y, de nuevo, los habitantes debieron concentrar sus esfuerzos en la reconstrucción de los templos incendiados por el pirata Davis.

Los trabajos de la iglesia parroquial corrieron de cargo del cura foráneo Joaquín Morales, quien en 1684 proyectó «una nueva iglesia de cal y ladrillo y arco de bóveda que mostró sus terminadas formas arquitectónicas», en 1690.

Sólidas murallas de piedra caliza, material abundante en la región, sostenían el templo de sesenta varas de largo por doce de ancho, con seis altares interiores, coro alto y un órgano, «el mejor de la ciudad». Esta descripción fechada a 1741, se completa, con la indicación «que el templo poseía una mediana torre al lado derecho, y una edificación con bastantes aposentos a la izquierda».

San Francisco, el único templo que no fuera consumido por las devastadoras llamas de 1680, data, como puede leerse en su portada, de 1627. Su planta, en forma de cruz latina, circundada por murallas de piedra calcárea, se partía en cinco naves interiores. Tanto la torre como la iglesia estaban construidas «de manera muy decente» y el claustro adyacente recubierto de teja y paja.

Las proporciones edificadas eran de setenta varas de longitud por once de latitud, y una altura de catorce varas. Conforme a lo que la tradicion atribuye a los templos franciscanos, tenía cinco puertas: la principal, en su frontis al poniente; una en cada nave formando los brazos de la cruz, correspondiendo a ellas, según los datos del cronista de la ciudad, Manuel Concha, la de la derecha de acceso a la calle y la de la izquierda al claustro; otra caía al coro alto y por último una comunicaba el templo con la espaciosa sacristía, adornada con lienzos de pinturas. Los siete altares daban al interior un aspecto sencillo e imponente, realzados por siete atrevidos arcos de perfecta solución arquitectónica.

San Agustín comenzó la reconstrucción en 1693 bajo la dirección de fray Esteban Guillestegui, iglesia provisional que contó más tarde con la ayuda testamentaria de la Marquesa de Piedra Blanca de Huana. La visita que practicó al templo fray Diego de Salinas, describe los siguientes altares: el del Santo Cristo, con un bulto de dos varas y media, teniendo a los lados un busto del Señor de la Túnica Blanca, y otro del Señor Atado a la Columna; del Carmen, con su busto de vara y tres cuartas; de Santa Rita de una vara de alto a los lados dos bustos, uno de San Miguel y otro de Santa Catalina; de N. S. de la Candelaria, busto de una vara de alta, y el altar mayor, con una Virgen del Carmen, trabajado en el Cuzco, teniendo alrededor de 20 estampas de colores, con más, dos ángeles a los lados⁴⁷.

La Merced, concluida, según la inscripción frontal en 1709, era en frases de la época «muy decente, con profusión de adornos y su claustro aún no terminado». Su planta de 65 varas de largo por 12 de ancho, remataba en una miserable torre. Digno de mención es su antiguo artesonado, exquisitamente tallado, a la manera mudéjar, cubierto de perillas torneadas que descendían del centro a la altura del presbiterio, en forma de simétricos dibujos y doradas molduras».

Dejaremos para el capítulo relativo al siglo XVIII, la descripción de Santo Domingo y la iglesia de los jesuítas, y terminaremos con alguna referencia a la iglesia de Coquimbo, que fue refaccionada por los indios en 1656, y cuyos retablos y ornamentos obtuvo el cura Bernandino Chacón de la caridad de los feligreses⁴⁸.

Nada sabemos sobre los artífices o arquitectos que hayan dirigido las obras señaladas; escasa participación parecen haber tenido los alarifes de la época, Alonso Puello y Pedro Torres, nombrados en los documentos capitulares.

Valparaiso

VALPARAISO, destinada un día a rivalizar con la metrópoli santiaguina, fue en el correr del siglo XVII, una caleta de tráfico irregular en que se alzaban como toda arquitectura, la silueta pajiza de algunos galpones hacinados en las playas. En 1559 se irguió el campanario de su primera iglesia, y luego vinieron a acompañar a la solitaria capilla, los agustinos en 1625, los franciscanos en 1663 y los jesuítas, que como prueba de su esfuerzo, tenían levantado en 1663 un edificio de cierta consideración, obra del superior Pedro Ayala. No era de proporciones, medía ciento dos varas de diámetro, pero por su forma de rotonda, se consideraba único en Chile. La hermosa cúpula estaba sostenida por ocho columnas que ocupaban 12 varas de diámetro, y como sobresalían un poco de la rotonda, el presbiterio se veía de todas partes. El altar mayor, donado por Nicolás Barrionuevo, era elegante y costó mil pesos⁴⁰ (Ver lámina 24).

La arquitectura militar estuvo concentrada en la defensa de Valparaíso contra la continua amenaza de los piratas y corsarios. Bajo la administración de don José Garro (1682-1729), se construyó el famoso castillo de San José, con la planchada para la colocación de los cañones, a cuyo alrededor se distribuyeron la casa del gobernador, la capilla militar, la cárcel y los cuarteles.

La construcción de la fortaleza se entregó a Alonso de Córdoba y Figueroa, y a la pericia técnica del alférez Juan Roldán⁵⁰.

Valparaíso fue arrasado por el terremoto de 1732 que echó por tierra sus construcciones religiosas, principalmente la iglesia parroquial, salvándose empero las obras de arte que la engalanaban, entre otras, la imagen de Nuestra Señora del Puerto Claro (encontrada en Quilpué); nuestra Señora de la Aurora, y el hermoso Cristo que aún se conserva.

Las regiones agrarias: Colchagua

SOBRE LAS CONSTRUCCIONES eclesiásticas de las regiones agrarias del país faltan datos precisos. Sabemos por los inventarios la existencia de capillas y oratorios en los repartimientos, pero distamos de tener idea clara y precisa de su arquitectura.

Sin embargo, las construcciones franciscanas en la región de la antigua Colchagua nos ayudan

a formarnos un criterio de lo que fueron las capillas misioneras en el siglo xvII.

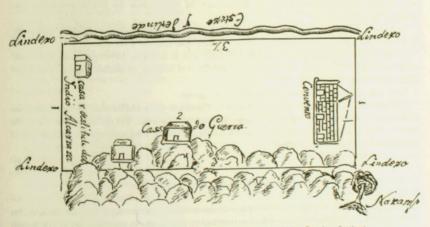
El convento de San Antonio de Malloa, fundado en 1645, constaba de una iglesia triangular y sólida construcción de adobes. La única nave estuvo dotada en sus orígenes de tres capillas: la mayor o de San Antonio; la de San José y la Nuestra Señora de Copacabana⁵¹.

Por fortuna podemos ofrecer un interesante documento gráfico, como es el plano primitivo de la iglesia de San Pedro de Alcántara, edificado por los franciscanos³².

Chillán

CHILLAN ATRAVESO en el siglo XVII vicisitudes históricas de carácter trágico, pues el terrible asalto de los indígenas destruyó la primera planta de la ciudad en marzo de 1655.

El proceso de reedificación fue como en todas las ciudades de Chile, lento y penoso. Tan sólo en 1668 nos ofrecen los documentos algunas noticias optimistas: En diciembre del citado año el comandante Ruelas Millán había construido treinta casas de material sólido, entre ellas: «una capilla capaz que sirve de iglesia mayor; estaban levantados y reedificados los dos conventos e iglesias de Santo Domingo y San Francisco y las casas de cabildo en su lugar en la plaza pública, y en ella puesto el árbol de la justicia». Junto al pueblo, «un castillo fuerte con dos torreones y sus baluartes». La tranquila ciudad amurallada es descrita por Córdoba y Figueroa por los años



Plano de San Pedro de Alcantara. Calco. (Archivo del Convento de San Francisco, Santiago).

de 1690 en una poética visión de jardines y de aguas «muy selectas y de una singular claridad» 53.

Concepción

CONCEPCION, el alma heroica de la resistencia fronteriza, estaba virtualmente en el suelo en 1658, de resultas del terremoto de dicho año. «Las iglesias cayeron —escribe Córdoba y Figueroa— experimentando mayor estrago la de San Francisco: casi no hubo casa que se exceptuase, principalmente las inmediatas al mar, el que llegó a bañar hasta la mitad de la plaza. Una fuente de bronce que el corregidor Diego González Montero había hecho colocar últimamente en medio de ella desapareció por completo; la catedral, situada en el costado sur de la plaza, quedó medio arruinada; sólo permaneció en pie la capilla de la tradicional Virgen de las Nieves». Se salvó también la iglesia y el colegio de los jesuítas, pero el palacio del gobernador, las cajas reales, el hospital y los tres conventos, quedaron destruidos⁵⁴.

Como todo el proceso arquitectónico de esta época ingrata, el esfuerzo se concentra más en la vida misma que en la persecución de la belleza formal. Pasarían años para ver alzarse sobre las ruinas de Penco una nueva ciudad. En 1673, el gobernador Juan Henríquez describe en forma escueta la trascendencia de la catástrofe y el trabajo de reedificación «La Catedral por tierra; Santo Domingo en vías de construcción; San Francisço, faltándole poco para verse en toda la perfección de su admirable arquitectura; San Agustín, haciendo acopio de materiales; el colegio de los jesuítas aumentando la capacidad de su edificios 65.

Rápida debió ser la acción del obispo Loyola y Vergara, pero no sólo se animó a refaccionar la catedral sino que obteniendo la ayuda material del gobernador Henríquez y las maderas de alerce de Chiloé, en cuatro años la reedificó por completo en edificio de adobes, «pero firme y capaz», de tres naves blanqueadas con cal de concha y las tres puertas del frontis adornadas con grandes clavos de bronce.

Su estreno vino a efectuarse en febrero de 1676. El obispo había costeado de su propio peculio la custodía, los vasos sagrados y la campana grande que llamaba a los fieles.

Entre las Ordenes religiosas, los jesuítas contaron con la ayuda de Henríquez para ensanchar su iglesia y colegio, «edificio de altos de cal y ladrillo y el interior de adobe» con una capilla có moda en el fondo⁵⁶.

Nada más sabemos del resto de los edificios religiosos.

La ciudad quedó dominada por el fuerte de la Planchada edificado durante la administración de don José Garro, por el maestro de campo Jerónimo de Quiroga, y el obrero mayor Mateo de Barrios. Eran sólidas construcciones de piedra que han resistido a los embates del tiempo, por la pétrea fundación de sus murallas⁵⁷.

La casona chilena en la mitad del siglo XVII

EL TERREMOTO de 1647 tuvo influencia decisiva en la estructura de la mansión chilena; las formas libres de los primeros años debieron restringirse y adaptarse al constante peligro de las ondas sísmicas. Se aprovecharon así los sistemas imperantes en Lima, que un testigo describe de esta

manera clásica en la terminología de los maestros coloniales y que todavía subsiste en el vocabulario de la construcción chilena: «después de labrados los muros de ladrillo o adobe (porque la piedra no la estilan sino en los cimientos), se preparan unas basas de piedra de media vara en cuadro, sobre las cuales a distancia de tres o cuatro pies, se colocan unos maderos perpendiculares nombrados pies derechos, que se elevan hasta el techo y se aseguran en otro bastidor que se llama solera fija en la extremidad de sus cabezas. Y para que los huecos que quedan de un pie derecho al otro, presenten disposición para tejer la caña, se clavan en toda su longitud tres o cuatro listones de madera repartidos proporcionalmente, y de este modo se embarran y enlucen sobre esta trama y queda con la misma perspectiva de una pared bien unida y delineada» 3.6.

Las dimensiones más usuales de los edificios dependían de la categoría del vecino: los más pudientes edificaban la totalidad de un solar, como es en el caso de la mansión de Pedro de Torres en la Plaza de Armas, en lo que hoy día es el Pasaje Bulnes, residencia que con sus anexos queda evaluada en \$ 25.160 en la carta de dote (1686), otorgada a María de Torres.

Trasladando a la realidad material los escuetos términos del documento, obtenemos una clara visión de una resistencia de lujo de fines del siglo xvII, dentro del núcleo del futuro Portal de Sierra Bella, «conjunto de parecida arquitectura en los lados meridionales y orientales de la Plaza», como dejó escrito el Padre Ovalle.

El solar entero contenía el cuarto principal, «con su portada y portal de cal y ladrillo con mucha arquitectura, construida por el albañil Andrés Saso y puertas de ciprés con clavazón grande, aldabas, aldabones, braceras, gorrones y dados». Allí se alzaban el estudio con ventana y reja a la calle: la cuadra, con tres alacenas: la cámara y recámara y el dormitorio con su alcoba dorada «muy curiosa», y un oratorio con su tabernáculo dorado, con tres bultos de santos, el conjunto enlucido a la cal, entablado y enladrillado.

En el patio grande empedrado, había un cuarto umbralado y las caballerizas circundadas por dos corredores con pilares de algarrobo y basas de piedra, y un arranque de escalera que conducía a los altos. En el fondo otro corredor de nueve pilares: la huerta con su pozo al centro, de brocal muy curioso; dos aposentos a media agua en el patio; un traspatio con su corredor, en que estaban las oficinas; una cocina con su chimenea de campana hecha de algarrobo y la panadería con sus hornos, todo debajo de techo y asimismo un gallinero por donde corría una acequia.

En la calle doce tiendas a la plaza con sus trastiendas, y la que caía a la esquina con su pila de mármol⁵⁹.

Más modesta era la casa de Miguel Gómez de Silva (1668), compuesta de tres piezas entabladas y un aposento en la sala y otro en la recámara que caía al patio, y otras cuatro de horcones cubiertas de paja⁶⁰.

Las dimensiones corrientes eran, como en el caso de la mansión de doña Manuela Marqués, de 1691, de 29 varas de frente y 70 de fondo: la sala de 37 tercios de largo y 16 de hueco y la recámara de 70 tercios⁶¹.

Los precios y manera de construir las casas particulares podemos colegirlos por algunos documentos. Así, Doña Ursula de Vargas, pagó \$ 2.750 al capitán Manuel González Farías, por edificar: «ciento cincuenta pies de casa poniendo él los adobes, la piedra, la madera y los demás materiales»⁶².

Pero donde más claramente podemos estudiar el problema es en el contrato suscrito por doña

Mariana Villarroel, con el maestro carpintero Andrés de la Aguila. Se obligó al artesano a construir primero un edificio de un cuarto de solar, sala, cuadra y dos aposentos a la calle. La sala debía tener seis varas de largo por seis varas y cuarta de hueco y de alto cuatro varas y media desde el suelo hasta las vigas; los dos aposentos y el zaguán, todo el hueco de dicho solar.

«Había de levantar el edificio desde los cimientos y la madera clavazón y mortaza de el cimiento debía tener una vara dentro y media afuera, con piedra del cerro y de la que hay en el dicho solar y así mismo debían hacerse los umbralados, los de abajo de algarrobo y los de arriba de canelo y el enmaderado había de ser canelo y el grueso de viga a viga de una vara y cuarto, y el patio debía tener material de alerce en sus canes y ladrillos en sus aleros». El contrato firmado el 27 de agosto de 1681, fijaba como plazo máximo de entrega el mes de marzo de 1681, y estipulaba el precio alzado de 4.000 pesos de a ocho.

El plano que acompañamos es el más antiguo que hemos encontrado en nuestras rebuscas⁶³. Creemos haber acumulado el suficiente material inédito para intentar una reconstitución del mobiliario de la casa santiaguina del siglo xvII, sin acudir a dudosas imputaciones como sucede a menudo recurriendo al método de proyectar el presente hacia el pasado.

Cruzando el dintel, bajo el gancho de hierro con roldana en que pendía el farolillo para disipar las tinieblas a la hora de la queda, se entraba al amplio zaguán empedrado, en que se veían



Plano de la casa de don Agustín Tagle. (Archivo Nacional. Real Audiencia, vol. 1410).

algunos povos de piedra o escaños rústicos para las visitas intempestivas. A veces, no siempre, la «calesera o cochera estaba situada a la derecha del primer patio y servía para guardar el carruaje que daba el tono a la familia». Según los haberes o la posición del dueño de casa era esta una «calesa cerrada de baqueta negra con forros de damasco carmesí»; o la calesa de «baulillo de cortinas de encerado y de paño de Quito»⁶⁵.

En el cañón del segundo patio se alineaban los aposentos esenciales: la sala, la cuadra, la cámara y la recámara.

La sala, amplia, oscura, oliente a humedad, era, dice Vicuña Mackenna, el forum del domicilio. De escaso menaje, salvo las robustas alacenas embutidas en los gruesos muros y que contenían los tesoros gastronómicos de la dueña de casa, alejados de la eterna gula de los innumerables vástagos.

Una estera «hechiza», escaños y sillas pajizas de asiento trenzado formaban el mobiliario.

La cuadra, cuya etimología deriva de su forma cuadrada, era el aposento de la tertulia, el espejo de la posición familiar en la jerarquía del buen tono. Sus ventanas de hierro forjado caían al primer patio y al jardín interior. En medio estaba el taburete del «estrado» que se componía—reza un inventario— «de una una alfombra de nueve varas de largo y 3 y media de ancho, amén de otra alfombra contrahecha de buenos colores de 10 varas de largo y cuatro de ancho, el conjunto rodeado de catorce cojines de un lado carmesí» 66.

«Se levantaba —escribe Gómez de Vidaurre— como un pie del suelo en un ruedo de ocho pies de ancho, un poco inclinado hacia el muro. Estaba siempre cubierto de alfombra en invierno y de tapetes de pajas finas en verano. Las mujeres se sentaban sobre cojines de damasco, a la oriental o de terciopelo, y nunca venían a las sillas, ni recibían en los cojines a los hombres, sino es que sean de mucha confianza o cuando no hay personas de algún cumplimiento» 67.

A lo largo del muro se colocaban los sillones de vaqueta en los colores favoritos del siglo, «colorados con verde y clavazón dorada» o sillas de nogal. En las paredes, adornadas de «bellísimos espejos con sus marcos dorados», lucían las pinturas devotas del Cuzco, los países de Flandes o pinturas a la romana, tipos genéricos que estudiaremos en el próximo capítulo.

La cuadra se iluminaba «con candeleros largos de hierro forjado, que descansaban en una base bien abierta de 3 a 4 varillas del mismo metal; habían también, abundancia de blandones o candeleros de cobre chileno, unos de base redonda, otros cuadrada, bajo y de honda candileja. Las casas más pudientes empleaban candelabros de plata muy sencillos» ⁶⁸.

Para depositar los útiles del mate, se utilizaban las «mesas ratonas». Sus cuatro frentes, apunta Rosa Urzúa, son ondulados y la madera central de gran espesor. Llevan un amplio cajón con su bocallave y dos tiradores de plata, con los mismos dibujos de los pies finamente cincelados».

En las noches de invierno la intimidad se producía a la orilla del brasero. Existieron, escribe Márquez de la Plata, de tarima y de copa. Los primeros toman su nombre en el gran ruedo de madera, remachado con clavos salientes, que por motivos funcionales no se adoptaron en el país. En cambio, los de copa, cual pebeteros, sostenidos por tres garras de león o bien por espigada base, fueron adoptados en hierro por las diversas clases sociales del país».

La separación de las habitaciones se hacía por medio de biombos pintados y decorados «con los meses del año o con ocho piezas pintadas», como se lee en un registro notarial. Las puertas y

ventanas quedaban enmarcadas con doseles de tafetán de diversos colores, de preferencia amarillo, carmesí o azul⁷⁰.

La cama o cámara nupcial era generalmente suntuosa. El lecho: «una cuja dorada con siete cortinas, rodapiés de damasco de Castilla y sobrecama aforrada de tafetán azul; colchón de franjas de colores». Variantes son la «cuja dorada de pabellón doble de carmesí y rodapiés de lo mismo», frazadas de Chiloé o «la cuja de madera de Guayaquil con pabellón de seda de primavera
de Italia con su manga de lo mismo y cenefa de terciopelo azul y anaranjado con sus puntillas de
seda como guarnición», o «la cuja camera salomónica con pabellón de algodón de Cajamarca listado de colores»⁷¹. Junto al lecho la «caja torneada», de madera de Panamá, Valdivia o Guayaouil.

En la esquina de la cámara o en su aposento anexo, estaba situado el oratorio con «tabernáculo dorado sobre azul o tabernáculo de madera pintada, de Valdivia, con sus puertas y frontis, dentro una santa imagen de la misericordia en su lienzo con sus marcos dorados»⁷²; había siempre un crucifijo de marfil o de piedra de Huamanga.

El piso con alfombras «cairinas», turquesas, petates de los valles del Perú o la clásica alfombra de Chillán: «tejido delgado de lana color trigo seco; en dicho fondo se extendían grandes vasos que contenían plantas de hojas largas y de flores en vistosos colores. Campeaban en el tapiz el amarillo del rey con el azul viejo, el rosa y el verde nilo siendo las guías y ganchos de la planta en su verde pasto, en protuberante relieve⁷³.

En la recámara estaba el-escritorio, o escribanía del tipo de madera de cocobolo, de palo del Brasil o el escritorio de Valdivia; se usaron también el escritorio aforrado en cordobán como guademeciles, unos, apunta Márquez de la Plata, policromados y otros lisos; los primeros, sustentan los temas más extraños: sirenas con instrumentos musicales, leones, aves, frutas, vasos floridos, conglomerado de diseños con recuerdos indígenas.

La mesa parecida a la que hemos descrito en el menaje del siglo anterior, muestra tendencia al barroquismo, pero guarda recuerdos del renacimiento.

Las papeleras, frontal de media altura, colocado siempre sobre una mesa angosta que le servía de pie o de base, estaba formado por multitud de cajones pequeños que se presentaban en tres a cinco series. Generalmente en la serie central de cajones había uno el doble mayor, que tenía en su cubierta una imagen pintada en placa de cobre, o bien una luna veneciana.

A lo largo del cañón del segundo patio, estaban los sencillos dormitorios para el resto de la familia, y las dependencias, el llamado «patio de adentro» para la numerosa servidumbre.

La mano de obra artística

LA ORGANIZACION del trabajo refleja cambios de importancia en este período en que comienza a observarse una marcada estructuración de los gremios artesanos. Las fuentes legales eran sin embargo las mismas, y en los protocolos notariales pueden leerse diversas «cartas de asiento», redactadas en fórmulas idénticas a las que tenemos señaladas en el capítulo anterior. Al tenor siguiente se asienta el aprendiz Pascual Parrado con el maestro herrero Juan de Concha: «lo ha de tener en su casa y tienda dos años enseñandole el dicho oficio para lo cual le ha de hacer las diligencias que sean plausibles, darle de comer y cama y ropa lavada y si cayere enfermo curarlo a su costa. Cuando termine, un vestido, que se entiende capa, ropilla, calzas y medias, todo de paño de Quito y un sombrero y un jubón y dos camisas y un par de zapatos»⁷⁴.

Estos cambios estructurales en los gremios se deben a las tentativas del Cabildo para regimentar la otorgación de los títulos profesionales y de los permisos para establecer tienda propia. En la sesión del 26 de enero de 1652, se preocuparon los regidores del asunto y resolvieron «atentos a que no hay ninguno examinado», confeccionar una lista de los gremios de los oficiales, nombrando a dos de cada uno de ellos para veedores y examinadores en su oficio. Los elegidos fueron los siguientes: Examinadores y veedores para los barberos, a Alvaro Vivero y Francisco Rodríguez. Para los herreros, a Pedro López y Luis de Quiroga. Para los sastres, a Diego de Astudillo y Juan García Pedronero. Para los zapateros, a Francisco Díaz y Jerónimo Basuto. Para los plateros de oro, a Lorenzo de Agurto y Jerónimo Ruiz; para los plateros de plata a Alonso Núñez Galiano y Andrés de Leiba. Para los silleros, a Andrés Páez, digo Gregorio Páez de Aldana y Juan de Pisa.

Para dar solemnidad a los exámenes públicos que iban a decidir de la constitución legal de estos gremios, se nombró al Fiel Ejecutor, Capitán Domingo García para, que en compañía del Procurador General de la Ciudad, estuvieran presentes en las pruebas que debían de tomarse a la brevedad posible.

La elección de maestros mayores en 1693, sujetos al pago de la media anata, nos permite conocer el desarrollo que habían alcanzado los gremios en tan corto tiempo. Estaban constituidos
en forma oficial los siguientes: caleseros y carroceros; herreros; espaderos; carpinteros; zapateros;
botoneros; sombrereros; silleros; sastres; flebótomos y plateros⁷⁵. Entre ellos los más estrechamente relacionados con la obra artística eran los siguientes: los silleros que trabajaban, zurraban y
estampaban el cuero y los cordobanes. La materia prima venía de las «matanzas» y de los obrajes
de «tenería» sujetos al control oficial del Cabildo. Así las Actas nos informan de las continuas
medidas que se adoptaron para evitar el envío al Perú de los cordobanes «género tan preciso y necesario». La clase más apetecida eran los «cordobanes de capado» y los de cabra, que salían de las
«pelambreras», a base de la lejía de pangue de los obrajes especializados, entre otros el del capitán
Manuel Hernández o el de los jesuítas en Bucalemu⁷⁶. Menor precio tuvieron las badanas y carneros que aún llegaron a prohibirse como materia prima. Se trabajaron también tipos finos «de
ante» para los aperos de montar⁷⁷.

Trabajando la materia prima señalada, el gremio de los silleros los aplicaba a diversos usos artístico-industriales; bien para la fabricación de sillas jinetas y de brida o en el arte de los guademeciles. La técnica de este oficio derivaba de los talleres de Córdoba, herederos de la tradición oriental que había adquirido gran auge en el siglo xvi y xvii. Fontecilla Larraín que ha estudiado las artes industriales de la Colonia, cree que no se conocieron técnicas refinadas, entre nosotros, pero que «hubo maestros que labraban cueros a su modo, con cuchillos y ejecutaban a veces difíciles dibujos de hojarascas y sin repujar el cuero, a veces colocaban leones y pájaros» 78.

En los inventarios hemos encontrado alusiones a curiosos guademeciles; colgaduras y cortinas, escritorios aforrados, y «dos camas de gua-demecies que son ocho paños grandes y dos pequeños todos pintados con la historia de San Francisco, avaluados en cuatrocientos patacones»⁷⁹.

«Los cueros de Córdoba o cordobanes hechos en América son muy inferiores en dibujo y no policromados como los españoles, escribe el historiador antes citado, si llevan colores no pasan de dos, el fondo uno y el relieve otro, como una cajita que existe en el Museo Histórico. Muchos hay que los dibujos son aplicaciones del mismo cuero, así queda el fondo de un solo cuero y las

aplicaciones de dibujos, de dudoso gusto, van cosidas con cueros finísimos al fondo de la caja».

La aplicación más usual de este arte fue la de las sillas fraileras de vaqueta, de graciosas notas barrocas, de flores entrelazadas con hojas, dibujadas con el cuchillo bien afilado para que no penetrase mucho e hiriera el cuero.

La industria chilena inventó una forma popular, una especie de cofres de cuero llamados «petacas». Se hacían de cuero de caballo, reblandecido al agua y amoldado que llevaban adornos que querían ser geométricos de tiras cosidas a la caja*o.

En este oficio se distinguieron en el señalado período, el maestro examinador Diego de Avila, y los maestros mayores, Bernardo Naranjo, Jacinto Gallego, y Julián de Porras, autor de hermosas obras en cuero que satisfacían los caprichos del refinado gobernador don Francisco de Meneses⁸¹.

En las artes industriales del fuego, los maestros del arte de espadería, Diego Díaz, Cristóbal de Haedo y Pedro Saldívar fueron los más acreditados autores; inferimos, que más de alguna de esas espadas que hay en el Museo Histórico, son ejemplares vulgares y anónimos de soldados desconocidos, que tenían escritas en sus hojas los lemas de «Vencer o morir por mi Rey», «No me saques sin razón ni me envaines sin honor», «Como soy de buen acero, mi amo debe ser fiero» 82. Juan de Araya fue el espadero del refinado Gobernador Meneses.

Los herreros dirigidos en cierta época, por el veedor alférez Juan Gutiérrez y examinados en su oficio por Andrés Caballero, disponían del equipo necesario para la fundición de campanas, rejas y clavos jemales. Conocemos los nombres de algunos connotados miembros de la cofradía, entre otros, Tomás Romero, Juan de Morales, José de Quiñones, Juan de Godoy, José Díaz Carrasco, Luis Vásquez, Cristóbal de Cáceres, Pedro Olguín, Lucas de Ovalle⁸³. La campana de ocho quintales del templo de La Merced fue fundida por el alférez Ramírez Miranda, por la suma de cien pesos oro⁸⁴. Se desconoce el nombre del artífice que labró la campana mayor del templo de las Clarisas de la Victoria que todavía se conserva y que ostenta la siguiente inscripción: «Esta campana es de Santa Clara D. la Bitoria y San Miguel siendo abadesa Doña Lucía Clara Orosco. Síndico el Sto. Mr. Lorenzo Abaitua, año de 1682»⁸⁵.

Los carpinteros fueron otro de los gremios indispensables en la obra artística, pues además del básico oficio manual de los trabajos de construcción, debieron abordar tareas de envergadura de madera tallada en los retablos, altares, artesonados y sillerías de coro en que se destacaron artífices de gran pericia y arte como veremos en seguida.

En la organización gremial merecen citarse los nombres del maestro examinador Joseph de Miranda, el maestro mayor Lorenzo Henríquez, Luis Aguila, Lorenzo Roldán, Joseph del Portillo, Juan de los Reyes, Pedro de Dios, Simón de la Torre; Francisco Mejía, que trabajó los «escaños de la Real Audiencia y el Cabildo»; Mateo Salamanca, que labró la historiada «cuja de oro de la Quintrala»; Juan de Bargas, a quien se deben primorosas obras de carpintería en el año de 1672*6.

A juzgar por los inventarios, algunas regiones del país, por la abundancia en maderas finas, dieron vida a una industria especializada de muebles finos, por ejemplo, Valdivia, cuyos «escritorios, retablos y altares», se señalan con el nombre de la ciudad en las especificaciones de los tasadores coloniales.

Los plateros formaron la aristocracia de la artesanía colonial. El aprendizaje era largo, y cerca de seis años debía el batihojas o aprendiz permanecer en el taller del maestro. Terminada la

práctica de oficial debía someterse a un riguroso examen ante las autoridades del gremio elegidos por el Cabildo. El examen consistía, escribe Fontecilla Larraín, en una demostración de su habilidad en el dibujo y, después, ejecutar una pieza de oro o de plata en casa de alguno de los examinadores.

Luego de aprobado este trabajo, previa confrontación con el dibujo hecho anteriormente, el aspirante debía presentarse otra vez a la comisión y responder ante ella las preguntas que se le hicieren sobre las cosas concernientes al arte del platero «como ser el quilate de oro, el dineral de la plata, los gramos que tiene, qué son las piedras finas, cómo son los diamantes, rubíes, espinelas, esmeraldas y todos los otros géneros de piedras finas».

De todas las contestaciones quedaba constancia en un libro. Terminaba la operación o última ceremonia «con una exhortación y amonestación para que se porte bien en su arte y obedezca a la cofradía o al platero mayor. Era obligación también probar, antes del examen, que era de buenas costumbres, de padres conocidos, libre de mala raza»⁴⁷.

En el Cabildo de 26 de enero de 1652, se nombró examinador de los plateros de oro a Lorenzo Agurto y a Jerónimo Ruiz, y de los de plata a Alonso Núñez Galiano y Andrés Leiba.

Se nombró Fiel Ejecutor al capitán Domingo García, para que presidiera los exámenes.

En tiempos del excéntrico gobernador Francisco de Meneses el arte de los plateros había alcanzado extraordinaria prosperidad, pues como escribe fray Juan de Jesús María en sus Memorias del Reino de Chile, «no había en todo el reyno oro, plata, alhajas, ni cosa preciosa que no
parase en su poder. Su caballería se valoraba en ciento cincuenta mil ducados; los frenos y estribos de plata los despreciaba por comunes y los mandaba labrar en oro; sus vajillas eran inestimables por lo rico y abundante».

«Tenía ocupados mucho número de hombres de diferentes artes y oficios: unos en labrar cujas de plata, otros en bordar camas, ya de plata fina, ya de oro recamado, todo servía a su gusto. Ocupaba muchos plateros en labrar diferentes preseas de oro y plata. Ocupaba muchos pintores que lo retratasen y pusiesen de buen pincel en los palacios que iba fabricando»⁸⁸.

Por fortuna hemos logrado rescatar del olvido los nombres de estos artífices que debieron ser los más afamados de la época dado el refinamiento del gobernador.

Así en 1671, Francisco Daza y Miranda, oficial de platero de oro de filigrana, recibió quince onzas de oro para diversas obras*º.

El gallego Cristóbal de Bobadilla García, maestro de platería, trabajó «una cuja de plata para Meneses», y «salió cada marco de plata a 9 pesos y a 4 reales», en conformidad con la tasación del maestro mayor. En este «obrador o taller», parecen haberse concertado las mejores obras de la época, porque la pericia del alférez García y sus ayudantes, Juan de Gamboa (a quien había enseñado desde niño), y al aprendiz Juan de los Reyes se tenía encomendado en 1671, «una lámpara de plata para las monjas del Carmen Bajo, encargo del capitán Bardesi; unas hebillas de plata, el capitán Antonio Duarte; dos platos de plata, doña Elvira Cordero, y dos botones de oro y un par de zarcillos, don Diego Ugalde» No sabemos qué tipo de obras de arte salieron del prestigioso taller de Manuel Adrián, platero del gobernador Meneses.

Nombradía tuvieron también Joseph de los Reyes, platero de oro que labró la primera estampa de bronce para imprimir naipes y los artífices españoles Cristóbal de Castro, maestro y Narcisso Díaz, oficial; el alférez Juan de Castro Reyes y Alonso de Burgos⁹¹.

Las tiendas y obradores de los plateros, que lentamente se fueron concentrando en los ba-

rrios aristocráticos del área central, se abrían bajo las arcadas de los portales. Afuera colgaba la enseña o el pendón del gremio o una efigie del santo patrono en una hornacina o urna de cristal. En el interior se alineaban «los motradores de tabla y los estantes».

Detalles curiosos se pueden colegir del inventario de los bienes del reputado joyero, capitán Francisco Vidal⁹².

Al entrar se imponía a la vista la maciza «caja de platería», donde guardaba celosamente el maestro las obras terminadas y las valiosas materias primas del oficio: el oro, plata piña o la chafalonía y los apetecidos esmaltes, «el codiciado verde a doce pesos la onza, el negro, celeste, morado, rojo, el blanco o el azul de platería».

Encima del mostrador estaba colocado «el peso de cruz con los 16 marcos de rigor», o un peso de 10 pesas castellanas para los cálculos de la obra gruesa.

Los plateros se servían de oro de 22 quilates y la plata de 11 dineros y cuatro gramos. Para pesar el oro se usaba el marco equivalente a 50 castellanos, a 8 tomines el castellano; la plata equivalía en su peso a 8 onzas ó 230 gramos. La ley de fino de la plata chilena la calcula Fontecilla Larraín en 0,9.

El maestro, calados sus anteojos, trabajaba en el «banco de carpintería con tornillos de limar», y allí trazaba la plantilla del «petipié» o modelo que le había entregado el cliente, trazando con los «compases de alquimia» los perfiles; recortaba el modelo con las gruesas tijeras, ajustándolos a la «tarraja», o tabla de metal en que uno de los cantos tiene recortado el perfil o contorno de la moldura.

La plata preparada en el mortero o «moledera», «a golpe de mano», era fundida, en determinadas aleaciones, en láminas delgadas. Al fondo, en el «torno con su fuelle y acrebis», soplaba el mulato Miguel, oficial alcohólico, llagado por el «humor gálico». A su cargo estaban «los moldes de plomo» o las «cajas de bronce para amoldar», que iba retirando del torno con las «tenazas de tirar».

La obra gruesa comprimida en las «prensas», era forjada a golpes de martillo —el alma del platero— en la bigornia de «cabeza o la cuadrada», y en el sonoro yunque. Ajustados los contornos del modelo con ayuda de los punzones se pasaba a la faena final del remate. El maestro hendía la superficie con el martillo «de labrar», y después de dibujar los adornos «con el complicado aparejo de los cinceles», bruñía la plata en las piedras del «tablón de cincelar», daba las formas definitivas, introduciendo el objeto en las «estacas de hierro», golpeando éstas en tenue y artístico martilleo, con lo cual se hacía presión en el interior de la obra, lográndose destacar el fino relieve del trabajo de filigrana.

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN LA EPOCA BARROCA-AMERICANA

LA VIDA artística en esta segunda etapa de desarrollo quedó sometida a las influencias prepondedantes de la época, a saber: el barroquismo hispánico y sus derivaciones americanas, en esa fusión hispano-aborigen que alcanzara alturas brillantes en México, Ecuador, Perú, etc. La transición no es, sin embargo, un proceso rotundo, pues continúan manifestándose las formas estilísticas del siglo xv que a veces alcanzan las características de una constante histórica.

El influjo preponderante en la remota Capitanía General de Chile, fue la del poderoso Virreinato del Perú, no tan sólo por los lazos políticos de subordinación administrativa, sino, además, por la acción económica del Real Situado, peculio gracioso en ayuda de las plazas lejanas de Arauco, teatro de enconada y persistente guerra, el que debía invertirse en los mercados virreinales.

Los patrones y modelos de la actividad pictórica vienen en su mayor parte de la región andina. Todavía no podemos definir de una manera precisa la llamada «Escuela del Cuzco», reducida por precaución crítica, a los «términos de los círculos de Cuzco», por el agudo investigador Pal Kelemen.

Jorge Cornejo Bouroncle, quien ha dedicado sus esfuerzos en basar sobre pruebas documentales las inferencias estéticas del arte cuzqueño, se refiere a ella observando la presencia de «artistas heterogéneos, cuyas obras muchas veces tienen diferencias más notables dentro de la misma escuela que con los otros grupos de pintores peruanos». Más radicales son aún José de Mesa y Teresa Gisbert que creen que «probablemente todas estas denominaciones y divisiones en escuelas cambien luego de una revisión de la pintura virreinal»¹.

Respecto a Chile la producción pictórica, como veremos, estuvo directamente en manos de artistas venidos de Lima, Huánuco y Huamanga o sometidos al influjo indirecto que procedía a la imitación de los cuadros de Cuzco y de Potosí, y de obras miscelánicas que estudiaremos más adelante.

Para tener al menos un hilo conductor en esta jornada casi literaria apuntaremos la definición que ha dado de la escuela cuzqueña el Marqués de Lozoya, en su Historia del Arte Hispánico. «Es una pintura casi exclusivamente religiosa, con gran afición a los temas anecdóticos y a los pormenores pintorescos, con fondos de paisajes y arquitecturas convencionales. En su técnica se une, la dulzura, un poco amanerada, de la pintura religiosa europea en los siglos XVII y XVIII con el hieratismo de las actitudes y el primitivismo de la técnica. Los pintores cuzqueños pintan sobre tabla o lienzo, a veces sobre lámina de metal o pergamino, nunca al fresco, cuya técnica ignoran y se sustituye por grandes lienzos murales. Los temas predilectos son la Sagrada Familia, en las actitudes más tiernas y emotivas; imágenes reproducidas con todos sus pormenores suntuarios, escenas de la vida de los santos, en los más sugestivos pasajes de la «Leyenda Aurea». Se pin-

ta al óleo con los colores puros del iris y profuso empleo del oro, a la manera medieval, en los fondos y en el estofado de las vestimentas. El valor ornamental de esta pintura, sobre todo cuando se encuadra en riquísimas tallas, es extraordinario, y en su tiempo no tiene paridad sino con los íconos pintados en el siglo xviii por los monjes rusos, y que son también un caso de supervivencia medieval; pero en el Cuzco son mucho mayores la riqueza temática y las facultades inventivas, pues los pintores no estaban sujetos a los rígidos cánones de la iconografía bizantina. No son raros en los accesorios los detalles de origen indígena. La técnica que tan bien se avenía con su gusto nativo, la aprendieron sin duda los cuzqueños de las imágenes medievales que la devoción hacía venir de España»².

La definición es genérica sin hacer referencias a su evolución, y a sus avatares que apuntaremos en breve comentario.

La pintura cuzqueña se había formado a base de un aporte considerable de la pintura española del siglo xv, y en ella se pueden discenir la presencia indirecta de Juan de Juanes o el Divino Morales, envuelta en los tintes característicos de la manera románica. Este primitivismo cuzqueño fue sobrepasado pronto —y si seguimos el racionamiento de Cossio del Pomar en su señero libro Pintura Colonial— debido a la superación de la «ignorancia de la perspectiva, del dibujo, del modelado y la anatomía que condujo a los artistas a un realismo un tanto pueril, a un idealismo religioso característico». Este principio evolucionista no contenta, sin embargo, a los críticos que buscan otras explicaciones. Angel Guido, por ejemplo, en su campaña estética americanizadora, establece un contrapunto entre el «medievalismo mestizo» y la «imitación europea». De toda suerte dentro de este estilo aun no bien definido hay cortes seccionales que responden a una cronología estilística.

El primitivismo cuzqueño habría que situarlo dentro de la expansión renacentista; la segunda etapa creadora correspondería al barroco, cuya cronología fluctúa entre las fechas de 1620-1643, que señala el Marques de Lozoya; a la de 1625, a la que se inclina Marco o a los años entre 1637-1648. José de Mesa y Teresa Gisbert, de quienes tomamos estos informes, tratan de explicar el brusco auge barroco en la pintura entre 1630 y 1640 sea por la llegada de los lienzos de la escuela sevillana, especialmente Zubarán o la venida de algún o algunos maestros españoles tenebristas o barrocos³.

Para comprender más cabalmente este tipo de pintura entraremos en algunas consideraciones. En primer lugar debemos hacer abstracción de muchas modalidades técnicas en que se ha insistido en demasía al tratar de explicar el significado de su estilística dentro de una doctrina evolucionista del arte.

La paleta de los pintores coloniales estuvo sometida más bien a un concepto psicológico que al libre juego de los factores intrínsecamente artísticos. La fórmula del «arte por el arte» fue ajena al temperamento de los anónimos imagineros del altiplano.

La pintura y la escultura fueron más bien formas hagiográficas, concepción teológica que venía trasmitiéndose desde la época románica europea, y que por tradición pasó a América, anquilosándose en rígidos formulismos de taller que van a sobrevivir largos siglos.

Como apunta con la seguridad histórica de una vasta erudición, el historiador holandés J. Huizinga, el medievalismo unión tres modalidades de pensamiento: el realismo, el simbolismo y la personificación. Los artistas empleaban con insistencia la alegoría, o sea —en términos de Jacobo Burckhardt— «la representación de una idea abstracta con ayuda de una figura humana,

y para ser ésta comprendida, su carácter y sus atributos deben responder lo mejor posible a la idea; de esta manera se acusa más a los ojos que al alma»⁴.

Los pintores americanos utilizan en los lienzos este lenguaje simbólico, y las escenas religiosas quedan sujetas a una rápida ordenación de grupos simétricos, graves y candorosos, colocados en un espacio ideal, de acuerdo con los fundamentos de la siempre viva tradición bizantina.

Este lenguaje presuponía conocimientos teológicos; un halo marcaba la santidad, pero para distinguir la máxima santidad de Cristo se dibujaba el nimbo crucífero sobre su cabeza.

La aureola pertenecía a las tres personas, a manera de un halo que cubría el cuerpo de la Virgen y de los Bienaventurados. Una mano surgiendo de las nubes en gesto de bendición era el signo de la intervención divina, emblema de la mano de la providencia que todo lo ordena. Las pequeñas figuras de niños asexuados, que se alinean en ambas bandas de los pliegues del manto de Abraham, significaban el reposo eterno, la vida futura.

Todo pasaba a ser símbolo: el rosario, las quince estaciones de la pasión: el año, los doce apóstoles; los evangelistas; las cuatro estaciones; el ave, la inocencia; la envidia; un perro negro como la pez. Por igual en las flores y las joyas: la perla es la gracia; el diamante expresa la soberbia. Y hasta en la vida diaria, como lo demuestra Huizinga, los zapatos representan la diligencia; las medias, la constancia; las ligas, la firmeza; la camisa, la honestidad, y el corsé, la castidad⁵.

La figura de cada santo tenía carácter individual, gracias a su imagen fija y definida, y la función específica de su intervención: Santa Cecilia y la música; San Roque y la langosta; San Crispín y los zapateros; San Eloy y los plateros, etc.

La ordenación de las grandes escenas del Evangelio era también inmutable: en la «Ultima Cena», Jesús con Judas a su izquierda; en la Crucifixión, a la derecha la Virgen y el portalanzas, a la izquierda, San Juan y Longino...

La Iglesia que en el Concilio de Nicea (787) había declarado que «la composición de pintura no debe ser invención del artista sino de las reglas y tradiciones de la Iglesia», vigilaba la aplicación de esta doctrina y aún a fines del siglo xviii, al recibirse oficialmente en Chile el libro del Fr. Juan Interiano Ayala El Pintor Christiano y Erudito —Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas»—, las autoridades chilenas debieron rubricar, por superior comisión, el 24 de mayo de 1797, el informe del Tribunal de la Inquisición de España⁶.

La temática de los cuadros cuzqueños no está inspirada únicamente en los Evangelios sino en los libros apócrifos, episodios folklóricos de la tradición judeo-oriental, que arraigaron profundamente en tierra americana; entre otros citaremos, la escena del pesebre con los animales populares que no se encuentran en los libros canónicos; la historia de los parientes de la Virgen; los episodios del embarazo y del parto de María acompañada por las matronas que lavan los pañales en los cancos de greda; la caída de los ídolos a la entrada de la Sagrada Familia en Egipto, etc.

El colorido responde también a esta función religiosa; se usaban los colores en relación mística para dar la sensación de la irrealidad y del otro mundo. Los cánones ordenaban la gama de los trajes sagrados: la Inmaculada vestida de azul y blanco; San José, de verde y ocre; San Juan, verde y rojo, etc.

Aunque faltan todavía estudios pormenorizados que expliquen cabalmente la técnica y la estética de las escuelas americanas, algunos interesantes conceptos reunidos por Pal Kelemen en su

libro Barroque and Rococó in Latin America ayudan a comprender la pintura cuzqueña que sirviera de modelo a los artistas coloniales de Chile. En primer lugar, la materialidad de la pintura debió reducirse, en gran parte, al empleo de los colores nativos de la naturaleza de América, debido a la dificultad de procurarse los óleos manufacturados en Europa. Abunda así la tonalidad del rojo de la cochinilla; el azul de índigo y varios otros tonos vegetales. Las telas en vez de ser preparadas con los finos lienzos ultramarinos, fueron fabricadas con algodón, material que apaga y ensombrece los colores. Cuando con estos medios técnicos se buscaba una pintura realista, a veces el resultado era un expresionismo convencional o inconsciente. Al tratar de dar la sensación de perspectiva, colocaban escenas una encima de otras, de una ingenuidad que recuerda los primitivos italianos.

En la iconografía, además, la utilización folklórica y popular de los motivos europeos que venían reproducidos en libros y mapas, crearon un estilo, donde, como escribe Friedrich Muthmann, «puede reconocerse bajo la superficie del decorado plateresco o barroco, elementos mezclados del arte medieval europeo y del arte aborigen».

El citado autor, al estudiar la platería sudamericana, traza en forma acertada, la evolución de algunos de estos motivos, en especial, las sirenas, el pelícano y los escudos, tan frecuentes en la pintura americana.

Fue este tipo de arte de las escuelas, o siguiendo la terminología de Pal Kelemen, de «los círculos» del Cuzco y de Potosí, la que predominó en Chile en el siglo xvII⁷.

La Pintura Cuzqueña en Chile

ES FRECUENTE encontrar en los protocolos de escribanos referencias inequívocas a este tipo de pintura: «cinco lienzos de ángeles del Cuzco» se lee en un codicilo de 1699; «un San Juan y una Santa Teresa pintura del Cuzco, iluminado en oro», reza otro protocolo⁸.

Llegaban a través de las rutas comerciales al altiplano, en las recuas muleras que descendían desde la Villa Imperial de Potosí y otros lugares. Conocemos la modalidad de estos encargos por el que hiciera el general Juan de Esparza, en abril de 1698, al gobernador don Pedro Gutiérrez de Espejo, y que consistía en: «dos cajones de tercia de pintura con diez y ocho lienzos de Pintura de ángeles de dos varas y media y veinte y nueve lienzos de distintas devociones».

Los temas conocidos en Chile son uniformes: santos y escenas religiosas. Aún a riesgo de recargar la nota erudita en gracia de la precisión del detalle básico, daremos un extracto de los inventarios más explícitos que hemos logrado ubicar en nuestros repositorios.

1649 - Gobernador Canales de la Cerda.

Lienzo de San Pedro; N. S. de los Remedios; San Luis de Navarra; San Francisco Javier; Nuestra Señora de la Concepción; Nuestro Señor del Rosario; De mi Señora Santa Ana; San Martín.

1662 - Gobernador Pedro Porter Casanate.

Cruz con un santo pintado. Un cuadro de lienzo nuevo con N. S. del Pilar. Otro cuadro viejo de N. S. del Pilar. Un cuadro de N. S. del Pópulo. Cuadro con el Salvador.

1673 - Juan de Acevedo.

Lienzo grande de la Limpia Concepción a \$ 80. 12 lienzos a \$ 98. 5 lienzos de cuerpo entero de N. S. de la Piedad, San Joseph, San Juan Bautista; María Magdalena, a \$ 80 cada uno.

1673 - Ana del Aguila.

Lienzo de la Santísima Trinidad de tres varas y medio de largo. Lienzo de los Cinco Mejores Señores. Lienzo de la Pasión de Nuestro Señor Resucitado. Lienzos de San Santiago - San José San Cristóbal - N. S. del Rosario - Santa Rosa - Santo Domingo - Santísima Trinidad - San Francisco - San Diego - San Santiago - San Salvador - San Miguel - San Agustín - San Francisco de Paula - San Juan - San Francisco - Virgen del Rosario - Jesús Nazareno.

1679 - Mariana de Molina.

Lienzo de la Virgen del Rosario; Santa Ursula, pequeña; Santa Rosa; San Francisco Javier; San Antonio.

1682 - Cristóbal de la Barrera.

Un cuadro de Jesús Nazareno, hecho al temple. Cristo en la columna; San Jacinto.

1694 - Lorenza Pastene.

Lienzo grande de la Adoración de los Reyes. San Juan Bautista; N. S. de las Angustias; N. S. del Rosario; San Francisco Javier; San Jerónimo; San Lorenzo; Lienzo de la Pasión; N. S. de la Concepción; San Jerónimo; San Lázaro.

1694 - Francisco Montes.

Doce lienzos de los Santos Apóstoles. San Lorenzo; un Cristo; una Purísima; San Agustín: San Juan; Lienzo de los inocentes.

1694 - Dionisio de Arraño.

17 lienzos de ángeles de vara y media. San Francisco; San Juan de Dios; San Pedro; San Antonio; San Vicente Ferrer; La Magdalena; Santa Gertrudis; N. S. de la Soledad; San Jerónimo; La Concepción; San Lorenzo; Magdalena; San Ramón; San Antonio; Virgen del Carmen; San Francisco de Paula; N. S. de las Mercedes; Saa Santiago; Jesús Nazareno¹⁰.

El tamaño de los cuadros, siempre en sus marcos dorados, fluctúa entre la imprecisión de los llamados «chicos», y los grandes de «dos y tres varas y media». El precio más comúnmente señalado en los documentos varía entre \$ 6 y \$ 90 cada uno.

El número de cuadros que llegaron a Chile es innumerable y revela que la pintura en los círculos del Cuzco y Potosí, era una verdadera industria artística, con talleres que producían para un mercado externo considerable.

Los Artistas Pintores

AUNQUE LA MAYOR parte de las telas de este siglo son anónimas, surgen de vez en cuando algunos nombres epónimos en los voluminosos infolios, bajo el rubro genérico de «conciertos» de trabajo, o bien en el oscuro rincón de los lienzos se insinúa el clásico «me fecit», precedido por la orgullosa firma artesana o artística.

Francisco de Escobar es uno de estos personajes de quien sólo conocemos el nombre y apellido¹¹. Crisóstomo Atahualpa Inga, en cambio, dejó huellas documentales de sus trabajos escultóricos, como veremos a su debido tiempo.

Rompe el anonimato general un documento significativo, «la carta de convenio y concierto», firmada por el receptor Francisco de Peraza, hombre «refinado y generoso, amigo del lujo y de la ostentación y de notorias aficiones artísticas», como escribe su biógrafo Carlos Larraín de Castro, y Damián Muñoz, pintor.

El 11 de junio de 1652, ante el escribano Pedro Vélez se compromete Muñoz a encaminarse a la Hacienda. Catapilco, «donde se le ha de dar un aposento y de comer y de cenar y almorzar, y la suma de cuatrocientos y sesenta pesos de a ocho reales corrientes de ley», por «treinta y un cuadros». Los treinta de a dos varas de alto y el ancho del côtenze y el otro de tres varas y una cuarta de alto y los dos anchos del cotenze. Los veinte y dos cuadros debían ser las hechuras siguientes: La Conversión de la Magdalena; San Francisco Javier; Santo Toribio; San Ignacio; San Nicolás de Tolentino expirado con un Cristo en la mano; Nuestra Señora de las Mercedes con sus cautivos; San Lázaro; San Ramón, Mártir; San Juan Bautista bautizando a Cristo en el Jordán; San Jerónimo; San Roque; San Lorenzo en el Martirio con el evangelio en las manos; San Joseph y la Virgen cuando se desposaron; San Juan de Dios expirando; Santa Polonia, Virgen y Mártir; Cristo arrodillado en la Cruz, copiado por una lámina que tiene el dho. Francisco de Peraza; San Antonio con un negro a los pies y una cadena en las manos; un Niño Jesús santo crucificado con San Francisco y Santa Isabel a los pies.

Se comprometía el pintor además a pintar las devociones que se le pidieran y de retratar a los hijos de Peraza «a los pies de los santos».

La calidad de las obras no debió ser primorosa, pues Muñoz estaba obligado a terminar «dichas obras de hoy a veinte días hasta acabarlos con efecto sin salir de la dicha estancia, con amenaza de prisión si lo hiciere»¹².

Tres años más tarde, el pintor volvió a contratarse para la ejecución de diversos trabajos de su oficio, en la residencia santiaguina de su mecenas, el receptor de Penas de Cámara. Esta vez el concierto lo obligaba a ejecutar «noventa varas y media de pintura en lienzo de bramante», figuras, retratos y santos, «las que se le pidieren e indicaren, entre otros el retrato de doña Isabel de Espinoza, esposa de Francisco de Peraza, y una copia del cuadro del «Infierno», igual al del refectorio de la Compañía de Jesús».

«Damián Muñoz estaba obligado a terminarlos en un plazo de ocho meses y a poner los materiales de colores; Peraza, comprometíase a mantenerlo, a entregárle la linaza necesaria para las telas, y a pagárle una gratificación de \$ 600 de plata de ocho reales o las cosas que el dicho Damián Muñoz pidiere»¹³.

Sin duda, los cuadros que figuran en el inventario de bienes de doña Isabel de Espinoza, de 19 de diciembre de 1673, fueron los que pintara Damián Muñoz en Santiago. Son ellos: Cuadro grande de cuatro varas de largo; Nuestra Señora de la Soledad, dos varas de largo y varia y media de ancho; Santo Domingo; Nuestra Señora del Carmen; Jesús Nazareno; Santo Cristo; Santo Domingo y Santa Ana; San José; San Roque; San Juan y la Magdalena; San Juan Bautista; San Ignacio; San Ramón y San Francisco de Paula¹⁴.

Por un hecho corriente en la época colonial, época de temblores y cataclismos, han desaparecido las numerosas telas que pintara el artista Damián Muñoz, quien, a juzgar por los documen-

tos citados, debió ser el pintor oficial de aquella lejana centuria.

Igualmente perdidas están las telas del grupo oficialista que rodeó la corte novelera y atropellada del gobernador Don Francisco de Meneses, ese «Barrabás» que asombró con sus caprichos a los pacatos vecinos de la capital. En su círculo de artistas, allá por los años ríspidos del 1660, sobresalían Juan de Zuloaga, carrocero; Toribio Morales y Juan González León, bordadores; Cristóbal Pérez, ebanista y Juan de Piña Muñoz y el alférez Francisco de Guerra, ambos pintores.

La Pintura Religiosa

La Vida de San Francisco de Asís en el Convento Franciscano

LA 16 LESTA de San Francisco puede considerarse como el museo más valioso en lo que a pintura colonial se refiere, y entre los cuadros que penden de los muros de su templo y claustro, ninguno ha atraído con mayor interés la curiosidad de los críticos que aquellos que forman la serie de la «Vida de San Francisco».

Un examen minucioso de las telas ha permitido fijar la cronología histórica del conjunto entre las fechas de 8 de diciembre de 1668 que ostenta la guirnalda decorativa del cuadro de la Tentación, al pie del cual se lee: Finis coronauit hoc opus Anno Dei 1668 mensis Dec 8 Die, y fines de febrero de 1684 que vemos estampada con la firma de Juan Zapaca Inga en el cuadro de «Los Funerales».

En realidad para un expertizaje definitivo de estas telas faltan todavía datos históricos complementarios que no hemos podido ubicar en los repositorios del país o en los archivos del Cuzco.

La primera pregunta que hay que contestar es si son ellos originales, copias o réplicas; la segunda, si han sido ellos pintados en el Cuzco o en Chile. Luis Alvarez Urquieta en sus artículos iniciales mantuvo la doctrina de que se trataba de cuadros originales pintados en el país por manos diferentes.

Alfredo Benavides, quien en forma metódica fue examinando las telas en su postrera monografía, coincide en esta idea, aportando mayores datos técnicos sobre la materia. Benavides llegó a esta conclusión que citamos textualmente: «Consideramos que en ellas han intervenido cuatro pintores, dos de ellos, don Juan Zapaca Inga, desde luego, y otro, a lo menos, americanos netos, y los otros, según todas las probabilidades, europeos avecindados en Chile, o quizás si uno de ellos fuese un chileno pero con formación artística europea. . . Siendo esto así, (es decir que hubieran sido pintados en Chile), quedará demostrado que a mediados del siglo xvII había en Chile a lo menos cuatro pintores notables . . . Esta Escuela de pintura que con toda propiedad

habría que denominar Chilena o Santiaguina, a juzgar por las obras que nos han dejado, sería una de las más notables de su época en la América Hispana».

Ayunos de una documentación probatoria decisiva, nosotros, sin embargo, estamos en desacuerdo con este juicio, y afirmamos tentativamente que esta serie fue pintada en el Cuzco y enviada a Chile como era la costumbre generalizada en esa época.

La atribuimos al fraile Basilio Santa Cruz, al parecer mestizo y a sus discípulos, en especial Juan Zapaca. Nuestro razonamiento se basa en el hecho cierto de que existen dos series de estos cuadros. La una, en número de 30 telas, se conserva en la iglesia de San Francisco en el Cuzco, la otra más numerosa, en Santiago. Sería a nuestro parecer muy improbable que se hubieran llevado desde Chile al Cuzco, estos cuadros, porque en realidad la pintura chilena estuvo en este siglo bajo dependencia directa del arte cuzqueño.

No creemos que se trate de copias, sino de réplicas. Damos para ello algunas pruebas. En el año de 1947 tuvimos la fortuna de tomar algunas fotografías —por desgracia en malas condiciones ópticas— de algunos de estos cuadros. Dos de entre ellos nos permiten algunas inferencias probatorias. El primero llamado de «La Anunciación» (inicial de la serie) difiere del que se conserva en Santiago. Si lo miramos superficialmente pudieran parecer idénticos, es decir, simple copia, pero basta fijarse en ciertas peculiaridades para marcar su diferencia. En la serie del Cuzco (ver ilustración) «La Anunciación» está pintada con mayor sencillez, en una gama más oscura y uniforme. El cuadro santiaguino es más suntuoso, más abullonado en las mangas de doña Picha, la madre de San Francisco. El dibujo de la mano que en el Cuzco cae en movimiento laxo, de abandono completo, tiene en el de Santiago, un barroquismo más acentuado, un retorcimiento característico.

Por último, en el medallón que contiene la leyenda explicativa, además de una caligrafía distinta, la posición y las formas de los angelillos decorativos es disímil.

Si pasamos ahora al cuadro de «Los Funerales de San Francisco», firmados tanto en el Cuzco como en Santiago por Juan Zapaca Inga, la repartición de las figuras de la composición ofrece
variantes. En el primer plano la secuencia en el Cuzco es la siguiente: mitrado-caballero-fraile
viejo-viejo franciscano-con palma-fraile-dos figuras femeninas; en el de Santiago: mitrado-caballero-fraile joven-viejo franciscano con palma sobre el hombro-caballero-figuras femeninas.

En el segundo grupo procesional, que marcha hacia el costado izquierdo de la tela, hay diferencia también en el vigor de la figura del viejo con barbas y en la estampa del caballero.

Estas breves consideraciones nos parecen concluyentes en lo que se refiere a la relativa originalidad de los cuadros de la serie de Santiago. Volveremos sobre el tema, pero antes considero necesario hacer algunos comentarios sobre el relato biográfico, muy revelador.

La vida de San Francisco ofreció a los artistas europeos un asunto de alto interés. Henri Focillon planteaba al respecto la siguiente pregunta de estética: «Es un texto, una bella historia o bien tiene ésta un valor activo y creador»¹⁵. La trama místico-popular deriva de los 28-cuadros de la «Storie della vita o fatti di San Francesco», pintados por el Giotto en la Basílica de Assis, entre los años de 1296 y 1239. Representan ellos una verdadera revolución. «Tuvo Giotto, comenta el crítico norteamericano Berenson, el don de hablar a nuestra imaginación táctil, facultad que confirió a sus imágenes una vida inmortal, y por esto la obra de sus predecesores no tiene sino el interés de símbolos claros, ingeniosos, sabios, pero desprovistos de valor»¹⁶.

Con procedimientos simples, por sombras y luces casi rudimentarias, en rasgos breves, sin in-

sistencia, con los mismos tonos claros tradicionales, fondo azul o fondo dorado, logró dar el pintor una admirable sensación de «credibilidad» a sus cuadros.

La temática pasó luego a otros países. F. J. Sánchez Cantón señaló la abundancia de este tipo de pintura en el siglo XIII español. Blanca de los Ríos Lampérez siguió su trayectoria en el arte de la península, donde recibió la impronta de un genio racial diferente. «No hay figura de santo, escribe Cossio, que el Greco haya tratado con más amor ni repetido con más insistencia que la de San Francisco. Pudo no ser éste su tema predilecto; pero es cierto que por él, más que por otro alguno, vive en la fantasía popular; manifiesta señal que acertó el artista a traducir fielmente la representación que en Castilla podría caber de aquel glorioso poverel di Dio»¹⁷.

El tema de San Francisco vino a las tierras de América con la pléyade de los hermanos seráficos, y las primeras escuelas pictóricas de México, Quito y el Cuzco, abordaron con fruición la leyenda dorada.

El texto que siguieron Basilio Santa Cruz y sus discípulos no lo hemos podido ubicar en la abundante literatura franciscana. Los episodios principales, aunque guardan relación con la trama de la «Leyenda S. Francisci de San Buenaventura», derivan sólo indirectamente de esta clásica narración. Tampoco alientan los cuadros el soplo poético de Las Florecillas de San Francisco. Hay mayor parentesco con la biografía del beato Tomás de Celano.

La historia que va relatando el «choronista» en los medallones floridos de típica usanza cuzqueña, es un curioso texto, en bien pintadas letras, seguramente el discurso apologético de una antigua calcografía franciscana que no nos ha sido posible encontrar por el momento. El espíritu que lo anima obedece a la sugestión, un tanto disidente, de Petrus de Alva y Astorga, quien en su libro S. Franciscus Naturae Prodigium et Gratie Portentum, establece un paralelo muy estrecho entre las vidas de Cristo y de San Francisco18.

La serie se abre en el tono de una verdadera anunciación: «Envió Dios un ángel que en sueños anuncia a doña Picha, esposa de Pedro Bernardo, el nacimiento de Francisco» (Ver lámina 25).

El segundo representa a una señora en el lecho, en actitud de gravidez; al fondo en tamaño reducido, una réplica de la misma figura, sentada ante un pesebre junto al asno y al buey evangélicos. A la derecha dos personajes conversan con el mensajero celeste. El medallón explica: «el piadoso jeroglífico»: No puede parir doña Picha sin ser llevada por el ángel a un pesebre donde nace San Francisco, entre un buey y un pollino. «Pónele el Angel una cruz en el hombro izquierdo. Oyense en el aire músicas celestiales; a estas voces ¡pax bonum, pax bonum!, túrbase todo el infierno. El ángel peregrino revela el nacimiento de Francisco a Enoch y Elías en el Paraíso. (Ver lámina 26).

La juventud licenciosa del Santo, según los escritos más fieles, está silenciada en parte en los cuadros, que insisten en la juvenil disposición de San Francisco a la santidad. Por ejemplo, en un banquete en casa del Padre: «Dejando la mesa coge el plato y el pan de su sustento y le da a fos pobres. Siendo muy niño San Francisco sentábase a pedir limosna en la puerta de la Iglesia entre los pobres».

«Escondido el Santo de su padre en una cueva -recalca otra de las glosas explicativas- se dio muy de veras allí a la oración y a la abstinencia, después corrido de su pusilanimidad se fue a la ciudad tan trasportado en Dios que los que le vieron flaco, macilento como arrobado en el cielo, juzgaron estar locos y los muchachos le corrieron tirándole piedras y lodo».

El tema del «mundo, el demonio, y la carne» corre en abundantes episodios de estos cuadros. Una vez «Para vencer N. S. Padre una grave tentación de la carne a que le instigaba el demonio se arrojó desnudo en un campo de nieve y haciendo de ella siete bultos, hablando consigo decía: Esta mayor es tu mujer, cuatro son tus hijos e hijas y los dos niños esclavo y esclava, abrígalos que mueren de frío, lo cual visto huyó corrido el demonio».

Otra tela refiere que «Queriendo el espíritu malo de concupiscencia asaltar a N. Seraphico P. San Francisco arrojando a su purísima alma una tentación carnal, el diestro guerrero se arrojó

a un espinar que al punto convirtió sus agudas espinas en hermosas rosas».

Y abundando en ejemplos de este repetido tema, indicaremos el cuadro en que «Una mora solicita a N. P. San Francisco; échase el santo en las brasas y cohibida la mora, se convierte a la verdadera penitencia».

La psicología humilde del Santo no está recalcada en ninguna de las telas del conjunto que examinamos. Muy al contrario en vez del espíritu mendicante se atribuye a la orden un espíritu militante; al menos así interpretamos el episodio en que «Armado en traje de general aparece Cristo a San Francisco en sueños, muéstrale una sala de armas todas señaladas con la cruz diciendo: éstas serán tus armas».

Tampoco hay indicios de esa suave comprensión poética de la naturaleza que maravilla en los relatos franciscanos: no figura el episodio del hermano Lobo, ni las aves hermanas, ni el agua elara, ni sus ingenuos diálogos con las aves del cielo.

El asunto de la estigmación de San Francisco que tantas obras de arte inspiró a la pintura renacentista, está tratado en dos de las telas, al tenor de las siguientes palabras: «Incrédulo al pròdigio de las llagas un indevoto que pintara a N. P. San Francisco con ellas en una pintura que en su casa está en la pared, rayábalas con un cuchillo y volvían a aparecer y un día impaciente arrimó una escalera a la pintura, raspó como solía las llagas y de ellas salieron cinco arroyos de sangre tan copiosos que le derribaron de la escalera, cayendo muerto al pie de ella».

«Dudaba, reza el segundo, el Papa Gregorio Nono la llaga del costado de N. P. apareciósele el Santo en sueños, pidiéndole una ampolleta para que recogida en ella la sangre del costado, saliera certificado. Despertó el Pontífice y hallóse con la ampolleta llena de sangre del costado de N. P. San Francisco».

Otra de las características del relato en que se apoyan las pinturas del claustro de San Francisco de Santiago, es el de su relación con los demás santos de la Iglesia y el de la formación de la orden mendicante de los frailes menores y sus bases intelectuales.

La amistad mística con Santa Clara está explícitamente indicada en el episodio de la Porciúncula. «La noche siguiente saliendo de casa de sus padres fue al Convento de la Porciúncula donde nuestro padre aguardaba con sus compañeros con luces encendidas y allí delante del altar de la Ss. Virgen y Madre de Dios, le cortó los cabellos, le puso el hábito de la orden y llevó a un monasterio de monjas Benitas hasta que después la trasladó al de San Damián donde vivió y murió la Santa».

No hay en los cuadros referencias ingratas a las rivalidades entre franciscanos y dominicos, por el contrario, Santo Domingo aparece continuamente en los lienzos de la serie, principalmente en uno de ellos que parece duplicar la vida de Cristo relatada por los Evangelios: «En otro capítulo general nuestro donde acudieron quinientos frailes y estando sin tener que comer N. P. Santo Domingo, de improviso veinte mancebos hermosos entraron que administraron de comer

y acabada esta función desaparecieron y el Santo Patriarca le hizo un alto sermón sobre la fe y confianza que habían de tener en Dios».

Insístese en el texto literario que venimos glosando en el aspecto intelectual de la Orden, y asi puede leerse en uno de los medallones cuzqueños que «Nuestro Seraphico S. Francisco institu-yó por primer lector de theología de su religión con especial patente y nombramiento por conocer sus grandes letras, ingenio y virtud al glorioso San Antonio de Padua y así la leyó en Bolonia, con gran aprovechamiento de los religiosos para que se instruya al mundo de este origen y principio tuvieron y tienen las admirables letras y singular doctrina de nuestro Seraphico Padre San Francisco».

La actuación de Buenaventura en la divulgación del pensamiento franciscano está señalada en un admirable cuadro en cuya base puede leerse: «Fué el Seraphico Dr. de la Iglesia San Buenaventura famoso choronista de la vida y milagros de N. S. San Francisco», y así a este tenor el texto insiste en el contenido intelectual de la existencia franciscana olvidando a veces el espiritualismo espontáneo e intuitivo, adorno máximo de este poeta santo.

Desde el punto de vista estilístico el conjunto de los cuadros de «La Vida de San Francisco» es en extremo interesante, por los problemas estéticos que suscita. En primer lugar, el modelo remoto, es sin duda, como se ha dicho, una desconocida serie calcográfica que los artistas llena ron dentro de sus respectivas inspiraciones y técnicas.

Resalta una mano rectora que unifica la serie. Esta imposición da, como ha escrito Antonio R. Romera, «la unidad tectónica del conjunto, es decir, el sistema de líneas y de formas sustentadoras de la composición, el equilibrio de las masas y el tratamiento general del claroscuro que roza en ciertos casos el tenebrismo hispano».

Esta mano, la imaginamos, fue la de Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Hasta hace pocos años este artista figuraba en los textos como de nacionalidad española y de profesión eclesiástica, fraile o lego. Hoy gracias al expertizaje de los archivos del Cuzco, hecho por Jorge Cornejo Buroncle, sabemos que era indio ladino, miembro sobresaliente de la pléyade de pintores aborígenes cuzqueños de mediados del siglo xvII. Sabemos también que ya en 1667 estaba terminada la serie primitiva, al parecer de 70 cuadros de la *Vida de San Francisco*, distribuida en los dos claustros del convento del Cuzco.

El 31 de octubre del dicho año, Basilio de Santa Cruz se concertaba para «hacer en el dicho convento de San Francisco de esta ciudad (Cuzco) quatro lienzos grandes de la vida de nuestro padre San Francisco de dos baras y medio de alto, poco mas o menos y de ancho quatro o sinco que es para los claustros del convento y para ello le ha de dar dicho convento todo el lienzo y bastidores; por la pintura se le ha de dar y pagar cinquenta y dos pesos por cada uno y los ha de entregar acabados en tres meses que han de correr y contarse desde veinte de noviembre que viene de este presente año de seiscientos y setenta y siete y se le ha de ir pagando conforme fuere pidiendo».

Además de esta obra se conocen otros encargos hechos a Basilio de Santa Cruz: una genealogía de los santos de la Orden, colocados cada uno en medallones, con sus rangos y categorías, con la Virgen en la parte superior del cuadro (1684); un cuadro de María Santísima, sentada en una silla de oro rodeada de ángeles... (1691) para la Iglesia Catedral, donde también decoró los muros laterales que comunicaban con la Iglesia del Triunfo, con la serie de la «Apoteósis de San Cristóbal» y otros santos (1693). Aunque la firma de Basilio de Santa Cruz Pumacallao no aparece manifiesta en ninguna de las telas del Convento Grande de Santiago, en la del Cuzco está estampada con claridad en el cuadro de «La muerte de San Francisco». Esta tela refleja una tendencia hispanista debida, sin duda, a los lienzos de Zurbarán que comenzaban a inundar el mercado cuzqueño. Es la oposición «cielo-tierra», el contrapunto místico entre la realidad trascendente de lo empíreo y la realidad objetiva del mundo y sus pompas vanas. (Ver lámina 27).

En el cuadro estos dos planos están bien marcados. Abajo la escena trágica, fúnebre y piadosa, pintada en tonalidad obscura, y en lo alto la alegría celestial, los coros angélicos, en colores claros y risueños. Entre ambas zonas la figura del ángel con alas sirve de puente entre los dos planos de una misma y única realidad trascendente.

La clara genealogía barroca del arte de Basilio de Santa Cruz Pumacallao, corre documentalmente probada en la reciente monografía de José de Mesa y Teresa Gisbert, Historia de la Pintura Cuzqueña, quienes comparan su sentido de la composición con el de sus grandes contemporáneos Claudio Coello y Sebastián Herrera Barnuevo y asimilan su gama colorista a la escuela de Sevilla.

La segunda personalidad, que infunde tono al conjunto, es la de Juan Zapaca Inga, que aparece identificado por su vigorosa firma colocada al pie del cuadro Los Funerales de San Francisco, tanto en la serie del Cuzco como en la del Convento de Santiago de Chile. (Ver lámina 28).

Es, sin duda, la obra que ha recibido el mayor encomio de los críticos. Luis Alvarez Urquieta, uno de los primeros en valorizar el espíritu creativo de Zapaca Inga, escribe al respecto: «La entonación de este cuadro, de una armonía amarillo verdosa, de una gama oscura, nos parece apropiada para representar esta fúnebre ceremonia: son sobrios y pintorescos los trajes de los obispos, frailes y caballeros que forman el cortejo; es apropiada la distribución de la luz; las figuras de las dos monjas que se arrodillan ante el féretro, interrumpen la monotonía de las líneas paralelas de la composición».

Antonio R. Romera ha emparentado estilísticamente al autor con Pedro Brueghel y dice: «... En Zapaca cambia el espíritu, mas su manera de componer las escenas recuerda al flamenco. El espíritu de primitivo que hay en el cuzqueño, por lo demás, despierta una emoción plástica».

Este flamenquismo es patente en el tratamiento pictórico de las múltiples escenas populares de la serie, la mesa representada en varias telas no es la magra tavola de los pintores de la escuela toscana sino el opulento festín de la kermesse de los Países Bajos, en que las multicolores frutas americanas abren la jugosidad de sus pulpas carnosas en sensual deleite visual. Flamencos son también los íntimos detalles hogareños: el fogón en que prepara las viandas una diligente cocinera; la fuente en que lava los pañales una robusta aldeana; la luz intimista de los cuadros laterales de la composición en tríptico.

Para nuestra sensibilidad Zapaca Inga representa los aspectos más típicos de la imposición americana, y su lenguaje pictórico, que relata sin entrar en profundidades estéticas, nace de una aculturización de la técnica aprendida de los modelos y de la psicología nativista.

Este influjo de Zapaca Inga, parece haber subsistido en el mundo de las formas pictóricas de la región. Los meritorios investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert han encontrado estos ecos a la distancia en la obra del pintor cuzqueño Pedro Nolasco y Lara (cerca de 1754), cuyo cuadro Escenas de la vida de San Juan de Dios se entronca en línea recta con los Funerales de San Francisco, de Zapaca. Los citados críticos al destacar las relaciones formales de ambas obras, comentan:

«Zapaca es otro caso de un maestro del siglo xvII que influye a las generaciones posteriores, limitadas a repetir y estereotipar las creaciones de sus predecesores».

Nos imaginamos que las copias que en 1763 hizo para el convento franciscano de Ocopa, el maestro cuzqueño Ignacio Chacón, que representan la Vida y Muerte de San Francisco de Asís. han contribuido igualmente a difundir el modelo de Zapaca Inga.

Alfredo Benavides examinando con prolijidad los trazos desvaídos de una inscripción paleográfica en una de las telas de Santiago, sacó del anonimato a un tercer pintor, al que adjudica el nombre de Pedro Lozano, después de larga disquisición erudita. Aparece ella al pie del cuadro titulado: «El Santo castiga la desobediencia». En el juicio de valor que pesa sobre él Benavides es superlativo y extremo. «La composición —escribe— tiene una notable unidad si se la compara con los otros cuadros, ya que la anécdota del costado izquierdo parece sólo un agregado pintado por otras manos y seguramente impuesto por la directiva del conjunto. La agrupación de las figuras es equilibrada y perfecta, pues a pesar de tratarse de monjas con idénticos ropajes, oscuros, sombríos, logra por las actitudes y expresión de los rostros una gran variedad dentro de un concepto de unidad. Por las características de este y otros cuadros que a él podrían atribuirse, este artista da la impresión de alguien que conoce y ha estudiado los clásicos italianos y españoles. (Ver lámina 29).

En verdad, la influencia italiana (ese sentimiento de la narración pintoresca, de sensación miniaturista) se confunde con lo que a primera vista podría parecer un orientalismo directo, la nota que Sartorius creyó predominante en la plástica colonial. Hay a nuestro juicio, un lejano recuerdo oriental en la actitud semibudista de doña Picha, la madre de San Francisco, en la escena de la Natividad, pero tampoco hay que olvidar que el Oriente se hizo sentir también en la pintura toscana. Gustavo Soulier resume esos influjos en los siguientes elementos: «composiciones geométricas; motivos persas en las alfombras; utilización de animales exóticos». Estos detalles exóticos son reemplazados en los cuadros del claustro santiaguino por elementos exóticos americanos, a saber: la guirnalda incásica que circunda la cabeza de San Francisco; el tinte criollo de los santos y frailes y el ropaje hispánico aculturizado en América, que cubre y adorna múltiples de estas figuras de damas y caballeros.

Partiendo de estas atribuciones seguras se podría intentar algunas inferencias sobre el conjunto de las 54 telas de la colección santiaguina. En primer lugar creemos que se trata de una réplica de los primitivos 72 cuadros que en 1667 enmarcó en el convento del Cuzco, el ensamblador maestro Lorenzo Muñoz.

Se trata de un conjunto homogéneo, de grandes proporciones, que oscilan entre 1,90 x 2,60 a 4 metros. Están pintados a la manera de trípticos; el tema central de la narración y de la acción se completa con las escenas laterales, que a veces no guardan concordancia. Parece que se ha tenido la idea original de dar la sensación de lo simultáneo, lo que rara vez se obtiene.

Hay, sin lugar a dudas, unidad tanto conceptual como pictórica en el conjunto, inspirado como hemos dicho en un relato calcográfico. Se podría atribuir esta unidad a la mano rectora de Basilio Santa Cruz. En la serie trabajaron varios pintores, tal vez escalonados entre los 16 años que separan las fechas cronológicas encontradas en los mismos cuadros. Benavides creyó haber identificado a cuatro pintores, a los que individualiza por la repetición de los motivos, más bien dicho de las figuras. Nosotros hemos tratado igualmente de establecer secuencias, pero sin resultados positivos. Podemos señalar hasta cinco maneras diferentes en el hacer pictórico. La primera

se caracterizaría por la continua utilización de personajes alados; la segunda por la repetición técnica constante de las cabezas tonsuradas, para dar la sensación de multitud. Una tercera factura amiga de los planos verticales; la cuarta hábil en desplegar escenas interiores miniaturistas, a la manera de un cuadro dentro de otro cuadro; por fin, la mano prolija en el tratamiento de las armaduras, trajes y cabalgaduras. (Ver láminas 30, 31, 32 y 33).

La Sagrada Cena de los Jesuitas

EN LA SACRISTIA de la Iglesia Catedral de Santiago se conserva el cuadro La Mesa de la Cena que adornaba otrora «la cabecera del refectorio» del templo máximo de San Miguel. Es obra de grandes proporciones, mide cinco metros de largo por 3 de alto y ostenta la insignia jesuíta, el lema J. H. S. y la fecha, 1652.

La vasta composición tiene por centro la cena mística en cuya mesa se agrupan las dieciséis figuras del cuadro. La luz cae sobre el centro, que está aderezado a la manera cuzqueña: sobre el blanco mantel, frutas, platos y trinchantes, vasos rechoncos y copas de alto cuello. El resplandor ilumina la suave figura de Cristo, aureolada la cabeza y sentado sobre un triple dosel de colores rojo y pardo que hace fondo. Sostiene en su mano derecha una hogaza de pan eucarístico, y la diestra se alza en gesto de bendición.

San Juan, en figura adolescente, se inclina sobre el pecho de Jesús. El resto de los apóstoles, sin individualización en los rostros de perfiles repetidos, insinúan en los gestos de sus manos la escena bíblica contenida en la frase: «Uno de vosotros me ha de traicionar». Judas se destaca, empujado por un gato negro, símbolo de la malignidad.



Anónimo: La Última Cena (1652). Sacristía de la Catedral de Santiago.

Hay en el extremo izquierdo una elegante figura, vestida de negro, retrato de calidad que emerge de una columna, más allá de la cual se vislumbra, en plano aparte, al maestro de sala, sentado con gran prestancia frente al fuego del hogar.

Bordean el frente de la composición, cuatro niños envueltos en túnicas, calzados con escarpines, que sirven las viandas: el uno al amor del brasero prepara los platos; tres de ellos los reparten.

Por lo alto, dos lámparas de tres ganchos que irradian luz mortecina, equivalente a la de los delgados blandones que decoran la mesa. El fondo se recorta en sus extremos por gruesas cortinas oscuras. En su parte basal, a la izquierda una columna, una ánfora y una jofaina de pedestal; a la derecha, un sahumador de porcelana de Talavera en blanco sobre azul y un muéble platero.

El juicio que esta obra ha merecido a los críticos es contradictorio y ha seguido el vaivén de las épocas. En pleno fervor romántico anti-cuzqueño, Lira Recabarren encontraba que el «único mérito del cuadro era la composición que tampoco es sobresaliente, siendo por lo demás despreciable el colorido; muy mediocre el dibujo; ninguna la perspectiva y falsas muchas sombras. Las velas no producen efecto de luz. De las figuras, San Juan, era a su juicio la peor; la mejor la de Jesús que es también la menos original» 19.

Alvarez Urquieta, enamorado del pasado colonial, pasó en cambio un alto juicio del valor sobre la obra. «Nos encontramos, escribe, en presencia de un gran cuadro, sin duda alguna, ejecutado por un artista de verdad. A pesar de existir cierta monotonía en algunas de las fisonomías de los Apóstoles, sin embargo, la composición es buena; las figuras tienen relieve; su colorido es cálido y armonioso y su ejecución sobria corresponde al tema desarrollado»²⁰.

La intención de la tela a nuestro juicio está basada en el tipo de la sagrada cena de la escuela romana, recuerda vagamente la *Cena* atribuida a Rafael, artista que gustaba colocar de mano maestra animales simbólicos en sus composiciones religiosas.

Los defectos son palpables. El vuelo del pintor queda detenido por falta de imaginación. Recurre a las repeticiones de figuras. Los cuatro Apóstoles que enfrentan a Cristo están colocados de perfil y son casi idénticos en postura y rostro. El de la derecha y los dos de la izquierda son muy parecidos, lo mismo que los niños que sirven a la mesa. Pero no puede negarse que el artista sabía agrupar escenas y las animaba con sencillez legítima, sin recursos ni artificios. El cuadro indica la época en que la pintura renacentista daba nuevas direcciones a la Escuela del Cuzco.

La obra recuerda vagamente la «Cena Eucarística» de la capilla del sagrario de la Catedral de Bogotá, del célebre pintor neo-granadino Gregorio Vásquez de Arce, y que hay en él esa misma intención que el Marqués de Lozoya asimila a un recuerdo consciente o inconsciente «por su ordenación y por el atrevido juego de luces y sombras de los maestros venecianos».

No sería raro encontrar otras réplicas que indicaran el tronco común de este tipo de cena, en mesa redonda que no es usual en la pintura del Perú.

En el arte americano predomina, en general, la mesa rectangular a la manera que se despliega en la Serie de San Francisco, del claustro santiaguino. Sólo más tarde aparece gráficamente este otro tipo de cena mística derivado de la técnica de Juan de Juanes, «la que dio pauta —escribe el P. Manuel Trens— a otras muchas y variadas réplicas de figuras de Cristo que anuncian la aparición de la futura imagen del Sagrado Corazón».

Una, al menos, hemos visto en México.

La Pintura Profana

El Retrato

A PARTIR DEL SIGLO XV, en que un nuevo espíritu aparece en la pintura de Occidente, el artista trata de representarse el aspecto exterior de las cosas y traducir en imágenes el mundo objetivo de la realidad. A los tipos abstractos en umerados en los párrafos anteriores, ejemplos de la doctrina alegórica aplicada a las bellas artes, se suman los hallazgos en el campo del individua-lismo pictórico, el retrato principalmente.

El retrato representa a un individuo; en términos más elevados se ha dicho que es «la materialización de un alma»; y búscase para ello los caracteres dominantes, la impresión dramática o noble en que los lazos de subordinación con la pintura religiosa son más débiles.

El género alcanzó boga en América, pues venía a satisfacer necesidades prácticas de la vida, sentimientos vitales como el amor a los padres, orgullo de familia, y por estas mismas razones, es decir, «porque cuando se encarga un cuadro es casi siempre con un fin extraartístico», el pintor psicológicamente debe moverse en el ambiente del que encarga o compra, y cuida sujetarse estrictamente al modelo, en edad, parecido, traje, y situación.

Los artistas coloniales raras veces trataron el retrato como problema individual, y al desplegarse en un círculo estrecho de modelos, desarrollaron fórmulas y rutinarios procedimientos técnicos, a los que sólo escapan las personalidades artísticas vigorosas.

Los inventarios de las familias coloniales nos sirven para demostrar el auge que tuvo el género del retrato, en la pintura de dicho período.

En la partición de bienes de Gonzalo Ferreira (1644), figura «una hechura de un santo Cristo en lienzo con los retratos del Capitán Gonzalo Ferreira y doña Luisa de la Serna, su mujer, difuntos, con una guarnición pequeña dorada y negra»²¹.

En el protocolo del escribano Vélez (1649) se señala el «retrato del Sargento Mayor don Sancho de las Cuevas, de tres cuartos de largo y media vara de ancho»²². Del mismo año es la noticia del inventario de dos retratos «el uno del maestro de campo Gines de Lillo y el otro de su padre. No se puso precio a los retratos»²³.

Entre los gastos del funeral del capitán Domingo de Landaeta (1657) se menciona una partida interesante: «\$ 10 que dí a Francisco Regalado por el que dio al pintor por el retrato del difunto»²⁴.

En 1668, al inventariarse los bienes de un alto funcionario, se hace mención de «un retrato del Señor Maestro de Campo Miguel Gómez de Silva y su primera mujer, con un crucifijo y la imagen de Nuestra Señora con un marco dorado de vara y tercia de largo», avaluado en 16 patacones²⁵. Entre los bienes de doña Lorenza Pastene (1694) se enumera: «un lienzo de Nuestra Señora con su niño en brazos, con el retrato de los dichos difuntos y de la dicha Lorenza de Pastenes²⁶. De 1700 es el retrato de Julio Francisco Terán²⁷, difunto, y de 1708 «el lienzo del retrato de Sancho García Salazar, de 2 varas y cuarto de altos²⁸.

Al juzgar por la escueta descripción de los inventarios se trata de obras votivas, retratos de

devoción o bien esos cuadros de muerto, especie de pictóricas mascarillas fúnebres, de rudimentaria factura.

La iconografía colonial ha llegado en escasa proporción hasta nosotros, pues el saqueo de los edificios públicos durante los días tormentosos de las guerras de la Independencia, destruyeron las galerías de retratos que se conservaban tanto en el Palacio de la Real Audiencia, el Cabildo y el Palacio Arzobispal.

Algunas copias se conservan. Por ejemplo, la familia Huidobro exhibió en la «Exposición del Coloniaje», organizada por don Benjamín Vicuña Mackenna en 1872, el precitado retrato de don Miguel Gómez de Silva. Allí se exhibieron también, los retratos del gobernador don Tomás Marín de Poveda y de doña María Yturgoyen de Amasa, «Obra interesante como estudio social. El vestido bordado todo de cuadros de oro de una riqueza imponderable»²⁹.

Las Monjas Agustinas conservan todavía el retrato de Fray Diego Medellín, revestido con una lujosa capa episcopal. En la Sacristía de los Jesuítas, lucia el lienzo, con el hermoso rostro del Dr. don Juan Sarricolea y Olea, obispo de Santiago²⁰.

Por fortuna hemos logrado localizar tres obras representativas de esta época, que permiten inferencias generales sobre la calidad de los retratistas.

En el Convento del Carmen (Bajo), se custodia el retrato de la Madre Bernabé, de la Orden Franciscana, fundadora del Convento de San José. A la manera de una estatua yacente, descansa el cuerpo de la madre sobre una enorme almohada, bordada en punto de encaje, con guirnalda de flores. La actitud de rigidez del abultado cuerpo, el sayal negro que lo recubre y lo enmarca, el pálido rostro apacible, es de acertada factura. El hábito blanco envuelve, a la manera de un manto penitenciario, la figura, y destaca las delgadas manos monjiles que apretan la larga cruz de madera extendida sobre la almohada reclinatoria (Ver lámina 34).

Hay austeridad en la composición, y al mismo tiempo detalles de calidad en los finos rasgos del óvalo ceñido de la cara, que expresa beatitud y reposo.

Del mismo pincel, es el retrato del capitán Francisco Bardesi, de tonalidad oscura; rígido el cuerpo yacente, en los pesados hábitos de protector de la orden, que envuelven también las mamos a la manera de una momia. La línea del ataúd se destaca como un ancho borde blanco. Cuatro cirios largos, en blandones de cobre, hacen una ilusión de elevación mística. En la tonalidad oscura del cuerpo cae la luz sobre el rostro dormido; marcadas las cejas y el bigote, sobre la fina nariz, y un amplio chambergo negro que recorta la blancura del cenotafio (Ver lámina 39).

Manos particulares han conservado el retrato mundano de Doña Pura Pineda y Bascuñán, esposa del alférez Alonso de Córdoba, año 1690, con tonalidad más acentuada, que hace pensar en su origen hispánico.

Otros géneros pictóricos

CONFIANDONOS para clasificar los géneros pictóricos más cultivados de la Colonia dentro de los términos genéricos empleados por los tasadores, en los inventarios protocolares, podríamos hablar de: «pintura del Cuzco» y «retratos», temas ya examinados y de «pintura a la romana»

y «paises», sobre las cuales sólo muy sumarias noticias podemos ofrecer (Ver láminas 36 y 37).

Por pintura a la romana se entendía en estos siglos, la pintura al óleo de origen extranjero, más bien dicho europeo. Entre estas obras señalan los inventarios: «dos lienzos de cuerpo entero a la romana de emperadores en \$ 240»; «veinte y tres lienzos de la Casa de Austria»; «quince lienzos de la Historia de Don Quijote»; «siete lienzos de ciudades a la romana»; «diez y ocho lienzos de la Casa de Austria»³¹.

Pero, sin duda, la obra más importante de tipo renacentista que se conoció en esta época fue el «lienzo grande de una mujer desnuda acometida por un sátiro», que tenía en 1663, en la elegante cuadra de su residencia de Concepción, doña Teresa de Sotomayor. Había costado la suma de \$ 11.000 de a ocho reales lo que permite inferir la calidad superior de esta tela a la romana. El alarde artístico de su propietaria irritó la gazmoñería colonial, siguiéndose comentarios, acusaciones y pleitos, por el hecho de que el dicho cuadro tenía «encalabrinados a los escribanos y ministros», lo que demuestra el bajo tono artístico de la vida fronteriza, en esos años de gestación nacional²².

Aunque el paisaje y el consiguiente sentido de la naturaleza fue ajeno por completo a la sensibilidad del siglo XVII, las indicaciones notariales podrían inclinarnos a creer que en los muros de las casonas de los encomenderos colgaron algunas telas de este género.

Por lo menos así interpretamos las indicaciones de los escribanos de «tres payses»; «12 payses»; «22 payses»; «32 cuadritos pequeños de payses»; y la más precisa referencia a: «12 payses de Flandes»; adjetivo que indirectamente nos informa sobre el contenido pictórico de ellos³³, agregando algo más que su primitiva acepción de simples mapas.

Los talladores en madera y la escultura

DE ENTRE LOS MIEMBROS del antiguo gremio de los carpinteros emergen, en este interesante período, algunas personalidades que van a conquistar fama artística por sus trabajos de ebanistería.

«No eran simples carpinteros —escribe Romero de Terrero, al ocuparse de las artes industriales de México — puesto que tenían que estudiar la armonía entre curvas y ángulos y la aplicación de diversos motivos ornamentales, ora lacerías geométricas, ora diseños floridos, o bien ambos ingeniosamente combinados»³⁴.

La faena del arte de la madera estuvo, por estas razones, a cargo de maestros especializados, que formaban una verdadera jerarquía artística. El carpintero, propiamente tal, se ocupaba sólo de la obra gruesa: puertas, ventanas y trabazones de madera. El tallador, o ensamblador, tenía a su cargo la tarea de los bajorrelieves; el escultor, artífice o encarnador, esculpía las estatuas de bulto o encarnaba los rostros y miembros de las estatuas de «vestir», que pasaban después a manos del imaginero para ser estofadas las maderas y bordadas por el broslador las ricas prendas que cubrían las maderas polícromas o los vanos.

Los espacios entregados a la obra de estos artífices eran los altares y retablos, distribuidos y dibujados por los arquitectos, en los planos de interior de iglesias y conventos, y en segundo lugar, las sillerías de coro, indispensables en la liturgia del credo religioso.

«En las Catedrales, se ha escrito, el coro está colocado en la nave central cerca de la puerta de entrada y en los monasterios, en lo alto, encima de ella. La sillería consiste en dos hileras de asientos que ocupan tres lados del rectángulo; las superiores o sellia, con altos respaldos y doseles destinados a los canónigos, y las inferiores o subsellia, de más sencillo diseño y con los respaldos bajos, a los beneficiados»³⁵.

En España, en México, Ecuador o Perú las sillerías fueron ellas opulentas obras de talla barroca, en cambio entre nosotros, se proyectaron con sencillez, en armonía con los recursos económicos de la alejada y modesta Capitanía General de Chile.

Una continuada rebusca documental nos ha permitido rastrear las huellas perceptibles de algunos de aquellos artistas que ilustraron la cultura chilena de fines del siglo xvii. Del anonimato surgen ahora los desvaídos rasgos biográficos del alférez Joseph de Ruvia, de quien conocemos tan sólo sus títulos de «maestro de carpintería y de escultura y escultor», pero cuyas obras se ocultan al conocimiento histórico, sin ubicarse hasta el momento traza que permita aquilatar los méritos del ejercicio de su actividad³⁰. Anónimas quedan también las tallas que para el opulento gobernador Meneses trabajaron Juan de Zuloaga y Cristóbal Pérez.

Enterrados bajo la capilla de San José, de la antigua Iglesia Catedral, yacieron por siglos los restos del piadoso «maestro de esculturía», el carpintero Joseph Carrasco.

Natural de la ciudad de los reyes, como declara en su testamento, Carrasco se avecindó en Santiago, donde contrajo matrimonio con doña Petronila Covarrubias. Su taller fue uno de los más activos de la época y numerosa y selecta era su clientela eclesiástica. Había alcanzado el pináculo del oficio, y su tienda de maestro mayor y examinador, exhibía en la puerta, la bandera de la cofradía de San José, patrono del gremio, y santo de su particular devoción.

Frente a los dos espaciosos bancos de carpintero, rodeado de sus oficiales y aprendices, sentados en sendos banquillos, Carrasco tenía siempre en actividad esas, las herramientas que con prolijo celo enumera en su testamento, y que nos sirven para inferir detalles técnicos del arte de la madera en el siglo xvII; eran, «ocho gubias, cinco formones, dos azuelas, dos escoplos, tres sierras, cuatro barrenos, tres cepillos, cuatro hierros de amolar, un compás, dos perfiles, cinco tenazas, tres martillos, un torno y tres cajas de carpintero»³⁷.

Carrasco trabajó a pedido del maestro de campo, don Francisco de Saravia, las celdas del Convento de las Monjas Agustinas, pero su principal actividad estuvo consagrada a la reconstrucción de la Iglesia Catedral. Llamado por el obispo fray Bernardo Carrasco, se ocupó, a partir de 1682 y hasta su muerte acaecida en 1685, de dirigir los operarios y peones que hermosearon, como ya hemos señalado, el interior del templo.

A su artesanía de carpintero ebanista se deben el coro, el baptisterio y los corredores del Cabildo Eclesiástico y las puertas alacenas de la Sacristía de la Iglesia Catedral³⁸. Como artifice y entallador recibió los contratos que le permitieron dar cima, el año de 1682, a la importante labor de la sillería del coro, las dos tribunas, y los bancos de los señores prebendados, conforme al dibujo que se había hecho para este efecto, obteniendo como justa gratificación de sus servicios, la suma de \$ 1.700 por sus trabajos de carpintería, y de \$ 1.600 por las tallas artísticas indicadas. Su obra maestra fue, sin duda, la fábrica de la «Pasión de Nuestro Señor», valiente retablo que adornaba las paredes del templo mayor, obra al parecer la predilecta del laborioso obispo fray Bernardo Carrasco³⁹.

La labor de este excelso artífice fue continuada en Santiago, por el maestro «entallador y en-

samblador», Francisco Medrano y Arce, vecino de Santiago e hijo de Sebastián de Medrano, oriundo de la villa de Huánuco, en el Perú.

A comienzos de 1689, el teniente don Francisco Perochena, síndico del Convento de San Francisco, le encargó dar remate a las obras de talla que había comenzado en la iglesia el difunto maestro Andrés Pereira, principalmente la sillería del coro. Se entregó Medrano a la construcción del retablo del altar de Nuestra Señora de Aranzazu, y conforme «al dibujo sobre papel», que le entregaron los frailes, enmendó los primeros bancos terminados, reduciendo la planta a las proporciones exigidas que eran de «diez varas de alto y seis varas y tercia de ancho», y al tenor de la planta del altar, se obligó a entregarlo rematado con toda perfección para el día de la fiesta de la Virgen de Aranzazu⁴⁰.

El concierto favorecía a Medrano, con 50 pesos para las herramientas; el material de clavazón y la cola, y un estipendio de \$ 900 de a ocho reales por el trabajo⁴¹.

El entallador debió dar exacto cumplimiento a su palabra, pues cuatro años más tarde era llamado por las autoridades jesuítas para ocuparse del embellecimiento del interior de la capilla del Colegio de San Miguel. De acuerdo con los planos que le entregara el capitán Pedro de Fuentes, Francisco Medrano se comprometía a construir un retablo para el altar del Santo Cristo, «lo había de hacer de calidad que ocupe todo el hueco de la Capilla y de alto hasta el corredor de la Iglesia y había que quedar cubierto de argotantes, cartelas y piñas», en consonancia con la capilla mayor.

La obra debía ser entregada en el plazo de un año, y el maestro ensamblador recibiría entonces la suma de \$ 1.150, quedando de cargo de los padres jesuítas el pago de los oficiales y peones que lo iban a ayudar en la empresa artística⁴².

El último de los trabajos de Medrano de que tengamos noticia, fue el tabernáculo del altar de San Pedro que le encomendara el mayordomo de la Iglesia Catedral, el capitán León Gómez de Silva, «de la manera y forma que tiene hecho el dibujo, es decir con sus dos confesionarios a ambos lados» a la manera de los altares de la Santísima Trinidad y de Santa Rosa de Lima de la misma iglesia (Ver lámina 38).

El retablo debía ser entregado antes del 29 de junio de 1695, para que pudiera lucir en las festividades de San Pedro. Por este trabajo recibió Medrano, «doscientos cincuenta pesos de a ocho reales y dos piezas de madera de raulí que costaron setenta pesos».

La tranquilidad burguesa de la faena artesana de Carrasco y de Medrano, contrasta con la vida aventurera del capitán de milicias, Juan Crisóstomo Atahualpa Inga, «pintor, escultor, y encarnador», nacido hacia 1656 en la ciudad de Huamanga, en el Reyno del Perú.

Viudo de Juana Rosales, el artista había residido algunos años en Santiago, viviendo del «arte de la pintura y escultura para mantenerse». Pasó en fecha desconocida a Chillán, estableciéndose en los alrededores, donde se entregó a las labores agrícolas. En la ciudad acometió diversos trabajos artísticos de encargo; «un bulto y hechuras de la Virgen de Cocharcas para la Capilla de Chaguan», en el balsadero del río Nuble, a pedido del indio cacique Francisco Mitumpillán. Un busto de Santo Domingo, «de palo de cordillera», a petición del prior del convento de Predicadores, Fray Pedro González. También trabajó algunas obras, que no se señalan en los documentos, para el padre Andrés Calderón, del templo de San Francisco.

Enredado en amoríos con la india María, cayó en desgracia ante el corregidor Joseph de Guzmán, y en 1705 fue acusado de violación de la correspondencia del Gobernador. A pesar de la defensa, fue encarcelado «sin grillos por no haberlos», en San Bartolomé de Chillán. Sin embargo, tras un complicado pleito agitado en los tribunales de le Real Audiencia, Atahualpa Inga fue declarado inocente, volviéndose todo el peso de la justicia real contra su acusador, Joseph Palma⁴³.

El tiempo histórico inexorable en Chile por la fuerza sísmica de los temblores, y la incuria artística de las generaciones pasadas, ha destruido las obras de estos artífices, cuyas vidas resurgen a la luz de documentos inéditos; quedan únicamente como testimonios del gusto popular de aquella época, algunas imágenes religiosas, advocaciones talladas por el fervor de los fieles o traídas de Lima por los ricos donantes. En la plaza de Nacimiento se conserva la estatua de la Virgen del Rosario, testigo de la terrible insurrección araucana de 1655. La Virgen del Carmeni, protectora de Chile, es venerada bajo las rústicas formas de una talla criolla del siglo xvII, en Penco y Concepción. En los demás santuarios del país la Virgen del Rosario es también figura predilecta en el citado siglo⁴⁴.

No son conocidas también por claros ejemplos que subsisten las artesanías de la fundición del cobre. Durante el régimen de gobierno del presidente Manríquez se realizaron los trabajos para acarrear al centro de la ciudad el caudal de aguas de la Quebrada de Ramón. Para recibir el cauce se levantó en la Plaza de Armas una estructura de mampostería, que corrió a cargo del reputado albañil Juan Serrano⁴⁵. Para coronar esta útil obra, la misma que se había levantado en el Monasterio de las Clarisas y las Monjas Claras, vino de la frontera el capitán Alonso Melendez, quien pudo fundir en 1671, con ayuda de cobre de cañones, tres pilas monumentales para la época. Son de elegantes proporciones y airoso movimiento, a la manera de dos tazas cilíndricas superpuestas en un caño central, que da la sensación de un grueso pedúnculo que sostuviera dos robustos pétalos horizontales simétricos, de bien trabajadas labores en relieve.

LA PREPONDERANCIA ARTISTICA DE LOS JESUITAS

(1720 - 1776)

CORRESPONDE a la Orden de San Ignacio un lugar destacadísimo en el desarrollo de las bellas artes en Chile, y por ello, no es exagerado bautizar con su nombre una de las épocas más señeras de la actividad colonial, aquella en que dominan los coadjutores jesuítas, elementos bávaros, tiroleses, suabos, austríacos, y luxemburgueses que contribuyeron a la formación de una nueva tendencia artística.

La milicia ignaciana había planeado con ingenio la manera de llevar a cabo la faena espiritual y moral de la Contrarreforma; y en la lucha enconada «ad majorem Dei gloriam», su espíritu realista y práctico aprovechó el sutil resorte psicológico del arte para imponerse a las masas con el asiático esplendor de sus templos y el brillo espectacular de la liturgia.

Los jesuítas de la Asistencia de Alemania —una de las divisiones enclavadas en el sur del imperio germánico protestante— llegaron a la América Hispana y a Chile gracias al empecinado alegato jurídico que iniciara en 1660 el vice-provincial de Chile, el P. Jacinto Pérez. El memorial intitulado: «Papel de Consideraciones que se pueden proponer al Supremo Real Consejo de Indias para suplicarle se sirva dar licencias a los religiosos de la Compañía, vasallos de esta Corona y de la Ilustre Casa de Austria para pasar a las Indias, a la conversión de los infieles», fue aprovechado por los sucesores, y escalonadamente a partir de 1664, en que la monarquía permitió que el tercio de cada expedición a Indias pudiera ser extranjero; pasando por 1710 en que se otorgó al P. Ignacio Alemán el permiso para traer cuatro jesuítas bávaros, la autorización llegó a ser permanente por Real Cédula de 1743¹.

Los primeros en arribar a nuestras costas fueron el grupo de 1684, integrado por Jorge Ignacio Bürger, Bartolomé Lobeth y Andrés Suppetius, naturales de Bohemia. Estos sacerdotes, junto a un selecto núcleo flamenco, se destacaban principalmente por la obra de predicación misionera-catequista, pero no se les puede atribuir acción artística inmediata. Se dieron cuenta, en verdad, del considerable atraso de las artes industriales en América; del excesivo valor de los artículos que podían ser fabricados en el país, y al señalar un problema atrajeron hacia él el interés de los superiores de la Orden.

La primera figura jesuíta que logra sobresalir en Chile en el campo de las bellas artes, fue la del hermano coadjutor Juan Bitterich. Había nacido el 6 de diciembre de 1675, en la ciudad de Landeck, en el macizo del Tirol. A la edad de 26 años ingresó a la Compañía de Jesús, en calidad de hermano escultor. Trabajó al servicio del cardenal Schonborn, en Pomersfelden, y tomó parte en la decoración del Templo de la Orden en Bamberg, una de las joyas de la arquitectura jesuítica alemana.

El 18 de noviembre de 1715, el provincial de la Renania superior, destinó al hermano Bitterich a las Indias, a pesar de los insistentes reclamos del cardenal que ofrecía al escultor un puesto vitalicio en la corte de Bamberg. Fiel a la consigna ignaciana de «haz de tu cuerpo un cadáver», Bitterich resignadamente emprendió la ruta hacia ese misterioso país que tal vez nunca hubiera oído mencionar.

La expedición fue accidentada, y el propio Bitterich escribió, en carta al P. Nicolás Pottu, fechada en Santiago, a 15 de abril de 1720, los pormenores del naufragio y la muerte de diversos misioneros holandeses. Por la misma carta podemos interiorizarnos en la vida artística de Bitterich: «En cuanto a mi oficio, tengo aquí trabajo excesivo para toda la provincia de Chile; porque nuestros superiores de las casas me piden con insistencia estatuas, altares, y edificios; porque en estas regiones no se encuentran ni escultor ni arquitecto que entienda a fondo su arte». Para remediar los inconvenientes de esta escasez de mano de obra especializada, Bitterich reclamó el envío de «dos carpinteros, uno o dos albañiles y un escultor; porque en estas regiones no se encuentra semejante gente joven; de aquí que los superiores se ven obligados a admitir gente inepta que no entiende ni de artes ni de oficios, y aún con una vocación dudosa, de suerte que con frecuencia, han de ser despedidos»².

Para dar realidad a la idea de Bitterich, que hizo suya la cuarta congregación provincial, celebrada en Santiago en 1718, partieron a Europa los padres Lorenzo Castillo y Manuel Ovalle, premunidos de una carta de recomendación para el provincial de Renania. Los refuerzos llegaron a raíz de la muerte del esforzado coadjutor, y en la falange que se embarcó en Cádiz el 21 de noviembre de 1722, venían el famoso Carlos Haymbhausen, José Sbridt y los coajutores Miguel Herre y Antonio Millet, insignes proseguidores de las labores iniciadas por la obra precursora de Bitterich. Su egregio nombre queda unido a las variadas obras de arte que adornaron los templos de la Orden. El P. Leonard atribuye a Bitterich la valiosa estatua de San Sebastián que lucía otrora en la Hacienda de Bucalemu, y es hoy el orgullo de la parroquia de los Andes; el P. Enrich le asigna en su Historia de la Compañía de Jesús de Chile, el altar de «Los Cinco Mejores Señores» o sea la Sagrada Familia y otros varios, atribuciones que discutiremos al extendernos más adelante, sobre el tema de la estatuaria jesuíta.

Otra de las primeras grandes figuras jesuítas fue el hermano Martín Motsch, hijo del elector de Baviera. «Mi padre, escribe Motsch en una de sus cartas al provincial de la Orden, fue y es constructor en la corte bávara, y me enseñó desde chico la arquitectura, la hermosa ciencia de construir, y lo hizo con buen resultado... He hecho para perfeccionarme, siguiendo el consejo de mi padre, difíciles viajes en diferentes cortes de reyes y señores, dado que ellos han hecho costosas construcciones... tuve que separarme finalmente de mis maestros, pues en 1714 me entregué a la Compañía de Jesús».

En 1722, apunta Sierra, pidió pasar a las misiones, y tres años después vino a Chile, donde se le encuentra residiendo hasta 1740³. Por desgracia sus labores en nuestro país han permanecido

en el más completo anonimato.

Con anterioridad a la venida de estos dos artistas que echaron la fecunda simiente de un nuevo período en las bellas artes, las construcciones habían estado entre las manos de un grupo de religiosos y de maestros asalariados que operaban conforme a las técnicas tradicionales que hemos descrito en el capítulo anterior.

Fue una etapa heroica de transición, pues sin intimidarse ellos ante los grandiosos proyectos

de la construcción de la Ollería, la nueva fábrica de Bucalemu y de Calera de Tango, echaron la firme base de una obra gruesa sólida y durable.

El centro principal de estas diligencias arquitectónicas eran los dilatados patios del Colegio de San Miguel, cerebro mágico de donde salían entre el murmullo de oraciones y los cantos li túrgicos, —«a Dios rogando y con el mazo dando»— las inteligentes directivas de trabajo. El padre Miguel dirigía las faenas de albañilería, secundado por Juan de Córdoba, maestro albañil y conductor de obras. El grupo técnico estaba compuesto de diversos peones y jornaleros, a cargo de Ignacio Maguida e Ignacio del Aguila.

Rejas, clavos y bisagras salieron de las activas fraguas que regentaba el maestro Luis López y su ayudante el tornero Galiano.

En la carpintería colaboraron artesanos de calidad que alcanzarían distinción más tarde en los dinámicos decenios del corregidor Zañartu, tales como Juan de Solís, Joseph de Vargas, Francisco Vilches y el indio Miguel Torres.

Nada quedaba entregado al capricho del azar, y el vestuario de los sacerdotes, estudiantes y aún de los peones, era confeccionado en el quinto patio del Colegio, donde afanosamente desplegaban su actividad, el maestro Murga, el sombrerero Velasco, el zapatero limeño Miguel Cachete, y los tintoreros Nicolás Tutal y Alfonso Alvarado.

Era un tipo de vida íntima de relación artesana directa, y fue la misma Petronila, la codiciada cocinera de los jesuítas y las hermanas Astudillo que bautizaron con su nombre el pan de la Colonia, las que guisaron una dieta reponedora desconocida en las faenas agrícolas, a base de escabeche de pejerreyes, empanadas, y abundantes luchicanes, amén de las tortas y bizcochuelos para los días de asueto.

Esta diaria emulación entre los frailes, maestros y aprendices, creó un sentido específico del trabajo manual, que iba a permitir un rendimiento inusitado en el obrero, sistema de colaboración que por desgracia no fue admitido por el orgulloso encomendero de tipo feudal.

Sobre estos sólidos fundamentos, preparados por el tesón de la Orden, vinieron a cimentar una elegante estructura artística, las falanges jesuítas de 1722, y sobre todo la llamada falange Haymbhausen que es acreedora de parrafo aparte.

La obra del Padre Carlos Haymbhausen

EL PADRE HAYMBHAUSEN merece sin reparo alguno el epíteto de «forjador del desarrollo industrial y artístico de la vida chilena», con que Vicente Sierra lo ha designado. Oriundo de Renania superior, vino al mundo el 28 de mayo de 1692, en la noble alcurnia de los condes de Haymbhausen, entroncada con la familia real reinante.

Muy joven, a los quince años entró a la orden de los jesuítas, profesando más tarde en Roma, en cuyo seminario había cursado los estudios teológicos. En 1724 llegó a Chile en medio de las contrariedades inherentes a estos viajes.

La carrera del padre Carlos en Chile fue, sin exageración retórica, extraordinaria. Profesor de Teología especulativa en Concepción; procurador general de la Provincia de Chile; Rector del Colegio Máximo de San Miguel; confesor de obispos y presidentes, son algunos de los títulos principales que destacaron sus biógrafos. Para el tema de nuestra investigación, lo que lo hace

benemérito de la cultura chilena fue la traída de artesanos y artistas para Calera de Tango y la Ollería⁵.

Renovado el desestimado clamor del hermanno Bitterich, la sexta congregación provincial de 1740, envió a Madrid al padre Illanes y al procurador Haymbhausen para obtener las licencias. Premunido de ellos pasó a Baviera y contrató este último, un escogido grupo de hermanos coadjutores que decidieron acompañarlo en la aventura americana. A la hora del regreso solicitó y obtuvo del monarca español el permiso necesario para hacerse acompañar de estos 45 coadjutores germánicos. Consiguió a la vez, por Real Orden de 9 de diciembre de 1746, firmada por el Marqués de la Ensenada, las franquicias aduaneras suficientes para liberar de derechos el valioso equipo técnico que traía a América.

Embarcóse la expedición a bordo del Setubal, en el puerto de Lisboa, y después de una accidentada y penosa navegación, recalaron los jesuítas en Buenos Aires. Pronto los engorrosos trámites aduaneros fueron completados, y la caravana emprendió la marcha por pampa y cordillera. En abril de 1748 amanecían en Santiago los 38 coadjutores y la valiosa mercadería que conviene inventariar por su importancia:

De Roma: 88 cajones de cera blanca; 32 fardos de papel; 16 cajones de láminas, cruces,

relicarios, rosarios, medallas, libros.

De Nápoles: 6 cajones con estatuas, sedas y listonería; dos cajones de curiosidades. "
De Venecia: 13 cajones con libros, misales, abalorios de vidrio; un cajón de frontales de

badana.

De Munich: con obras y menudencias obsequiadas a Haymbhausen.

De Lyon: 4 cajones de libros; 6 cajones con lienzos; 1 con frontales de badana; 1 cajón

con un reloj; 1 con cerraduras de puertas; 3 cajones con galones de oro y plata.

De Barcelona: 43 cajones con clavos de hierro; 3 con hechuras de hierro; 4 con estatuas de madera.

De Milán: Un cajón con piezas de seda.

De Génova: 9 cajones con libros, telas de seda, un reloj, y un altar portátil.

De Augusta: 5 cajones con santos, estampas, libros, un cajón con piezas de plata labrada fi-

na y falsa.

De España: 44 cajones de libros; 23 cajones de herramientas para los hermanos oficiales,

cinco bultos de piezas de hierro; 4 cajones de tártaro de vino para los plateros;

5 cajones para imprenta de libros; 4 fardos de paño de Segovia.

Además, diversos cajones y fardos de telas, lonas, artículos alimenticios, etc.6

Con el fin de acelerar los trabajos de los obradores ubicados en los patios del Colegio Máximo, y de los talleres que funcionaban en la residencia de La Punta, el 11 de mayo de 1748 partió el padre Carlos a La Calera de Tango, y a partir de esta fecha no desmayó en las actividades, y a su empeño se debió el resonante triunfo de ver trasformada en floreciente taller-escuela, el antiguo granero agrícola y el depósito de cal que la comunidad venía explotando desde 1689.

El núcleo inicial fue un modesto obraje de paños atendido por elementos mulatos, que por 1730 producía cordoncillos, bayetas y frazadas de calidad inferior a juzgar por el precio de venta

de cuatro reales la vara.

Progresivamente fueron surgiendo los batanes perfeccionados con sus respectivos marcos para tender las telas y los paños. En 1753 se levantó un telar de consideración apto para el trenzado de categorías refinadas.

Pronto el taller de herrería fue aumentado con una fragua y un tornillo mecánico encargado a Lima y dos fuelles resistentes para obras «negras y blancas». En este mismo año, el hermano arquitecto Pedro Vogl y el hermano Guillermo Millet, pudieron elevar la muralla de la capilla en dos metros y medio sobre los cimientos.

En 1757 estaban terminados los patios interiores para los hermanos herreros y plateros con sus respectivos almacenes, y dos nuevos vaciadores de metal con capacidad para 500 libras.

Tres años después se entablaban las oficinas que quedaron separadas por airosas rejas de fierro. Las paredes de la iglesia estaban concluidas y la madera quedó lista para rematar el trabajo «antes de invierno».

En 1761 se colocó airosamente sobre el frontón de la iglesia la fecha de terminación de los trabajos. «La capilla que se hizo —informa con cierto orgullo el libro de visitas— no es como para la campaña sino que pudiera parecer en la ciudad. Toda entablada y se le acordó el altar antiguo de Nuestro Padre que para estar decente se pintó»⁷.

La primitiva estampa arquitectónica de Calera de Tango la conocemos a través de una acua rela atribuida a Carlos Wood que ha publicado Arturo Fontecilla Larraín⁸. «El frontis de la iglesia apunta Alfredo Benavides es de una composición impecable y de una liviandad poco común en las obras de la época que sólo explica los conocimientos de arquitectura del artista bávaro que los ejecutó» el coadjutor Vogl agregaríamos nosotros. Hay puertas atableradas con los característicos tableros barroco-bávaros y hasta un armario de talla muy interesante dentro de este estilo⁸.

Los materiales eran de madera y teja bien enmaderada y entablada por fuera con su torre de lo mismo y en ella tres campanas.

En el interior se encontraba, a la época de la expulsión, el altar mayor que abarcaba desde la superficie de la tierra hasta el techo en donde estaba colocado el Santísimo Sacramento, «con dos bultos en sus nichos, el uno de Nuestra Señora del Rosario, y el otro de San Francisco Ja vier. En ambos lados de la nave lucían sendos retablos, y de las paredes colgaban quince lienzos grandes con sus marcos dorados» 10.

Se ha conservado el plano de la distribución interior de La Calera de Tango y una descripción circunstanciada de su distribución. Constaba de siete patios, el primero con corredor de tejas y pilares de espino, estaba destinado a la herrería; el segundo de adobe y teja servía de vi vienda a los padres; alrededor de este patio se alineaban los cuartos de la relojería y platería; en el cuarto patio estaban el batán y el obraje de paños; los otros más interiores albergaban a la población esclava, las recogidas, y las instalaciones de cocina y hornos de amasijo.

El conjunto era la obra maestra del padre Haymbhausen, quien viejo y atormentado cruelmente por la gota, vino a morir en olor de santidad, vestido de cilicios, el 7 de abril de 1767. Su retrato que adornaba la portería del Colegio Máximo sucumbió entre las llamas del incendio de 1841.

A manera de responso fúnebre, el licenciado José Alberto Díaz, rector del Colegio Carolino, estampó en su introducción a las temporalidades, las siguientes palabras laudatorias:

«El padre Haymbhausen condujo los más excelentes operarios en todas las artes mecánicas en

que resultó a la Provincia y aún al Reyno de reconocidísima utilidad, viéndose desde entonces excelentes obras en la Pintura, en la Talla y en la Platería, que, dedicados aquellos operarios cada uno a su oficio en poco tiempo fueron florecientes las artes y hermosísimos los tabernáculos para la Iglesia que se reedificó por ellos mismos por la ruina de 1730»¹¹.

La actividad artística de Calera de Tango

Los hermanos plateros

EL TALLER DE PLATERIA de Calera de Tango estaba equipado con el instrumental necesario para las obras mayores en proyecto, e indicaba un considerable avance técnico sobre los modestos obradores del gremio de los plateros del siglo xvII.

El inventario realizado al tiempo de la expulsión de la Orden, permite formarse una aprecia ción exacta de la capacidad de estos talleres. En el cuarto de los hermanos plateros encontraron los tasadores: «un cajón, en el cual se hallan 35 rollos de alambre, unos más delgados que otros; un cajón de gomas o tintas de España; un calabazo con azogue». En los cuartos contiguos estaban depositadas las siguientes herramientas: «23 bigornias de realce, 21 martillos grandes de pella, 47 martillos de boca redonda, 54 cinceles de realzar, 5 chaflanes; 45 limas, 10 buriles, 2 cucharas de cobre para apurar el oro, 2 yunques, 10 pailitas, un fuelle puesto en su hornaje con un alcribio, una piedra de moler colores, 2 hierros de ruedas, un costal de piedra pómez, 4 tableros de brea de amoldar, 12 cajas de amoldar, 3 mesas de limar, 2 planchones grandes de cobre».

Junto al resto de los «trabajos sin terminar», yacían diversos materiales: «24 planchas de pla ta, 5 libras de plata de chafalonía, 3 barras de plata» 12.

Todavía se conservan los hornos primitivos en que se fundieron las obras de arte que a continuación describiremos que, con toda seguridad, fueron la obra de los famosos hermanos plateros de la orden: Francisco Pollands y Juan José Köhler.

Pollands había nacido en Bobingen, pequeña ciudad de Baviera, en 1711. A los 35 años, el 26 de abril de 1746, ingresó a la Compañía de Jesús, pasando con la falange Haymbhausen a Chile. Trabajó largos años en el país, y a la época de la expulsión pudo regresar a su patria natal, muriendo octogenario en la aldea de Rickehr.

Köhler, era oriundo de la región del cuadrado de Bohemia, de la diócesis de Leitnecitz, donde naciera en 1721. 25 años cumplía cuando ingresó a la Orden el 10 de mayo de 1746, enrolándose entre los coadjutores voluntarios escogidos por el padre Carlos; ejerció su profesión junto a Pollands hasta el momento trágico del ostracismo, pero no tuvo la suerte de su hermano espiritual, pues falleció en el viaje de regreso en 1771¹³.

Desconocido son para nosotros los nombres de los antecesores de estos artífices, aquellos que animaron el antiguo taller del Colegio Máximo, pero debieron ser plateros de singular pericia si tomamos en consideración los trabajos enumerados en los «Libros de Recibos» de la comunidad. Copiaremos algunos trozos significativos de las cuentas, para comprender mejor estas lobores:

1744. «Se han hecho cuatro cálices grandes, dorados todos y sus patenas. El uno de estos se aplicó a la capilla. Otro de particular realce y esmalte queda dedicado para que sólo sirva el día de Nuestro Padre San Ignacio. La hechura de todos con el oro que se compró importa sólo 150 pesos... Un dosel grande de plata para poner la custodia de las 40 horas y fiesta del Espíritu Santo cuyo costo ha sido de 1.590 pesos al que el Colegio contribuyó con aplicar 500 pesos que le dejó de limosna Nicolás de Barrionuevo y con el espejo que está a su respaldo... Se está haciendo una custodia para la limosna. El Colegio ha concurrido manteniendo la comida y bebida por más de dos años de maestros y oficiales dentro del colegio. Se ha hecho un relicario grande en forma de custodia en que se han puesto los corazones de Jesús y María, adornados con piedras preciosas y han quedado algunas otras que ponerle. Su costo ha sido de más de 1.000 y se debe a la devoción del P. Casares. Se ha empezado a trabajar la cátedra y para ayudar su costo dio el P. Pietas, siendo Rector del Colegio 50 pesos y además se pidieron a Lima 50 libras de oro para dorar la Cáthedra y quedan todavía colores para jaspearle.

1746. La custodia en que están los corazones de Jesús y María cada día se van adornando. Este año se han hecho los corazones de oro y esmaltado alrededor varias piedras preciosas de diaman-

tes, esmeraldas y perlas.

1753. Queda acabada la custodia adornada con muy ricos diamantes y perlas. Todo su centro fue de limosna a que concurrió la devoción del P. Ayala y del P. Rector Haymbhausen y las limosnas de Juan Nicolás de Aguirre y Sebastián Lecaros.

1763. Cáliz nuevo con 264 castellanos. La custodia o malla de los corazones de Jesús y María que se hizo parte de la custodia antigua y la mayor parte de la devoción del P. Vera¹⁴.

Si los extractos que anteceden fijan la cronología de algunas obras, la munificencia de ellas podemos apreciarla con las listas de los inventarios, y por la descripción de aquellas que escaparon a las contingencias del tiempo histórico.

Por Real Cédula de 6 de junio de 1784, la platería de los jesuítas fue adjudicada a la Catedral de Santiago y a la capilla de San Antón de la Real Audiencia.

A la Iglesia Mayor pasaron las piezas más acabadas, principalmente: El trono del altar mayor en que se coloca el Santísimo Sacramento, compuesto de su arco y repisa con 32 candilejas; dos mallas de lustre y el frontal con sus conteras todo de plata; otro frontal que sobra para la misa del altar mayor; seis blandones grandes; dos lámparas; una custodia de plata dorada guarnecida de diamantes y piedras preciosas; dos medallones de bronce dorado con las efigies de San Luis Gonzaga y San Juan Regis; incensarios, campanillas, etc.¹⁵.

Por fortuna algunas de estas piezas escaparon a las penurias patrióticas de la Patria Vieja en que se fundieron por orden del gobierno obras maestras para ayudar a la compra de armamentos. Ellas permiten aquilatar la maestría de sus autores, los hermanos plateros de la Calera de Tango.

El cáliz de los jesuítas sigue todavía desempeñando sus funciones eucarísticas. El inventario de la Catedral de 1806, lo describe sumariamente como «Un cáliz grande todo de oro muy subido con su patena y alma de lo mismo; pie con medio y copa toda de realce figurado; en pie de copa toda la Pasión del Señor, en sus respectivas láminas repartidas figuras del antiguo testamento; alto cerca de media vara; hechura de los expatriados con su caja» 16.

El Pbo. Roa Urzúa que durante largos años tuvo bajo su mirada de experto estos tesoros, ha descrito con apasionamiento de artista esta joya: «Quién quiera ponderar las bellezas que anidan en este cáliz, sea de concepción, sea de ejecución, necesita mirarlo con lente de joyero, pues no son perceptibles sino medianamente a los ojos. En este cáliz hay ejecutadas una serie de escenas bíblicas referentes al divino Redentor. En el pie del cáliz podemos ver la agonía en el Getsemaní, allí está Jesús recibiendo consuelo del ángel, y a la distancia los dicípulos tendidos dur-

miendo. Más allá nos encontramos con el Nazareno atado a la columna y recibiendo sobre su desnudo cuerpo los azotes que le dan los verdugos. En el nudo central del cáliz, en un espacio no mayor de dos centímetros, vemos la serpiente de bronce que elevó Moisés sobre un árbol para sanar a los judíos que la mirasen: figura ésta del Cristo Crucificado que cura las llagas de los que a él acudan. A su lado observamos al profeta Jonás arrojado por un enorme pez; figura también del Cristo que saldría del sepulcro al tercer día» (Ver lámina 39).

Llegando a la copa, admiremos la crucifixión y la resurrección de Jesús, rodeado de varias personas más. Es de advertir que no son apuntes ni bosquejos, sino que cada escena y cada persona

está allí perfectamente ejecutada, teniendo expresión su semblante.

Otra de las obras maestras de los orfebres jesuítas es la Custodia trabajada en 1746, y completada en tiempos de Haymbhausen.

Figura igualmente en el citado inventario de 1806 bajo la siguente descripción: «una custodia grande de plata toda dorada a la moderna, de alto de vara y cerca de tres cuartas; el sol cerca de tres cuartas de ancho; el pie de más de media vara de ancho.

El sol con seis diamantes grandes, cincuenta chicos de varios tamaños y dos menores, cuatrocientos chicos de varios tamaños; veinte y cuatro esmeraldas de sol y pie, diez piedras azules en el ángel y once rubíes colorados en el mismo ángel, el Pisis de oro; de alta y ancho de una octava, con seis diamantes grandes y cuarenta y tres chicos de varios tamaños. Tiene un serafín que sirve de cuerpo que media entre el sol y el pie media vara de alto, con las alas extendidas. Tiene una efigie del Padre Eterno y una paloma que sirve de Espíritu Santo con rayos unos y otros. Un pabellón al que le falta la cenefa, un gajo y un diamante, remata con una cruz grande con cinco esmeraldas grandes y veinte y cuatro medianas; en los racimos se encuentran veinte y cuatro perlas mostacilla; le falta una pieza chica con racimo bajo del sol, con su funda de lienzo que cubre toda la custodia» ¹⁷ (Ver láminas 40 y 41).

Esta evaluación de joyero corre a parejas con el expertizaje que de esta custodia han hecho el P. Escrich y el Pbo. Roa Urzúa¹⁸.

El frontal de plata ha arrancado igualmente a los entendidos frases de admiración y de entusiasmo. «Es un gran marco de ancho molduraje, con finas y hermosas aplicaciones de plata cincelada sobrepuestas al largo y en los ángulos de la moldura. Dentro de este marco encuadra un fondo o lámina de plata gruesa y larga completamente cubierta de acuciosa labor; dicha lámina se presenta profusamente decorada en estilo Luis XV, con ramazones de hojas y flores. En el centro se destaca un medallón de relieve. Una mano de experto cincelador ha vaciado en este trozo de plata, con exquisito primor, la escena bíblica de la lucha de San Miguel con el demonio. El arcángel protegido con su escudo con el lema: ¡Qui est Deus! pisotea al dragón infernal y descarga sobre él la espada. En este grabado es de admirar la expresión de ambos rostros, de victoria en el arcángel, de desesperante odio en Luzbel que es arrojado a las llamas eternales (Ver láminas 42 y 43).

En los espacios céntricos de los lados dos figuras en alto relieve. Son los retratos de San Igna-

cio de Loyola y de San Luis Gonzaga, ejecutados con absoluta perfección»19.

En el mismo templete de Jesús Sacrificado se encuentra en la actualidad en la Iglesia Catedral, una pieza jesuítica de importancia. Son las reliquias de San Francis Regis y San Luis Gonzaga. El antiguo inventario del tesoro de la Catedral describe en su forma primitiva estos emblemas.

«La reliquia de San Juan Frco. Regis, el cuerpo de dos tercios de alto, largo de una vara, con sus pies; centro de bronce dorado, con tres piezas de sobrepuesto de plata, con un relicario con dos corridas de rayos de plata; en el centro marco de plata dorada, rodeado de piedras falsas; le faltan seis, una pieza del rayo de afuera. En el cuerpo de arriba el centro de bronce dorado, el medio cuerpo del santo de plata, con un Santo Cristo de plata; la Cruz inri dorado con diez sobrepuestos de plata; alma de madera; la coronación de bronce, el centro dorado y en él un Jesús de Plata, sobre el corazón con tres clavos, rodeado de un molduraje de plata y afuera yaros de bronce dorado, un cepito de fierro; dos espigas grandes y cuatro tornillos de bronce».

Una reliquia de San Luis de Gonzaga, igual en todo a la anterior, con adición de una azucena de plata con tres hojas en el cogollo y en el palo hojitas pequeñas»²⁰ (Ver láminas 44 y 45).

El Pbo. Roa Urzúa atribuye a los jesuítas el írontal de plata del templo de Santo Domingo. «Es, apunta, una placa gruesa de plata de 3,20 mts. de longitud por 1,10 de alto, totalmente dibujada en adornos usuales en la época de principios del siglo XVIII o quizás antes. Presenta al centro, y a los lados 3 grandes y exhuberantes repujes en forma de escudo: el del centro tiene el nombre de María con grande y hermosa corona sobre él; el del lado derecho las iniciales I - H - S - que es nombre de Jesús; y el lado izquierdo, un monograma que no me ha sido posible precisar, puede ser San José como también San Ignacio»²¹.

Estas obras maestras salidas de los talleres jesuítas fijaron un estilo para todos los trabajos de platería de los sucesores de los artífices bávaros. «Desgraciadamente, escribe Fontecilla Larraín, el estilo fue el barroco y obedeciendo a esta influencia los plateros coloniales cayeron dentro de esta fantasía que va a ser detenida en parte como veremos más adelante, por la reacción neo-clásica de la mitad del siglo xvii (Ver láminas 46 y 47).

Los hermanos herreros, campaneros y relojeros

LA LABOR TECNICA de la fundición de metales y su elaboración de cerraduras, espuelas, clavos y piezas de hierro forjado, estuvo al igual en manos de dos coadjutores germánicos: Jorge Haberl, de la diócesis de Ratisbona, nacido el 26 de marzo de 1696 en Abesberg, «herrero y cerrajero muy capaz en su oficio», y de su colega Carlos Schmidlachner, natural de Munich, quien en edad madura había entrado a la Orden, pues había nacido el 4 de noviembre de 1684. Llegados ambos a Chile en 1722, fueron destinados a la Hacienda de la Punta y luego partieron a hacerse cargo de las espaciosas fraguas de Calera de Tango²². El instrumental adquirido por Haymbhausen estaba compuesto de las siguientes especies que detalla el inventario: «Primeramente dos fuelles con acrebises, sus guitrones y sus hornajes, cuatro yunques y una bigornia en sus asientos, cuatro potros de hierro, 15 martillos, 238 limas entre grandes y chicas, 204 cinceles, 13 tenazas, 39 punzones de forja, 10 hierros de torno, 10 taladros, 4 barrenas, 2 escuadras, la una de fierro y la otra de cobre, 5 círculos de fierro, dos romanas corrientes con pilo, 4 formones con dos curvas, 10 moldes de escudos de chapa de hierro, moldes de campanas».

Como productos manufacturados, del taller encontraron los oficiales reales a cargo del inventario: «8 chapas con sus llaves, todo nuevo; 6 pares de espuelas nuevas; 14 puntas nuevas de fierro para arados y 7 cuñas de fierro de minería» ²³.

La fundición de campanas, indispensables en las labores del culto, tuvo su principal artífice

en el maestro bávaro Juan Bautista Félix, nacido el 18 de agosto de 1718, en Feldkirch, y miembro de la falange de Haymbhausen²⁴. De su obra proseguida con constancia por espacio de 21 años, no quedan vestigios seguros, pero no vacilamos en atribuir a su maestría el vaciado de esa «campana grande refundida en 1762 para la torre de la Iglesia del Colegio Máximo de San Miguel y a cuya aleación, según ítem de las cuentas, se habían agregado 11 quintales de metal»²⁵. Don Andrés Bello, en su oda fúnebre al incendio del templo, dedicó unas impresionantes estrofas al elogio de esta sonora campana que por largos años reguló con sus ritmos metálicos la vida de la ciudad.

Los relojeros jesuítas han tenido mayor suerte con sus obras. El taller estuvo dirigido por el hermano Pedro Ruetz, natural de Oberamergau, la famosa ciudad de la Passion Spiele. Había nacido el 14 de julio de 1719, pasando a Chile en 1748, dos años después de haber ingresado a la comunidad. Tuvo Ruetz la fortuna de regresar a su patria después del extrañamiento y falleció en su ciudad natal el 5 de mayo de 1787²⁸.

Lo acompañaba en estas delicadas labores, el coadjutor Jacobo Rottmaier, de la Germania Superior, vecino de Legau, ciudad que lo vio nacer el 1º de enero de 1723.

A la paciente labor de estos orfebres se deben numerosas invenciones mecánicas ditribuidas en los conventos jesuítas del país, la mayor parte de ellas destruidas al correr los años. La de mayor envergadura fue «el reloj de cuatro fases, con sus apuntadores dorados para la torre de la iglesia de San Miguel, en que entraron cerca de 40 quintales de fierro, y después de pulido quedaron 20 quintales»²⁷.

Golpeó las horas este engranaje largos años y de su hechura tenemos una gráfica visión en un dibujo de Mauricio Rugendas (1836). A raíz delprimer incendio de la Iglesia de la Compañía, el 31 de mayo de 1841, fue trasladado a Santa Ana. Sus desmanteladas piezas y esferas desaparecieron hace cortos años.

Andrés Bello en su canto elegíaco, dirigió al reloj la exclamación académica siguiente:

¡Y a tí también te devora, Centinela vocinglero, Atalaya veladora, Que has contado un siglo entero, A la ciudad, hora a hora!²⁸

Se presume que tanto a Ruetz como a Rottmaier, debe atribuirse el ingenioso reloj tipo Granfather, construido en 1756, actualmente visible en la sacristía de los canónigos en la Catedral de Santiago.

Sucintamente lo describe el inventario de las temporalidades: «Un reloj péndulo y de solo horario y minutero, con más todos los movimientos de la luna en creciente y en menguante, y la caja de buen gusto con sobrepuestos de madera del Brasil y reflorones sobredorados»²⁹. «La esfera, escribe Márquez de la Plata, en maravilloso trabajo de orfebrería, va sobre una alta y espigada caja de variadas maderas. Su forma es de principios del siglo xviii. Clásica en su elegante rigidez. La parte inferior es la que tiene algún movimiento más desenvuelto siempre en armonía con el resto»³⁰. Era este reloj gemelo del obsequiado por el padre Haymbhausen a la reina del Portugal.

Un elegante reloj de mesa de factura jesuita posee la comunidad de los Dominicos de la Recoleta.

En cuanto a la influencia de los hermanos herreros en las artes domésticas e industriales la destacamos en el capítulo dedicado a las artes populares.

Los hermanos loceros

AL DESCRIBIR LAS PERTENENCIAS jesuítas a raíz de la expulsión de la Orden, un funcionario señala que «poseían igualmente una casa que llamaban la Olleria en que efectivamente se fabricaba una loza de la mejor calidad que se acostumbra en el Reyno»¹¹.

Este establecimiento, ubicado en la calle que llevó su nombre, la antigua Maestranza y hoy Avenida del Portugal, fue incrementado por donación de don Miguel de los Ríos, y ya en 1712 proyectábase en el amplio predio una «fábrica de loza y de tinajas», sin dejar por ello de continuar sirviendo de casa de ejercicios espirituales a los frailes y estudiantes. El pequeño grupo fabril inicial, dirigido por el administrador, capitán Joseph Vivar, y compuesto por un maestro de carpintería de nacionalidad francesa y oficiales negros esclavos como Agustín, el carpintero, Jerónimo, el sastre, levantó los primeros galpones y concertó el acarreo de la greda que se hacía desde el Cerro Chequén. El empeño del provincial era el de «tener oficiales propios para no mendigar oficiales y tener los propios en todos los oficios no necesitándose así de hacer grandes costos» 32.

En tiempos de Haymbhausen vinieron a realizarse estas predicciones. Determinó el padre Carlos a fundar una nueva casa, levantando en la divisoria de entrambas una hermosa capilla, con frente al pequeño claustro, costeada en honor de la Virgen de Loreto por el maestro de campo, Juan Antonio de Arauz y Otárola²³.

La fábrica recibió especial atención, se edificaron corredores apropiados y en los patios cons truyéronse «tres hornos de capacidad» para quemar tinajas y loza. Al frente de la faena fue colocado el hermano Jorge Franz, nacido el 30 de marzo de 1726 en Dingolfing, que poco después de ingresar a la Orden en 1753 vino directamente a Chile³4. Sus vastos conocimientos en el dificil ramo de la alfarería le permitieron imponer una orientación novedosa a los trabajos rutinarios, aun cuando siempre hubo de quejarse de la escasez de mano de obra especializada, pues el experto, Patricio Jesús Pardo, estaba viejo y enfermo de cuidado³5.

La reorganización de la Ollería permitió la fabricación de un tipo más refinado que el que hasta ese momento había producido el país. La greda de Chequén servía para los ladrillos cocidos de gran resistencia, utilizados en las obras públicas.

Los metales para las aleaciones de los productos de calidad eran molidos en las «piqueras», y en un «molino de agua para los metales de vidriar». Obtenida la indispensable materia prima, pasaba ésta a las «piedras para moler el vidriado o al molino de mano».

La loza vidriada era cocida en los hornos nuevos dotados de puertas de bronce. Para la fabricación de platos se utilizaban los «tres hornos de piedra para tornear». La faena de las tinajas y enfriaderas era más sencilla y había en el patio de la Ollería un horno especial para cocerlas.

Los utensilios manufacturados en la Ollería tenían inmediato mercado; hubo años, sin embargo, en que apenas alcanzó a suplir las necesidades de la orden. De los talleres salieron botijas,

tarros, tinajas vidriadas blancas y coloradas, platos, enfriaderas. El año de la expulsión, el taller estaba absorbido en la importante faena de elaborar «ladrillos de piedra vidriados», para el renuevo de las tuberías de las aguas del Salto de Ramón que abastecía la ciudad ³⁶. Por desgracia los obreros fueron dispersados y nunca pudo reanudar sus trabajos esta importante fábrica.

Los hermanos tejedores y brosladores

LA PRODUCCION INDUSTRIAL de paños fue estimulada por los jesuítas con el doble incentivo de las ventajas comerciales que producía la venta, y la necesidad de subvenir la demanda de los múltiples colegios y conventos de la congregación. Las dos arterias principales de esta industria fueron: Bucalemu y Calera de Tango; la una producía telas burdas para el mercado popular; la otra, surtiéndose de la materia prima de Bucalemu, elaboraba tipos más finos para los objetos del culto y el vestuario de frailes, hermanos y estudiantes.

Bucalemu, la antigua posesión jesuíta donada por García Carreto, era de incalculable valor agrícola. Bastaría indicar únicamente el número de animales de su dotación agropecuaria en los años de la expulsión, para imaginar su importancia. En los dilatados pastizales de la hacienda, pastaban 8.929 vacas, 921 yeguas, 161 potrillos, 300 caballos de vaquería, 95 burros y 230 mulas, en los potreros de la costa ramoneaban 1.500 ovejas, y 3.539 corderos y en los cerros brincaban más de 4.000 cabríos.

Desde el punto de vista industrial, Bucalemu se destacaba por los talleres de curtiduría y sobre todo por el obraje de paños.

Ocupaba este último, el cañón del patio central y dos cuartos de cuarenta y seis varas, de adobe y teja. Allí estaban instaladas las máquinas de las diversas faenas que consistían en: «dos peines de acero para peinar la lana»; «una rueda de hilar para lino» y otra para cáñamo; «tres tornos para hilar lana»; «cuatro desvanaderas»; «una embobilladora de lana»; «un cajón de urdir», y «dos peines de acero para tejer lana»³⁷.

Las muestras que hallaron en Bucalemu los oficiales reales, Francisco Antonio de Velasco y Juan de Ojeda, al levantar el inventario de las temporalidades, permiten conocer la calidad de tejidos que producía el obraje, a saber: «piezas de anacoste, imitaciones de sangra de Guadalupe y listones de Nápoles, sargas, tocuyos y bayetas»³⁸.

Calera de Tango poseía talleres más perfectos debido a las innovaciones introducidas por Haymbhausen y por el administrador, el P. catalán Lorenzo Herreros y el coadjutor Benito Gayner.

Los inventarios señalan entre sus principales instalaciones: «un fondo grande colocado en su hornillo de cal y ladrillo con su roldana que sirve para levantar las ropas que en este fondo se tiñen. Otra paila que sirve para lo mismo; 2 tinajas para guardar las tintas; 2 lagares pequeños de cal y canto, el uno sirve para podrir las tintas y el otro para lavar las que se tiñen; una tascadera de labrar cáñamo».

En el corredor estaban las maquinarias: «6 ruedas pequeñas en sus armazones de hilar hilo; un par de cardas con alambre para frisar el paño y un peine que sirve para peinar cáñamo y romper lana. Puestos en el cañón que servía de obraje, se encontraron: seis telares de tejer telas: otro mayor para tejer paño. Cuatro ruedas con banquillos para hacer canillas; cuatro pipas que

sirven a dichas ruedas; una varilla de fierro de hacer risos; dos mazos de diferente laya para moler; un banco que llaman la mesa de cardar; 80 canillas de envolver hilo; una rueda armada de torcer hilos; un cajón grande de cola que servía para pegar hilos».

La producción era variada, como lo prueba el inventario de los géneros acumulados en 1776: se encontraron allí 84 canillas de hilo, 49 de bayetas; 13 madejas de hilo de torcer para ponchos; 86 madejas de hilo para jergas; 32 madejas de hilo de bayetas; 34 de los mismo para estameñas; 12 de lo mismo para sayales de recoleto; 667 madejillas de hilo para sayales de mujer; 446 para estameña; 58 más finos para sarga³⁰.

Hay que recordar el nombre de los hermanos tejedores, pues son ellos los que dieron vida a una industria artística que prendió en diversas ciudades del país. Así, por ejemplo, Chillán, que durante el siglo xvIII exportaba una cantidad considerable de tejidos al Perú y al mismo Quito, recibió esta herencia de los jesuítas, «que dejaron allí, como apunta Muñoz Olave, sus maqui narias y sus enseñanzas prácticas que siguieron aprovechando los chillanejos»⁴⁰.

Recapitulando estos nombres señalaremos los de Jacobo Begenauer, nacido el 26 de julio en Aushausen, diócesis de Freising, en Baviera, «hermano capaz, piadoso y obediente» que llegó a Chile en 1722; José Anhart (Munich 1729 - Ingolstad), venido en la expedición de Haymbhausen junto con sus compatriotas Felipe Ostermayer (Munich 1721 - Baviera 1773); Jorge Haz (Kelheim - 1723 - Baviera 1771); Juan Bautista Schön (Nabburg 1724 -) quien no alcanzó como los anteriores a regresar a su patria; Tomás Seemiller (Fiedberg 1725 - Munich 1771) y Gregorio Heildl, nacido en Kuhbach de Augburgo, el 29 de noviembre de 1731 y que trabajó en Chile desde 1748 hasta la época del ostracismo⁴¹.

A la producción de tipo meramente industrial, tanto de Bucalemu como de Calera de Tango, hay que agregar el ropaje artístico que salió de estos talleres para ir a lucir en las ceremonias litúrgicas del culto católico. Eran obras de «mano y aguja», y entre los numerosos coadjutores venidos de Baviera para intensificar la fabricación de paños nacionales hubo eximios brosladores, especialmente el «capaz y obediente», hermano sastre Benito Gainer, natural de Munich y nacido el 21 de junio de 1701⁴². Bastará reproducir unas pocas citas entresacadas de los libros de gastos de la comunidad para formarse idea de la índole de estos trabajos, de los cuales quedan en activo servicio las valiosas prendas del atuendo eclesiástico de los días de función. 1744: «Se trabajaron tres albas de Cambray con sus amitos de lo mismo, con cinco corridas de encaje finos, los otros con cuatro y los amitos uno. 1746. Para vestir la estatua que se puso en el altar el día de San Ignacio, dio el P. Ignacio García, una alba fina de Cambray y se le agregaron 12 corridas de encajes finos y dos de pintar. 1749. Se trabajaron 10 cazullas y 28 amitos. 1753. Se hicieron 36 cazullas y 8 albas. 1760. Se trabajaron 20 albas y dos frontales de seda y 10 mantillas».

Los hermanos ebanistas

EL FINO TRABAJO de ebanistería de los talleres jesuítas del Colegio de San Miguel y de la Casa de Ejercicios ha sido encomiado por don Diego Barros Arana en su *Historia General de Chile*, en las frases siguientes: «se trabajaron obras de carpintería, sobre todo muebles para las iglesias y sacristías, de una solidez y de un grandiosidad que debieron causar la admiración de todos los contemporáneos» ⁴⁸.

De los coadjutores germanicos el más antiguo en el ramo fue Antonio Miller, de nacionalidad austríaca, nacido en Pfasenhofen el 17 de enero de 1697, que ejerció en Chile la profesión de tornero a partir de 1723.

En 1753 llegaron al país tres reputados ebanistas, el bávaro José Mezner (Tegernsee 1723-Ruckehr 1772); su coterráneo Juan Hogen (Tegernsee 1726), que no sólo se distinguió como tallador sino como hábil arquitecto en obras que más adelante examinaremos; trabajaba en el templo de Quillota al tiempo del decreto de expulsión de la Orden; el último de esta trilogía de artistas es José Karl, nacido en Ratisbona en 172644.

Entre las tallas de arte eclesiástico entregadas a la responsabilidad de estos artífices debemos mencionar la cátedra de la Iglesia de San Miguel, sobre cuyo tallado quedan algunas certificaciones documentales, al tenor siguiente:

— «Se ha comenzado a trabajar la cáthedra y para ayudar su costo dio el P. Miguel Pietas, siendo rector del Colegio, 50 pesos y además se pidieron a Lima 50 libras de oro para dorarla, y quedan también para jaspearla de suerte que no sea necesario ponerle adorno alguno para las conclusiones.

- «Se acabó la Cáthedra, dorada y muy buena» 45.

Entre las escasísimas piezas talladas que se han conservado de este período barroco-jesuíta-bávaro, figura en primer lugar la cajonería que adorna en la actualidad la sacristía de la Catedral de Santiago, y que fue conducida a este lugar a raíz del incendio del templo mayor como tenemos dicho en otra parte de este estudio.

Comenzó a labrarse en 1753, como se deduce del cotejo de los libros de cuenta en que está apuntada la siguiente partida:

«Se hizo la mayor de la cajonería y la restante se concluirá dentro de tres meses quedando toda la madera». Vino a terminarse en 1760 con el remate de «los espaldares colaterales de los cajones de la sacristía con sus coronaciones doradas» 46.

Los inventarios de 1776 se refieren a esta singular pieza artística señalando «dos órdenes de cajones para los ornamentos todo con sobrepuestos de la misma madera del Brasil y herrajes de bronce sobre dorados y las coronaciones de exquisita talla sobre dorada»⁴⁷.

«Mide la estantería, según el expertizaje del Pbo. Roa Urzúa, 17 metros de longitud por tres metros de altura; la parte baja que corresponde al primer cuerpo, es bastante ancha, de modo que presta comodidad para colar sobre su cubierta los paramentos que se han de vestir y en el interior en bandejas movibles pueden ordenadamente guardarse.

«El segundo cuerpo es de poco fondo y se compone de altos compartimentos. Todo este mueble de finas maderas estando su interior enchapado en marqueterías de nogal, caoba y jacarandá. Todas las cajonerías tienen sus cerraduras primitivas un fierro martillado con sus respectivas boca-llaves en cobre dorado. La regia coronación, nunca restaurada, se aproxima al Luis XV»⁴⁸.

Un tallado rústico dentro de la misma línea estilística ofrece el arcón embutido que todavía se conserva en el restaurado edificio actual de Calera de Tango.

El órgano que tanto renombre ha dado a la ebanistería jesuíta, fue —en su parte musical— un trabajo de Jorge Kranzer, natural de Augsburgo, nacido el 17 de septiembre de 1722, y que partió hacia Chile apenas ingresó a la Orden el año 1746. La real orden de extrañamiento lo encontró en el país, pero alcanzó a regresar a su patria natal donde vino a morir el 27 de julio de 1793⁴⁰.

«El órgano, escribe Márquez de la Plata, posee toda la brillanteza del Luis XV, con sus dora-



Cajonería de los Jesuitas. Sacristía de la Catedral de Santiago.

dos emblemas y majestuosas líneas que realzan la solemnidad del estilo. Las viejas tuberías eran de plata, mas al cambiarlas se agregaron los churriguerismos exagerados que cubre, en parte, los portadores de la vozs⁵⁰.

Los hermanos escultores

LA PRIMERA GRAN FIGURA de escultor que se destaca en la provincia de Chile es, como tenemos indicado, la del hermano Bitterich. A su talento atribuye el padre Leonard y otros autores que han seguido su erudita palabra, la famosa estatua de San Sebastián que adornaba otrora la capilla, que bajo el patrocinio de su advocación, habían levantado los jesuítas en la hacienda de Bucalemu. La historia de esta estatua es digna de relatarse en sus pormenores dada la importancia de su valór intrínseco y como documento que fija la evolución del buen gusto artístico en el país.

Ocupaba San Sebastián el nicho del tabernáculo del altar mayor de Bucalemu «cuyo busto

—se lee en el inventario— es de cuerpo entero, muy lindo, con su velo de terciopelo carmesí, con cuatro corridos de franja de plata fina ancha y sus cenefasa⁵¹. El 2 de mayo de 1794, por auto de la Junta Superior de Temporalidades, suscrito por el administrador Pedro Lurquin, el gobernador, don Ambrosio O'Higgins, aplicó la estatua de San Sebastián y otras especies artísticas, a la Iglesia matriz de la nueva Villa de Santa Rosa de los Andes que había diseñado —como a su tiempo veremos— el arquitecto romano Joaquín Toesca y Ricchi⁵². Es evidente que nadie se dio cuenta exacta del valor de esta obra, que fue destinada a coronar el remate del altar mayor, lugar bastante elevado para que apenas pudieran distinguirse sus finas facciones y sus elegantes formas (Ver frontispicio)

Más de 50 años estuvo San Sebastián en aquella posición, «sufriendo, escribe el P. Bari, la vejación y el nuevo martirio que le imponían los monaguillos, pegándole cabos de vela hasta el punto de ahumarlo y revestirle el cuerpo con una gruesa capa de inmunda cera».

En 1845 fue destinado a la Parroquia de Los Andes, el presbítero italiano Sebastián Bongiovanni, «quién llevado de su afición a las bellas artes y atraído, según él mismo refería, por la postura académica del santo, encaramóse al altar y con gran sorpresa encontró un tesoro de arte». Por desgracia al restaurarse la estatua una mano ignara aplicó a la talla los tonos encarnados de una mala pintura. A raíz de la Exposición del Coloniaje, organizada por el ilustre historiador e intendente de Santiago, don Benjamín Vicuña Mackenna, se arregló por mano maestra la estatua según refiere una tradición no confirmada por el catálogo impreso de dicha exposición, en que no se hace alusión a la imagen de San Sebastián.

Algunos atribuyen al hijo del insigne humanista don Andrés Bello, el virtuoso cura foráneo don Francisco Bello (1846-1887), y otros al párroco José Santiago Labarca (1814-1865), el mérito de haber valorizado la obra y haberla colocado en el lugar honorífico que le correspondía en la iglesia⁵³.

En 1910, la comisión organizadora de los festejos del Centenario Nacional quiso exhibir en Santiago el busto de San Sebastián. El Cabildo de los Andes se opuso a ello, por la fuerza de las razones siguientes: «Este Municipio se ha impuesto que las autoridades de la capital han ordenado que se traslade a Santiago la venerada imagen de San Sebastián, cuyo valor artístico todos apreciamos, para que sea admirada en la exposición del Centenario. Conociendo el centralismo que reina en las autoridades santiaguinas, no dudamos que es muy difícil que la imagen vuelva a esta ciudad, que se precia de guardar en la Matriz una joya artística de tanto valor.

«Por consiguiente el Alcalde que suscribe pide al Señor Cura en nombre de la ciudad, que se traslade inmediatamente a Santiago y haga traer la imagen a la Parroquia»⁵⁴.

La estatua defendida tan enérgicamente por los vecinos de Santa Rosa de los Andes, ha sido señalada por diversos críticos «Hermosa efigie, de buena escultura en madera», la califica
don Diego Barros Arana en una de sus notas a la reedición de la Historia de la Compañía de
Jesús, del P. Olivares (1874); Vicente Grez (1888), con gran ligereza y sin haberla visto, apunta
que tiene «algún interés» y la atribuye a los jesuítas chilenos. Don Ramón Subercaseaux repite
casi sin variantes el mismo juicio. Enrique Espinoza en su Geografía de Chile, al describir la villa de Los Andes se refiere a ella en los términos siguientes: «En la iglesia parroquial hay una
estatua tallada en madera que representa a San Sebastián en el momento de sufrir el martirio.
Esta hermosa obra de arte perteneció a los antiguos jesuítas».

El punto difícil de esclarecer es la paternidad de la obra. Según los datos tradicionales recogidos por Pedro Bari, habría sido hecha en España por un hábil escultor, miembro de la comunidad jesuíta, y estaría tomada de un cuadro de Ribera, del Museo del Escorial. Esto no es en verdad exacto, pues ni el San Sebastián del Escorial ni el del Museo del Prado, pintados por Ribera, guardan parentesco artístico con la talla chilena: hay dos espíritus y dos concepciones estéticas diferentes en sus respectivos autores.

El entronque más directo que puede encontrarse a la obra en el plano de una pintura que haya servido de modelo, es el San Sebastián del Sodoma (1477-1549), este lombardo que abrió a la escuela sienesa un camino de sorpresas y aciertos. Su San Sebastián del Museo degli Uffizi, en Florencia, es una creación magnífica, de una potencia de colorido y una gracia casta, heredada de la influencia de su estadía en Milán junto a Leonardo. No es menos potente la realización escultórica, atribuida por el Padre Leonhard a Bitterich, la gracilidad del cuerpo, el movimiento elegante de las manos, acomodadas al retorcimiento del árbol que le sirve de fondo, la prolija talla anatómica del tronco esbelto, y la expresión del fino rostro, boca rafaeliana triste, hacen de esta obra el monumento más importante que nos haya legado la Colonia. Creemos que hay que esperar mayores datos documentales antes de un juicio definitivo sobre la paternidad de la talla, y conocer los antecedentes con que Bitterich alcanzara en Bamberg el aprecio del cardenal.

Miguel Luis Amunátegui, por datos de José Gandarillas, atribuyó también a Bitterich «los altares de San Ignacio y Nuestra Señora de la Luz, que junto con el de la Sagrada Familia, eran los mejores de la antigua Catedral que el historiador alcanzó a conocers 55.

La Capilla de San Ignacio fue dirigida por el P. Bernardo Goyenete en 1762, sacerdote que debió poseer conocimientos arquitectónicos y gusto artístico pues a su cuidado entregó el gobierno el adorno de las funciones reales en la Iglesia Catedral. En 1760 el alcalde de la Real Audiencia, don Domingo Martínez de Aldunate le encomendó las exequias de Fernando VI, para cuyos fines levantó un túmulo de dos pirámides leonadas, con corona, cetro y espada, de cuyas luces colgaban 109 tarjas pintadas y doradas⁵⁶.

Poseemos una breve descripción de este retablo atribuido a Bitterich y puede leerse en su original en los inventarios del Colegio de San Miguel: «En la Capilla de Nuestro Santo Padre Ignacio paralela al presbiterio se halla en el altar dedicado al Sto. de orden compuesto, dorado y todas sus columnas esmaltadas de un finísimo azul; al lado del evangelio entre las dos columnas se halla la efigie de San Estanislao de Koska, con su vestido de tafetán doble negro y su diadema de plata con su niño Jesús» ⁵⁷.

«El frontal era de madera tallada con espejos, recubierto de guademeciles. Todo el nicho estaba revestido con una colgadura de damasco, y contra la muralla, se veían doce láminas de las advocaciones de los principales patriarcas en sus marcos de cristal, todos iguales y de una misma fábrica» 58.

El P. Enrich en la Historia de la Compañía de Jesús en Chile, atribuye a Bitterich el altar de la Sagrada Familia o de los Cinco Mejores Señores, «altar de exquisito orden —describe un documento inédito— con cinco bultos de madera con ropajes sobredorados, rodeados en ambos lados por las efigies de San Juan Bautista, Santa Isabel y Zacarías. En el cuerpo de las cuatro columnas en los huecos de los pedestales debajo del nicho principal, había 26 urnas de reliquias con marcos de cristal y resaltes de bronce dorados solo «Era y es, apunta el P. Enrich que alcanzó a conocerlo, un gran relicario por tener como engastadas en todas sus partes, hasta en el fuste de sus

columnas, muchísimas reliquias de santos; los cuales por medio de un torno se ocultaban y presentaban a la vista. Sus nueve estatuitas no son de singular mérito, pero sí muy devotas y vistosas por su expresión y por estar bien encarnadas y esmaltadas»⁶⁰.

Si nos inclinamos a aceptar la paternidad de Bitterich para los mencionados altares, en cambio la atribución que se le hace de la Virgen de la Luz parece arbitraria por los datos que apuntaremos, para no repetir conceptos, más adelante.

A la muerte de Bitterich, acaecida al parecer en 1772, el provincial de Chile reclamó con insistencia para reemplazarle la venida a Chile del hermano Adán Engelhardt. Había nacido «este excelente tallista», en Hirstein de Maguncia, el 4 de marzo de 1685, y desde 1705 formaba parte del cuerpo de auxiliares de la Compañía de Jesús.

El Padre Carlos Haymbhausen, a su vez buscó entre sus coterráneos elementos de valía, y contrató los servicios del escultor Jacobo Kellner, natural de Lanhul, en Baviera, nacido el 24 de julio de 1720. Vino en la falange del P. Haymbhausen, trabajando activamente hasta la época de la expulsión, en que se encontraba a cargo de la obra de la iglesia de San Fernando⁶¹.

A Jacobo Kellner se ha atribuido la estatua de San Francisco Javier que dentro de una urna se conserva en uno de los altares de la Catedral de Santiago. Representa –interpreta M. L. Amunátegui– el cadáver de aquel ilustre misionero, un cadáver de santo, tendido sobre el suelo: sus manos cruzadas en el pecho descubren la resignación en los decretos de la providencia, sus ojos medio cerrados miran hacia el cielo y su boca entreabierta parece murmurar la última oración⁶².

Semejantes palabras de admiración y mayor seguridad descriptiva le dedica el P. Roa Urzúa:

«Rostro hermoso y varonil aún a través del mortal desfallecimiento; ojos semivelados ya que a la luz terrena y humedecidos aún por dos lágrimas que van de ellos desprendiéndose hacia las tostadas mejillas; ambas manos, perfectas, cruzadas blandamente sobre el pecho levantado por la postrera respiración: eso y mucho más se ha transmitido a ese madero con un realismo tan vivo que impresiona profundamente» ⁶³.

Hemos buscado con tesón documentos justificativos que permitan afianzar esta creencia tradicional, pero nuestras rebuscas nos indican una nueva dirección y es ella la de la ignorada personalidad del mulato Julián Baldovinos, personaje que hasta el momento escapa a toda precisión biográfica.

La base de esta atribución es la lectura de las páginas que le dedica el jesuíta Felipe Gómez de Vidaurre en su Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile, escrita en el destierro y terminada en 1789. Gómez de Vidaurre es en esta materia testigo presencial de lo relatado, pues vivió diez años en Santiago a partir de 1757, dedicado a la enseñanza en el Colegio de San Miguel y debió, por ello, conocer a fondo los detalles de la construcción del templo. «En medio de la infancia en que se hallaban estas apreciabilísimas artes —escribe— se ven en Chile algunos apreciabilísimos rasgos de arquitectura, como es el altar de la Madre Santa de la Luz, en la Iglesia de San Miguel que fué de los jesuítas, y de ese gusto tan fino que parecería bien en las partes de Europa donde florezca esta arte, la obra de un mulato llamado Julián Baldovinos, el cual también en la escultura dejó en la dicha iglesia una bellísima estatua que representa a San Francisco Regis que sube al cielos 44.

Creemos que ha habido confusión de parte de Gómez de Vidaurre en la interpretación del simbolismo del madero. En realidad es de San Francisco Javier, pues leyendo el inventario se des-

prende que estaba ubjeada en el altar de dicho santo, junto a los tres mártires del Japón «en una urna con la efigie del referido santo agonizante, con su vidriera y dentro dos angelitos de a tercia y cuatro relicarios»⁶⁵.

Esto no invalida el testimonio porque no hay en el citado inventario ninguna otra estatua qué responda tan adecuadamente a la descripción del cronista.

La cita viene también a confirmar la impropiedad de atribuir a Bitterich, como lo hace el P. Enrich, el altar de Nuestra Señora de la Luz, que era la cuarta capilla de San Miguel, «cuyo lienzo—al decir de los documentos contemporáneos— cubre el nicho principal y lo cubre una vidriera; en el remate una urna con el cuerpo de San Martín, mártir, y sobre ella un Niño Jesús de Praga, uno y otro con su vidriera y el Niño con la corona imperial, un mundo en la mano, todo de plata y en el cuello un hilo de perlass⁶⁶.

Otros escultores de la Orden cuyos nombres hemos podido individualizar son el hermano Julián Torres, que en 1746 trabajó una imagen de la Virgen de la Concepción, réplica de la que, vieja y maltratada, desdecía en el conjunto, costeando para ella la comunidad, el dorado y esmalte del vestido⁶⁷.

Las cuentas que conserva el Archivo Nacional de las misiones de Arauco indican al P. Juan de Lozada como autor del retablo que se envió a Chiloé, después de haber sido dorado en 1756 por el P. Francisco de Vargas⁶⁸.

El distinguido arquitecto Alfredo Benavides, en su importante libro La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile, ha puesto en relieve algunas olvidadas y decisivas tallas arquitectónicas de los escultores y ebanistas jesuítas del siglo xvIII, trabajadas



Julián Baldovinos: San Francisco Javier agonizando. Catedral de Santiago.

dentro de ese estilo que él mismo ha bautizado, después de una comparación con las maneras imperantes en Baviera, con el título de «barroco-bávaro-jesuíta».

Así en la Hacienda La Punta contempló «ese altar mayor de madera dorada con un sagrario y custodia adentro y un bulto de la Candelaria con su corona de plata dorada» al que acudían en procesión los miembros de la Cofradía, descrita en los inventarios y al que asigna el tipo de «barroco muy sencillo».

Alcanzó a ver también el «altar de San Joseph. La factura de esta escultura estructurada para ser vista de abajo arriba, es verdaderamente admirable, dice, siendo digno de señalarse el cuerpo del Niño, el detalle de la mano que lo sostiene y la cabellera del santo» 60.

En la capilla del fundo La Compañía describe dos importantes piezas artísticas: La Inmaculada Concepción, interesantísima escultura en madera, otra de las notables manifestaciones del arte jesuíta chileno del siglo XVIII, cuyo altar fue terminado en 1763, como puede leerse en las cuentas de la orden: «Se hizo el altar mayor nuevo dorado y jaspeado con un velo de princesa para el nicho» 70, y el altar de San Ignacio, la joya máxima del barroco chileno.

«Salta a primera vista, escribe el arquitecto-historiador, que este altar queda grande al rasgo de pared en que está colocado y a la modesta capilla de un fundo. Estas consideraciones nos han llevado a pensar que bien pudiera ser el altar que se retiró de La Compañía en 1768». No estamos de acuerdo en verdad, con este aserto, y damos como prueba documental el hecho que al realizarse el 26 de agosto de 1767, el inventario de la iglesia, se dice expresamente que en la capilla había dos altares, el uno, el tabernáculo del altar mayor con la imagen de N. S. de Purísima y el otro colateral de San Ignacio, «ambos de bulto, con altares dorados»⁷¹.

Benavides cree que San Ignacio es una muestra del arte barroco chileno del año 1728 y encuentra en él francas reminiscencias del arte peruano-boliviano de la época. Le sorprende la diferencia entre la figura del santo, un magnífico trozo de escultura que revela una técnica acabada unida a una concepción que casi se atreve a calificar de grandiosa, con la pobreza de la técnica y concepción del resto del altar, lo que explica pensando que en aquella época de intensa producción artística, no se empleaba al mejor artista en la obra ya muy industrializada, sino que se le reservaba para tallar las figuras de los santos, y aun es posible que dentro de ellas, como sucedía en los cuadros, no se ejecutase sino el esbozo general y la cara y manos, dejando el cuidado de terminar el resto del cuerpo a sus ayudantes» (Ver láminas 48 y 49).

Digno de toda atención como muestra de los recursos del barroco de esta época, es el interesantísimo frontal de cuero repujado que sirve de base al descrito altar de San Ignacio. Esta pieza, lo mismo que el púlpito severo, de talla académica, nos revelan la utilización de los temas tradicionales por parte de los artistas renovadores de la Compañía de Jesús (Ver lámina 50).

Los hermanos pintores

LOS JESUITAS HICIERON uso del género pictórico con el mismo criterio sociológico puesto en acción en la arquitectura de sus templos, y fieles al simbólico lema del arte para glorificar la acción de Dios y atraer nuevos adeptos a la Doctrina Cristiana, emplearon con frecuencia, en la catequesis misionera, estampas, cuadros y grabados inspirados en una infantil demonología, capaces de impresionar a las almas descarriadas y obtener la conversión del aborigen.

Evidente ejemplo de lo que decimos encontramos en algunos episodios de la devota vida del P. Ignacio García. Al partir a Chile, en 1722, trajo consigo ciertas pinturas o lienzos: «en que se representaba a lo vivo un alma condenada, padeciendo terribles penas con la voracidad de las llamas que por todas partes la embestían, ya despedazadas de cadenas de fuego que le consumían, ya despechada al intolerable tormento del gusano roedor que nunca muere, ya atadas y aprisionadas sus manos con esposas de hierro incendiado, ya finalmente agitadas las furias infernales, despedazándose a sí mismo con sus dientes, sus uñas y sus manos».

Equivalente en patetismo son las otras imágenes traídas por el jesuita y que en el mismo tono barroco se describen en las páginas de su biografía: «ya de Cristo Nuestro Señor Crucificado y ya en aquel estado lastimoso, en que después de despedazadas a azotes sus sacratísimas espaldas y cubiertas de heridas, fue mostrado al pueblo con aquella publicidad de «Ecce Homo» ⁷³

Por cierto tiempo parece que la comunidad de Santiago estuvo sujeta a los envíos del mercado artístico del Perú, como sucedió en 1744, en que se hizo venir del Cuzco una Vida de San Ignacio, serie de cuadros «de una vara de ancho y casi dos de alto» que recubrieron los muros de la capilla interna que alcanzó a conocer Barros Arana en sus años estudiantiles. «El techo—escribía el insigne historiador— estaba recubierto de pinturas simbólicas en honor de la Compañía de Jesús, y entre ellas recordamos una extensa fila de libros en cuyos lomos se leían los nombres de los más afamados escritores de la Orden. Las paredes estaban enteramente cubiertas de grandes cuadros, expresamente hechos para el sitio en que iban a ser colocados. En esos cuadros, cuyo número, según nuestros recuerdos, no bajaría de veinte, estaban pintados al óleo los principales sucesos de la vida de San Ignacio, desde su nacimiento hasta su muerte, con inscripciones puestas al pie, que explicaban el pasaje. Esas pinturas de dibujo incorrecto, de colorido apagado, faltas de perspectiva, dejaban ver cierto talento en algunas cabezas y en ciertos detalles, y eran en todo inmensamente superiores a los cuadros que con un objeto análogo habían pintado artistas mucho menos hábiles para los otros conventos»⁷⁴.

Por esos mismos años aparecen señalados en los documentos nombres de pintores de la propia comunidad. En 1745, fray Juan Santos fue comisionado por el Cabildo Eclesiástico para dirigir los trabajos del túmulo funerario del obispo José de Pozo y Silva, y el mismo se ocupó de pintar las tarjas y relieves romanos que adornaban el cenotafio⁷⁵.

Esta actividad precursora tomó cuerpo y relieve en la personalidad de dos coadjutores germánicos a quienes hay que atribuir la inmensa obra que significó decorar las capillas e iglesias de la todopoderosa compañía. El primero de ellos, Juan Redle, había nacido el 11 de mayo de 1718 en la ciudad de Roth, de la diócesis de Constanza. Vino con la misión de Haymbhausen a Chile ejerciendo modestamente sus menesteres de artista. De sus obras pueden individualizarse por testimonios literarios, quince grandes cuadros que representaban los quince misterios del Rosario con finos marcos labrados por Pedro Rusty (sic) para la Iglesia de Calera de Tango⁷⁶.

Sin duda, debió Redle haber participado en la ardua tarea de renovar las decoraciones del Colegio Máximo de Santiago. De los libros de recibos y cuentas de dicho establecimiento, se pueden extraer algunas referencias de valor sobre este trabajo artístico.

«1753: Quedan pintados sies lienzos grandes y medianos para el adorno de las dos capillas del crucero de la Iglesia y queda la madera para los marcos.

1760: Se han pintado ocho lienzos para los corredores; fuera de los cuatro que se están concluyendo en la oficina. 1762: Se pintaron doce láminas grandes que están en la Capilla de San Ignacio»; estas obras corresponden en los inventarios a doce láminas romanas de las advocaciones de los principales patriarcas de más de tres cuartas, todas iguales y de una misma fábrica¹⁷.

Un historiador chileno, don Miguel Luís Amunátegui, que alcanzó a conocer algunos de estos cuadros asignados por las temporalidades a la Iglesia Catedral, escribe que «los hace bien notables al representar grupos de varias figuras de diversos tamaños, la naturalidad de las posiciones, un buen colorido y una bien observada perspectiva». «No carecen, agrega más adelante, de maestría y de ligereza, los doce apóstoles, distinguiéndose sobre todo en los rostros de esos pescadores que conquistaron el mundo, la huella de los grandes pensamientos que parecen absorverlos».

Con mayor seguridad documental podemos referirnos a la labor del hermano Joseph Ambrosi, oriundo de la Germania superior y nacido el 1º de marzo de 1732, en Bargeis. Vivió este pintor una intensa vida artística compartida en suaves meditaciones religiosas que iba apuntando con menuda y nerviosa caligrafía gótica, en un diminuto devocionario, que, con el título traducido de Algo de todo género, «esto es, útil manual en que están reunidas varias creaciones de la mañana, de la noche, para la comunión, la misa y otras oraciones y máximas buenas para mí», se conserva con su firma y la fecha de marzo 30 de 1750, en el Archivo Nacional⁷⁹.

Habitó Ambrosi, en la Ollería, un pequeño dormitorio pulcramente amoblado con «cuja, dos taburetes y una mesa con su escribanía». Más alfondo, en el patio interior, tenía a su disposición una amplia sala-taller «con una mesa grande y una tabla de pintar con sus pinceles».

Su actividad fue constante y empeñosa y en el momento trágico de la expulsión, el licenciado Joseph Garrasa a quien se había encomendado la tasación de estos bienes jesuítas debió impresionarse al inventariar los temas pictóricos que su discreta imaginación artística había fijado en las telas.

Tenía, por entonces, en bosquejo la figura de la Madre Santísima de la Luz «y un lienzo grande aparejado para dar remate a la pintura de su advocación predilecta». Poco antes había dado término a «nueve lienzos grandes de la Vida de Nuestra Señora y tenía aparejados otros cuadros para proseguir la serie de esta composición».

Además, como obra miscelánica, se inventariaron «un lienzo pequeño aparejado»; dos láminas bosquejadas, «la una con la efigie del Ecce Homo, y la otra con Nuestra Señora de Dolores».

En el Colegio máximo de San Miguel, el infatigable artista dejó pintada la serie de las Letanías de la Virgen.

«Hay acabados (1763) —se lee en el libro de cuentas de la Orden— treinta y un lienzo grandes y dos medianos de las Letanías y cinco comenzados, suficiente para los tres ángulos del primer patio, y tres con sus marcos dorados para la esquila»⁸¹.

Algunas de estas telas han llegado hasta nosotros y permiten aquilatar el estilo y temperamen-

to de pintor del hermano Ambrosi.

Parte de la numerosa producción de Ambrosi adorna la Sacristía de la Catedral de Santiago.

Penden ellos a gran altura en los muros, desvaídos en la penumbra litúrgica de la sala preparatoria.

Alvarez Urquieta concentró su atención en el examen de aquellos que simbolizan las advocaciones de la «Rosa Mística y Turris Ebúrnea». Lo mejor de estos cuadros, escribe, son las imágenes de la Virgen. Todas ellas como también los ángeles que allí aparecen pertenecen al estilo de las madonas que el renacimiento italiano produjo en Francia al comenzar la evolución del arte pictórico en las escuelas del Mediodía y del Norte de Europa.

En la tela «Rosa Mística», la fisonomía de la Virgen es agradable. Aparece en el cáliz de una rosa abierta bajo un surtidor de aguas en un ambiente de jardín, que se cortan dos candeleros con cirios encendidos. La misma impresión de detallada profusión de elementos devotos, repartidos sin unidad de perspectiva y de proporciones técnicas, da el intitulado «Turris Ebúrnea».

En cambio, aquellos que ha salvado la ciencia artística de monseñor Víctor Barahona, son más característicos. La «Regina Apostolorum», firmado y de fecha 1766, es obra de piedad edificante muy lograda. La brillante tonalidad de rojo y verde, encuadrada en un hermosísimo marco barroco, se presta a la edificación religiosa, despierta suaves sentimientos. En la serie de los Apóstoles, San Juan está hechido de una dulce expresión de castidad virginal (Ver láminas 51, 52 y 53).

Santiago Apóstol, de decididos rasgos naturalistas, con su bordón de peregrino, tiene las facciones firmes de una realidad que contrasta con el conjunto de las demás telas. La tonalidad oscura de San Judas Tadeo no está exenta de cierta gracia. Hay en la sacristía otros cuatro apóstoles que por el estado actual de la pintura son difíciles de apreciar. La figura del Salvador tiene menos valor pictórico.

La iglesia de Los Sacramentinos posee otro cuadro de la serie de las Letanías, y es la advocación «Vas Honorabilis» y «Vas Admirabilis», en que la Virgen aparece emergiendo de una custodia rodeada de ángeles y serafines*2.

El resto de las Letanías pasó a la iglesia de San Juan Evangelista.

Del análisis de estas producciones del pincel religioso de Ambrosi, se puede desprender un juicio estético que no favorece en demasía al artista. El tono de su pintura debió estar sometido a la influencia italianizante que debió recibir Ambrosi educado en el medio ambiente de la Alemania católica. Sus modelos marianos fueron las vírgenes dulzonas al estilo de Carlo Dolci. El dibujo es aceptable, pero no guarda correspondencia con el colorido. Hay a veces intenciones místicas loables, utilización de los atributos litúrgicos de la hagiografía, pero no logra el pintar concretar sus anhelos y la composición se recarga con excesos caligráficos, e innumerables. detalles anecdóticos que rompen la armonía genérica de los cuadros. Recurre con demasiada frecuencia a la caracterización simbólica, y el empleo constante y repetido de los atributos demuestra que este artista barroco por temperamento y por doctrina catequista, se dejó ganar hasta cierto punto por el influjo cuzqueño que conservaba todavía su rango de modelo en la apreciación colectiva de las bellas artes (Ver láminas 54 y 55).

Los hermanos arquitectos

HEMOS HABLADO DE LA FIGURA solitaria del coadjutor Motsch como la del primer arquitecto bávaro que viniera a Chile. Por desgracia no nos ha sido posible rastrear las huellas de su paso por el país, y aún su propio nombre yace en la penumbra por falta de la documentación apropiada que corrobore los datos de los autores alemanes que se han ocupado de su personalidad.

Motsch no fue el único de estos laboriosos hermanos arquitectos. Ya a partir del siglo xvIII

aparecen en Chile hábiles constructores que, a pedido de las autoridades de la Compañía, vienen a rejuvenecer la estampa centenaria de las fábricas jesuítas azotadas por los terremotos de 1730 y 1751.

En 1723, poco después de jurar sus votos de coadjutor, llegó al país Pedro Vogl, nacido el 15 de noviembre de 1692 en la aldea de Wetterhausen*4. Vogl o Fogel como rubrica su firma en los documentos chilenos, estuvo ocupado en las principales construcciones de la época. Fue el arquitecto director de la iglesia y talleres de Calera de Tango como ya tenemos anticipado, y contribuyó a la planificación de los trabajos de la nueva Iglesia Catedral conforme a las ideas de Vásquez de Acuña y sobre cuya construcción nos extenderemos en un próximo capítulo. Nos deja, además, como veremos un hermoso plano de Valparaíso.

Guillermo Miller, nacido en Luxemburgo el 12 de junio de 1683, tuvo también parte importante en la obra gruesa de Calera de Tango, y meritoria actuación en el trazado de las líneas iniciales del Canal de Maipo, en compañía del técnico francés M. Loriel¹⁵. Trasladado más tarde al Sur se ocupó en 1758 de levantar las misiones jesuítas de Tucapel⁸⁶.

El coadjutor Juan Hogen, a quien hemos incluido entre los hermanos ebanistas, estuvo asociado a importantes empresas arquitectónicas, en especial la construcción de la Universidad de San Felipe.

En los años del rectorado del P. Haymbhausen, para mayor precisión «el día de San Regis en 1758», apuntan los documentos, entró al Colegio de San Pablo «e hizo el dibujo» que permitió reconstruir la iglesia, dañada seriamente por el terremoto de 1730°7.

A su ilustrada pluma se deben al igual atinados informes técnicos sobre el debatido tema de la altura de las murallas d ela Catedral de Santiago, cuyos planos dibujados por su colega Pedro Vogl, defendió con entusiasmo de los ataques del alarife de la ciudad. Enviado por el provincial a dirigir las obras de la iglesia de Quillota, fue sorprendido en esa ciudad por la orden de expulsión de la Orden de los dominios españoles⁸⁸.

En la oscuridad queda la labor del arquitecto Benito Gayner, nacido en Tegenrsee, y entrado a la comunidad el 18 de febrero de 1753, y sobre cuyos 14 años de trabajo en Chile no han quedado vestigios fehacientes en los archivos nacionales⁸⁹.

La zona sur del país contó con la experiencia del hermano Miguel Herre, de nacionalidad austríaca, nacido en Neufra el 28 de setiembre de 1697, y profeso en Graz en 1722. «Comprobó su habilidad en el arte de la albañilería, trabajando de cal y ladrillos las piezas del Colegio que caían sobre la plaza de la ciudad de Concepción; con tanta solidez, que resistieron al temblor de 1730 y en parte también al de 1751, pues que sólo se cayeron los altos» 90.

La pericia desplegada por Herre en esta obra la podemos aquilatar por la descripción siguiente: «Componíase éste, por la parte que mira a la plaza de un lienzo de altos, todo de bóveda, sin que hubiese en él más madera que la que servía para el adorno de canceles y estantes. Sujetaban estas bóvedas cantidad de platinas de hierro, que sirviendo de llaves o vigas ocultas, hacían, al parecer, indestructible su fábrica; pero no fue así, pues al paso que era mayor la fortaleza, fue más porfiado el combate, hasta ponerlo en tierra. Vencióse primero el corredor intermedio, y cayendo las bóvedas encima, hundieron las de abajo, poniéndolo todo por tierra, y deshaciéndose en menos de cuatro minutos lo que costó muchos años de trabajo y dinero; pues consta haber costado muchos miles este lienzo, no reputando las manos del artífice que lo construyó por haber sido un hermano de la misma religión.

Al analizar este trozo, don Ernesto Greve, deja constancia de haber sido el Colegio de Concepción, el único edificio construido, por esos años, de cal y ladrillo, para el cual se mencionase el empleo de tirantes o amarras de hierro platino, lo que no carece de interés. Más tarde se emplearon, con relativa frecuencia, flejes de hierro forjado, cuyas chavetas retorcidas, o en forma de volutas apareadas, pero en sentido contrario, se aprovecharon con éxito, en calidad de adorno, para los muros más aparentes²¹.

En la reconstrucción de la destruida fábrica de Concepción levantada por el hermano Herre, fallecido en Santiago el 15 de agosto de 1737, el Administrador de los trabajos, el P. Diego Cordero, asoció a la obra al reputado maestro Ignacio Totin, que continuó a cargo de la faena⁹², el propio Totin—sobre cuyos trabajos de mayor envergadura nos extenderemos en párrafo especial— tomó bajo su dirección la construcción de la residencia jesuíta de la plaza de Arauco⁹³.

Esta asociación de maestros y arquitectos civiles en las construcciones de la orden jesuíta parece haber sido frecuente en la zona sur del país y podemos aportar un nuevo ejemplo, en el Colegio de Chillán, entregado por el P. Francisco Romero a la experiencia y práctica técnica del capitán Miguel Badillo⁸⁴.

La Arquitectura jesuita en Chile

El Colegio Máximo de San Miguel

EL COLEGIO MAXIMO de San Miguel, sin duda alguna, el conjunto arquitectónico más importante del país, era la expresión simbólica del dominio espiritual que los jesuítas habían logrado en Chile, por medio de una campaña espiritual y política, basada en el empleo de una estrategia catequista superior a la de sus contemporáneos.

A partir de 1709, en que se terminó la construcción del templo ya descrito, los padres no vacilaron en emplear todos los recursos de la Orden, para el embellecimiento de esta iglesia y colegio que iba a ser el verdadero Escorial de su doctrina. «Cada año —apunta el P. Escrich— acostumbran hacer en ella alguna mejora importante. Le habían agregado una capilla en el lugar destinado según los planos a una segunda sacristía, abriéndola a la calle de Bandera. En 1730 estaban listos para levantar una segunda torre, y tenían acopiados los materiales, cuando acaeció el temblor del 8 de julio.

«Sin desmayar ante la desgracia, en dos años, «aseguraron las capillas de las naves laterales, en cuyos arcos de tránsito de la una a la otra, más o menos rajados por el temblor, sustituyeron otros inferiores, con sus correspondientes estribos, para afianzar la obra; aunque disminuyera algún tanto la hermosura que le daba el moderno espesor de las pilastras y el ancho claro de dichos arcos».

Diez años más tarde tocó el turno a la reparación de la hermosa capilla doméstica, que en seguida describiremos, pero la inestabilidad sísmica del país los afligió nuevamente en 1751, con el golpe de un violento terremoto.

Mucho reflexionaron los padres antes de emprender las reconstrucciones necesarias; se discutió ampliamente el asunto «unos abogaban por la proporción defendiendo la hermosura y quanto ponderaban otros el riesgo, ha que era natural los expusiese la armonía». El P. Ignacio García, definió la situación, consultando al provincial Manuel Sancho García⁹⁵.

El impulso estaba dado, y el propio García, modificó el rasgo dominante del perfil de la iglesia, y en vez de las dos torres de la fachada primitiva, inspirado en los modelos romanos de la Orden, decretó construir en medio de la fábrica una sola torre compuesta, elevada y vistosa.

Comprometidas las bóvedas de ladrillo que servían de techo a la iglesia, el P. Haymbhausen, desplegando una gran actividad, reemplazó en dos años aquellas bóvedas por un techo de madera, y llevó a cabo en la Iglesia innovaciones de un lujo desconocido en los templos de la Colonia, dotándola de ese interesante repertorio de joyas, muebles y pinturas que en párrafos anteriores hemos analizado.

En 1766, celebraron los jesuítas una aparatosa ceremonia que preocupó apunta Barros Arana, «grandemente a la población y en que desplegaron un lujo extraordinario».

El obispo don Manuel de Alday y Aspee consagró ese año con toda la solemnidad posible la iglesia de la Compañía.

Para esta fiesta se blanquearon de nuevo las paredes de las capillas, se pintó el artesonado de la nave principal, y crucero, la torrecilla próxima a la sacristía y a la gran torre de madera. El frente de la iglesia fue decorado con dibujos alegóricos y se colocaron en los nichos las efigies de varios santos de la Orden que se conservaron allí hasta la demolición completa del edificio en 1864º6.

El conjunto tal como lo describen los inventarios de 1771 era imponente. El núcleo arquitectónico de vastas proporciones, abarcaba el perímetro de «una cuadra de sitio en quadro de ciento treinta varas castellanas, la quadra por lo que se le quita para las calles que lo circundan».

La distribución interior se repartía alrededor de los espacios libres de ocho patios.

La portería ocupaba una situación intermedia entre la iglesia y el lienzo del edificio del claustro principal. Su techo formaba una bovedilla en que se leía la fecha de 1766 entre los varios textos sagrados y emblemas que decoraban sus maros. Al pequeño patio de la portería, seguía el principal, de cuatro ángulos, realzados por los cuadros de Joseph Ambrosi; los circunscribían 19 aposentos, el amplio refectorio y las oficinas, conjunto de dos pisos en material de cal y ladrillo y pilares de lo mismo. En el centro hacía juego estético al conjunto una pila surtidor.

El tercer patio, llamado del pozo o de la procuradoria, centraba alrededor de los corredores de madera, un conjunto de 11 aposentos en los altos y 10 en los bajos. El cuarto tenía correspondencia con la puerta falsa y en sus altos estaban ubicados la ropería y ocho aposentos más; en los bajos, la habitación del portero.

El quinto patio, una de las últimas ampliaciones del edificio, terminado en 1767, albergaba la famosa Botica de los Jesuítas, fábrica de cal y ladrillo, «y a todo costo enmaderada».

Don Ernesto Greve, ha reconstruido con su habitual acuciosidad, la farmacia de la Orden.

«En la vasta sala principal de la botica de los jesuítas —escribe el autor de la Historia de la Ingenieria en Chile— se destacaban, en sus espesos muros de ladrillos, tres nichos dorados, conteniendo las imágenes de tres santos: en un lado una de San José, en pasta, y al frente dos de Nuestra Señora de la Purísima, vestidas de brocato colorado y azul, con adornos de franjas de plata, y llevando en la cabeza una coronilla de filigrina del mismo metal. La sala de la botica tenía su doblado, en donde se despachaban las recetas, y allí había cuatro estantes de modesta madera de patagua, con 126 cajones en total, una cruz grande de fierro y colgadas de ella, las grandes balanzas de madera; tres otras de alquimia había también, y de diversos portes, fuera de dos balancitas de plata con pesitas del mismo metal. Había también un tinglado, en el cual se

encontraban las fiolas, retortas y alambiques de vidrio, aseguradas así allá en lo alto, en contra de todo riesgo de quebrazón».

Los muros de este salón —que Vicuña Mackenna describe— como «de veinte y dos varas de largo, siete de ancho y ocho de altura hasta las vigas», estaban adornados con decoraciones murales. En el centro del hermoso artesonado con oscuras carreras y lagunares claros, se veía un cocodrilo en el techo, en correspondencia con los vasos de alfarería portadores del escudo de armas de la farmacia y los símbolos representativos de los diversos medicamentosº7.

El patiezuelo, rodeado de treinta columnas, que alcanzó a ver en sus años de estudiante Vicuña Mackenna, conducía a las piezas de la enfermería, con su pequeña capilla bien equipada.

«Sobre la mesa que servía de altar, adornado con piezas de plata, un Ecce Homo de bulto con capa de terciopelo carmesí y dos láminas de Nuestra Señora y San José, respectivamente. En los muros colgaban un lienzo de San Juan Nepomuceno, y estampas de papel de varios santos»**.

Hacia el interior seguía el patio principal de los estudiantes, con corredores en bajos y altos, circundados por 15 aposentos; allí se alzaba la famosa capilla doméstica de la Orden.

«Era una sala —testimonio de Barros Arana— de 40 varas de largo por once de ancho, con un solo altar en su testera y rodeado por una doble fila de bancos, la segunda de ellas elevada sobre una galería. Los bancos y las barandas de la galería eran de una gran solidez»⁹⁹.

Estos datos visuales concuerdan con la descripción de los inventarios, que arrojan detalles más minuciosos.

El altar de orden jónico, sobredorado y jaspeado, tenía en su nicho principal el bulto de N. S. de la Concepción, de más de vara y media, con corona de plata. A los dos lados, cuatro láminas de bronce dorado, con las efigies de San Ignacio, San Francisco Javier, San Estanislao y San Luis Gonzaga. Integraban el conjunto en decreciente tamaño, otras cuatro láminas pareadas, esmaltadas de lapislázuli y marcos de ébano y filigrana de bronce plateado, con episodios de la «Vide de la Virgen».

El altar estaba colocado sobre dos frontales, uno de madera tallada y el otro de guadamecil. En el arco del sagrario había un Santo Cristo de marfil con su cruz de cristal.

A los lados colaterales de la capilla se extendían dos tribunas medianas correspondientes a las puertas y una cátedra, con asientos y una balaustrada que cubría casi todo el perímetro de la capilla.

La tercera tribuna del testero del poniente correspondía al patio de los estudiantes.

La capilla se alumbraba por medio de una lámpara de plata con seis cadenas y tres candilejas. El presbiterio lucía los veinte y ocho cuadros de la Vida de San Ignacio, traídos del Cuzco en 1741, enmarcados en charol y adornos sobredorados en sus ángulos¹⁰⁰.

El último patio del Colegio Máximo servía las funciones de las aulas de gramática, filosofía y teología, y en sus corredores en altos y bajos, había quince aposentos y otras oficinas para el desahogo de la casa. Fueron estos últimos patios los que trasformó el arquitecto Leandro de Badarán en salas de clase para el Colegio Carolino y, en oficinas temporales para la Casa de Moneda.

LA IGLESIA de San Miguel, estratégicamente situada en el ángulo sur oriental de la manzana jesuíta, con su frontis mirando al sur, reflejaba en la planta el espíritu del barroco.

El movimiento interno de su arquitectura corría en el sentido norte-sur, extendiéndose por ochenta y cuatro varas, un pie y seis pulgadas en el largo y treinta y tres varas en el ancho.

La perspectiva ilusionista del barroco, en sus bien dispuestas líneas, creaba grandes espacios visibles al observador que desde la estrecha puerta de entrada podía admirar de un solo golpe de vista la magnificencia central interna. La distribución de la planta era sencilla, según el dibujo de tres naves estudiado por el P. Ferreira en el Perú; la central, formaba el presbiterio y el crucero de arcos toscanos con bóveda de medio punto entablada, y media —según los cálculos del P. Escrich— trece varas, dos pies y cuatro pulgadas, albergaban cinco altares por lado primitivamente sin solución de continuidad.

La Iglesia toda estaba cubierta con una gruesa bóveda de cal y ladrillo airosamente rasgada en seis partes para dar lugar a las bovedillas de otras tantas ventanas. La luz cayendo de los lados y de lo alto, contribuía al juego ilusionista barroco centuplicando la magnificencia polícroma de los altares.

Hasta 1730, la altura de las murallas alcanzaba, aceptando el testimonio de un hermano arquitecto, la respetable altura de diez y nueve varas y con tener tanta elevación sólo padecieron daño notable en los terremotos las bóvedas y media naranja por ser «demasiadamente alta, y no tener la testera estribos ni cosa alguna que sujetase su empuje». La experiencia aconsejó una disminución de las alturas y sobre un alzado de 17 varas, que midió el P. Vogl, vino a formarse la nueva enmaderación del templo¹⁰¹.

Toda la obra fue el resultado de la unión de las diversas artes y respondiendo al estilo barroco «fue imaginada, ejecutada y dirigida por diversos arquitectos, pintores y escultores», algunos de ellos conocidos como ya hemos escrito.

Al fondo, en el gran presbiterio de veinte y tres varas de fondo, se levantaba el altar mayor de orden corintio, de la advocación del patrono el Arcángel San Miguel, cuya estatua de bulto, de grandes proporciones, ocupaba el medio de la definición o remate, con algunos ángeles a los lados a manera de adorno. En el nicho del cuerpo principal había un trono con cuatro gradas de plata en realce; y en los vanos de las columnas corintias, los bultos de San Pedro y San Gregorio taumaturgo, coronando el imponente trono unlienzo de la Asunción de la Virgen.

La base del sagrario era el famoso «frontal de los jesuítas» ya descrito, y por lo alto arrojaba sus resplandores una lámpara de plata con seis cadenas de dos varas, y cuatro candilejas del mismo metal.

Paralelo al presbiterio en el lado poniente estaba la sacristía, cuya puerta lucía un cotizado cuadro de «Los Cinco Mejores Señores»; sobre el tablero caían un dosel y pabellón de damasco con galón de oro. En el testero habían colocado los padres, un Santo Cristo de madera; en los muros colgaban los lienzos de los 12 Apóstoles en marcos de madera con sobrepuestos dorados en sus ángulos y medios. Cinco espejos venecianos reflejaban esas obras maestras de la ebanistería jesuíta: la cajonería para los ornamentos y el reloj de péndulo ya enumerados.

En el costado opuesto, paralelo al presbiterio, aprovechando los rasgos arquitectónicos de los planos primitivos, se había levantado una capilla en honor de San Ignacio, opulenta concepción de orden mixto, de retorcidas columnas en finísimo azul, atribuida al hermano Bitterich. Recibía la luz por cuatro ventanas y asimismo por una claraboya o media naranja con otras cuatro vidrieras correspondientes.

Las capillas laterales, de poco fondo, ocho varas de ancho, conforme a otra de las tendencias barrocas, parecían tener vida independiente del organismo general del templo en especial al disminuirse, después del terremoto de 1730, las alturas y reforzarse con arcos transversales de formas bajas y macizas de las que se dejó sólo un pequeño arco, más como pasadizo que como adorno, que «dieron al conjunto —escribe Vicuña Mackenna— ese aire lúgubre, sombrío y tenebroso que suelen tener las grandes tumbas», concepto sin duda exagerado porque, al menos dos de ellas, recibían abundante luz por las sendas medias naranjas que las coronaban¹⁰².

En la nave del lado poniente estaba el altar dedicado a la Virgen de Loreto, cuya efigie como de vara de alto, con su corona imperial de plata, su diadema de estrellas, y el vestido de brocato azul, estaba curiosamente circundada de imágenes de bulto, revestidas con variedad de trajes de finas galas multicolores.

La tercera capilla, llamada de San Francisco Javier, era una de las más importantes. Se veía en ella sobre el frontal tallado con espejos, la efigie de dicho santo, junto al apóstol Santo Tomás y los tres mártires del Japón, de cuerpo entero. En medio de elaboradas láminas de cobre, descansaba la urna con el San Francisco Javier agonizante, la hermosa talla atribuida al mulato Baldovinos.

Al mismo autor hay que imputar la delicada arquitectura barroca de la capilla de la Madre Santísima de la Luz, cuyo lienzo ocupaba, como dejamos ya dicho, el nicho principal; no había espacio entre las columnas, pedestales y remate de este suntuoso altar sin la huella de la fecunda inventiva artística de este olvidado talento criollo.

A Santa María Magdalena estaba dedicado el último de los altares del lienzo poniente del templo y aunque de proporciones más modestas, los inventarios permiten adivinar una atinada repartición de sus dos cuerpos. A partir de la clave superior coronada por espejos, la vista se complacía en los nichos superiores adornados que realzaban el bulto de la Santa Patrona, de cuyas manos pendía un Santo Cristo de marfil con contoneras de plata.

La sucesión de las Capillas del lado oriente no aparece tan claramente señalada en los inventarios. La primera parece haber sido la de Nuestra Señora de Monserrat, que tenía a sus lados los bultos de madera de San Pedro y San Narciso, y a los pies, en su segundo nicho, la Virgen del Pilar con el Niño de los brazos.

La tradicional capilla del Santo Cristo estaba dedicada casi exclusivamente a la adoración de las reliquias de los santos, enumerándose respectivamente 365 reliquias con el bulto del Santo Cristo con potencias de plata y a sus pies una lámina de Nuestra Señora de Dolores en una vidriera. En el remate de la decoración se alineaban los bultos de San Joaquín y Santa Ana.

El altar de San Luis Gonzaga era imponente con sus dos cuerpos vistosamente distribuidos; en el primero lucía el bulto del santo, vestido de damasco y orla de encaje de oro, a sus costados, en los respectivos nichos, las estatuas del Angel de la Guardia y San Nicolás; en el segundo cuerpo hacía centro la efigie de San Cayetano, 1 odeada por Santa Bárbara y Santa Catalina. Las claves del remate, guardaban en vidrieras de cristal las reliquias de varios santos.

La última de las capillas, destinada al altar de los cinco Mejores Señores, o sea, la Sagrada Familia, era —como tenemos anteriormente dicho— de exquisito orden arquitectónico, pero recargado en demasía por un exceso de detalles distribuidos en abigarrada confusión en el cuerpo de sus cuatro columnas.

La planta del templo de San Miguel incluía además el coro levantado por el P. Haymbhausen en la testera sur, sobre cuatro robustas bases de piedra que sostenían una barandilla de igual número de columnas, al fondo de la cual se había colocado el órgano nuevo, obra maestra del hermano Kranzer.

Por lo alto del templo corría una balconada sobre una cornisa que contribuía al embellecimiento interno, lo mismo que «los arcos salientes que corrían de pilastra a pilastra, y las instalaciones de las bovedillas, formadas en las doce ventanas de la bóveda», agentes de una claridad lumínica que envolvía las líneas del crucero. Otros de los elementos decorativos eran: el púlpito dorado junto al evangelio del altar mayor, y la cátedra jaspeada, que hacía juego en la segunda pilastra del oriente.

Para dar el efecto de suma plasticidad que imponía la sujeción al estilo barroco, «ese entrar por los ojos» que definen los críticos, los artistas de la Orden habían aprovechado en exceso las disponibilidades de los miembros arquitectónicos del templo. Once mullidas alfombras «hechizas» apagaban los pasos de los fieles en las tarimas de los altares; diez y siete confesionarios de diferentes fábricas y estilos estaban distribuidos en las naves; veinte y siete escaños, unos labrados y otros lisos, servían a la concurrencia de feligreses¹⁰⁸.

No había arco sin algún decorado, sea cuadros religiosos, figuras de relieve, y de los muros colgaban tupidos reposteros de damasco y orlas de seda multicolor, que muestra esa inquietud de esta época por no dejar ningún fragmento de muralla en estado de simple muro, sin preocuparse, como diría Burckhardt, de las relaciones racionales, necesarias con el orden de las columnas. El lenguaje de las líneas arquitectónicas era elocuentemente barroco y «esa vuelta al simbolismo» que advierte Pfandl en la Literatura, es fácil adivinarlo en los «emblemas y jeroglíficos que adornaban el templo y encerraban a la vez contenido ideológico y enseñanza, efecto visual y valor espectacular, sentido enigmático y oscuridad» 104.

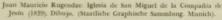
La estampa arquitectónica de San Miguel se puede reconstruir mentalmente con ayuda de los hábiles rasgos que, en nervioso bosquejo, trazara en 1839 el pintor bávaro Juan Mauricio Rugendas en su cuaderno de apuntes. Este dibujo a pluma, dado a luz por Carlos Peña Otaegui en su libro Santiago de siglo en siglo, puede completarse con las fotografías del edificio, tomadas a raíz de la catástrofe del 8 de diciembre de 1863, pero cuidando de evitar anacronismos históricos.

Situado en el dicho estratégico sitio de la plazuela de los jesuítas, que lo aislaba en un apropiado cuadro urbanístico, tenía el templo una posición preponderante sobre el nivel de la calle. Se ascendía hasta el frontis por un fuerte basamento de piedra dispuesto en cuatro gradas.

El conjunto daba la impresión de una composición disciplinada y producía sensación de solidez por los robustos estribos laterales y los macizos muros abiertos en especie de alargadas troneras que captaban la luz.

La fachada estaba dispuesta en el cuerpo bajo en cuatro paños simétricos abiertos por tres sencillas puertas subordinadas en altura. El cimafronte de tres ventanas de arco de medio punto, entre columnas dóricas, se alargaba hacia los lados en un frontón curvilíneo, simple sin adorno







Maria Graham: torre de la iglesia de la Compañia (setiembre, 1822). Dibujo. British Museum, Londres. Cortesia del Profesor David James.

alguno, que formaban una superficie blanca, anodina, que por hábil acción ilusionista concentraba la vista en los miembros centrales exagerando la altura del frontis central.

La torre cuadrada, muy alta (71 varas hasta la cruz calcula Enrich), de madera pintada, se componía de una armazón, abierta en tres rasgos para las campanas, una coronación de orden, compuesto de bovedillas que encuadraban el reloj, y de tres torrecillas superpuestas que se adelgazaban sensiblemente hasta la agujeta, portadora de la cruz. Esta curiosa solución barroca que venía a reemplazar a las dos torres laterales de la primitiva iglesia, semejante a la ideada por el hermano Pedro Vogl para la Calera de Tango, tenía, apunta el abate Molina, «doce buenas campanas y un reloj con cuatro muestras que se oye en una gran parte de la ciudad» 105.

Los elementos empleados eran sencillos; cada uno de los paños del imafronte, se componía de dos columnas adosadas en el hastial, de base toscana y amplio plinto de forma cuadrada. A cada puerta correspondía, sobre el arco toscano, una hornacina adornada por un busto escultórico, al que daba remate un frontón partido, dibujo que evoca reminiscencias del frontis del templo jesuíta del Nuevo Baztán, en Lorches.

El rasgo de la puerta principal se abría en un arco toscano, con tendencia apanelada, y por lo alto, en altura disimétrica, coincidiendo sus claves, una hornacina similar a las otras cuatro de los paños del imafronte, aunque de mayor proporción.

No podemos calcular el valor decorativo de los santos colocados en las conchas de las hornacinas, ni tampoco la calidad de las cartelas, rosetones, pinturas y jeroglíficos de la fachada, profusos al juzgar por el apunte de Rugendas, que debieron ser parte importante del cambio estilístico introducido en la iglesia por los arquitectos germánicos después de los terremotos de 1730 y 1750.

El juicio estético que mereció este templo a los historiadores del siglo xix, educados en la severidad de líneas, al gusto de Toesca y sus discípulos, es estéticamente anacrónico, pues todavía el barroco no alcanzaba la categoría de una forma artística «sui generis». Vicuña Mackenna y principalmente Barros Arana describieron, con muchas reservas mentales, esta iglesia. «Los artífices alemanes, escribe el benemérito autor de la *Historia General de Chile*, sea por incorrección del gusto, sea por amoldarse a las ideas de la sociedad en que vivían, no adoptaron en sus trabajos aquella grandiosa y correcta sencillez que admiramos en muchas de las notables construciones de carácter religioso.

«Parecían preferir el recargo de adornos, la acumulación de detalles, que, sin duda, impresionaban a las gentes de la Colonia mucho más que las producciones de un arte verdadero. Las pinturas alegóricas de los techos y los cuadros de historia religiosa que cubrían las paredes, distaban mucho de la perfección artística» 106.

El cronista Carvallo y Goyeneche lo supo describir en estas sencillas, pero gráficas palabras: «Su templo, de tres naves era, sin disputa, el más adornado y el más rico de todos los de esta ciudad; tenía muy costosos ornamentos y alhajas de oro, plata y piedras finas en una sacristía de cajonería y mesas de caoba, en que competía la riqueza con los primores del arte. En una de sus capillas colaterales se veneraba el cuerpo del mártir San Marcos, y en otra había un altar con cuatro pilares, compuestos de urnas que contenían preciosas reliquias de muchos santos. Su altar mayor era de primorosa arquitectura, con once grabados de plata, donde se colocaba una grande custodia de oro y piedras preciosas finas de hechura muy exquisita. Su fachada es muy hermosa, con una gallarda torre de tres cuerpos, que colocada en su centro, sobre lo más alto de la puerta de la nave del medio, y barnizada de verde con listas blancas y negras, se eleva en forma piramidal, y en el medio tiene un reloj de campana con cuatro muestras» 107.

A raíz de la expulsión de los jesuítas, la iglesia de La Compañía quedó abandonada «como un monumento solitario de orfandad y de duelo». El pueblo veía cernirse sobre el templo la fatalidad de una maldición. Recuperó en parte sus galas en 1769 para servir de asiento provisorio a la Catedral de Santiago, Más tarde, al inaugurarse la iglesia metropolitana fue desmantelada, amputándosele los famosos altares barrocos ya descritos.

A comienzo del siglo xix el fervoroso clérigo don Manuel Vicuña rescató el templo, reabriendo sus puertas con una escuela de Cristo. La noche del 31 de mayo de 1841 acaeció la primera catástrofe, el incendio que lamentara en sonoros versos elegíacos Andrés Bello. El celo del vecindario despertó de tal manera a la vista del suceso, que en los ocho días siguientes se habían reunido 30.000 pesos para su reconstrucción. La tarea arquitectónica se entregó en manos de José Gandarillas que quiso devolver al templo las formas que había tenido primitivamente, es decir, antes de la transformación realizada por los coadjutores bávaros. El intento estaba basado en el hallazgo de los arranques de la bóveda antigua de Miguel de Teleña, no destruida por el incendio de 1841. El techo fue sostenido por corpulentas vigas de roble trabadas por medio de tornillos que suspendían la nave en gran altura. En el arranque de la nave principal levantaron una cúpula y en la fachada idearon dos torres de orden dórico en el primer cuerpo, acercándose al jónico en el segundo. El 4 de abril de 1847 la centenaria iglesia se abrió al culto público. Aunque tendía a semejarse a su perfil primitivo, no alcanzó a recuperar su elegancia y

proporciones. En el interior la bóveda de cañón seguido impidió el juego de líneas de los arcos salientes y de las intersecciones, con las medias naranjas de los altares, formadas en sus doce ventanas.

Los nuevos retablos estuvieron a cargo de Rafael Giorgi, el escenógrafo de la Compañía Lírica.

La mala suerte parecía perseguir a la iglesia de la Compañía, y el terrible grito de: fuego, fuego, del 8 de diciembre de 1863, vino a alumbrar con sus siniestros resplandores una de las más horribles catástrofes que hayan enlutado la historia social de Chile¹⁰⁸.

El Colegio de San Pablo

SIRVA COMO EJEMPLO de la arquitectura en las construcciones menores de la Orden, el Colegio de San Pablo de Santiago, fundado en 1679, y que gracias a la generosidad de los infatigables benefactores, había logrado señalarse por su «mediana y aseada iglesia».

Destruida en el terremoto de 1739, singulares retrasos prolongaron su reconstrucción, que sólo vino a realizarse en tiempos del provincial Diego Cordero, quien entregó al hermano arquitecto Juan Hogen el plano de la obra¹⁰⁹. A partir de 1758 se ocupó Hogen de ella, hasta levantar una iglesia de cuarenta y cinco varas de largo y diez de ancho, prescindiendo de la sacristía.

En el interior se distribuían el altar mayor de San Pablo, estatua de bulto, con diadema y espada de plata, y a sus costados, el de la Virgen, ricamente alhajado, y el de San Ignacio.

Orillando la larga nave estaban colocadas doce buenas estatuas con las figuras de los Apóstoles en sendas hornacinas doradas y además un precioso púlpito de madera¹¹⁰.

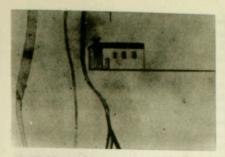
La fachada de la iglesia, a juzgar por una fotografía de 1860, era modesta. Un abierto frontón triangular de dos aguas, con techumbre de teja, encuadraba su puerta en dos falsas columnas. A la izquierda una esbelta torre cuadrada de tres cuerpos, con cuatro campanas y un reloj de esfera pequeña, imprimía cierto movimiento de elevación al humilde frontis¹¹¹.

La Iglesia de los jesuitas en La Serena

DE LAS NUMEROSAS iglesias provinciales, Chillán, San Fernando, Valdivia, etc., calificadas genéricamente de «sólidas y decentes» en las relaciones contemporáneas, escogeremos como arquetipo la construida por la Orden en la ciudad de La Serena. Aunque no conocemos la fecha exacta de su erección, podemos precisar algunos datos cronológicos; en 1736 estaba terminándose y «perfectamente acabada» la describe el informe del subdelegado Pedro Antonio Fontecilla, el 24 de noviembre de 1755, y dotada de «escuela de niños y aula de gramática», gracias a los pingües rendimientos de las viñas, estancias y haciendas de la poderosa Compañía¹¹².

El plano de la Iglesia y Colegio de Nuestra Señora de los Remedios construida de piedra de sillería estaba compuesto de una sola nave, cañón central a que los inventarios de la ocupación, de 1767, asignan una extensión de cuarenta y siete varas de largo, nueve y cuarta de ancho y nueve y media de alto.

La nave central cortaba el crucero en la forma de un cruz latina, con brazos de nueve varas y seis pies de profundidad que se convertían en dos capillas de diez y ocho varas y tres cuartas



Colegto de San Pablo. Proyecto para sacar agua. (Papeles del Virrey Amat. Biblioteca de Cataluña. Cortesía del Director, señor Lasarte.

de largo, nueve de ancho y una altura equivalente al centro¹¹³.

El presbiterio de tres gradas de piedra canteada, había sido aprovechado para una tribuna, plantada sobre canes dorados y pintados, que servía de coro. La nave central de ladrillo, principiada en un hermoso tabernáculo que hacía las funciones de altar mayor, todo dorado, esmaltado y pintado con cuatro efigies de santos: la primera, de Nuestra Sra. de los Remedios, patrona de la Orden, ocupaba el nicho principal y estaba lujosamente vestida con un tapiz blanco guarnecido de franja de oro; en sus brazos un Niño con traje de nácar y camisa de encaje.

El nicho del lado derecho estaba henchido por el bulto de San Francisco Javier, severo en su sotana, estola y roqueta de Cambray; a la izquierda, San Estanislao con el Niño en sus brazos.

Por lo alto, la talla entera de San Ignacio, adornado lujosamente por la piadosa intervención de doña Micaela Marín.

Las capillas laterales del templo, eran denominadas del Cristo Crucificado, altar en oro y jaspe, y de la Santísima Trinidad, profusamente alhajado.

Una puerta interna vecina al presbiterio, daba a la sacristía, toda de piedra de sillería, de proprociones de diez y seis varas de largo, y seis de ancho y techo de bóveda de piedra. En los escaparates de aleros guardaban los padres el rico tesoro de la iglesia, y en una alacena especial, la
joya más preciada de la comunidad, el docel de madera forrado en plata, con la imagen del cordero mítico, rodeado de ángeles, prolijamente tallado en diez piezas por los hermanos plateros del
Colegio Máximo con un costo de \$ 2.500.

Para terminar la descripción interior de la iglesia, agregaremos que su superficie estaba amueblada por un púlpito movible de madera tallada y doce escaños y cuatro confesionarios. De los muros pendían innumerables cuadros de devoción. Hacia afuera, el templo se abría en dos puertas a la fachada de sillería y una al poniente. El sencillo pero elegante perfil exterior lo daba una bien formada torre de dos cuerpos, el uno con cuatro campanas y el superior con un reloj nuevo y corriente cuyas esferas se veían en toda la ciudad¹¹⁴.

La Iglesia Misional de Achao

LA IGLESIA de Santa María de Achao, en Chiloé, representa el tipo perfecto del templo misional jesuíta y por su belleza arquitectónica y originalidad merece destacarse entre las creaciones chilenas del barroco rústico, inspirado, sin duda, por los coadjutores jesuítas.

Faltan, lo que no deja de sorprender al historiador, noticias concretas coetáneas a su construcción. Sabemos que por Real Cédula de 11 de agosto de 1713, se había ordenado «reedificar las iglesias y casas de las islas, destruyendo sus ramadas y camaricos». Además, por carta del P. Mi-

chaelis Choller, fechada en Quinchao en 1725, se nos indica que desde hacia dos años trabajaban allí los jesuítas, citándose en la epístola al tornero Miguel y a Antonio Miller, que quizás hayan intervenido en las obras que describiremos. El testimonio posterior del franciscano Pedro González de Agüeros es explícito: «En la Isla de Quinchau, en el sitio de Achau, levantaron (los jesuítas) Iglesia y sus habitaciones, siendo todo esto lo mejor que se halla en todo el archipiélago, la Iglesia, que es de tres naves, es toda ella, aunque de madera, de particular y prolija arquitectura, y las viviendas para dos religiosos con toda la posible comodidad y con espaciosas oficinas para custodiar los víveres» ¹¹⁵. Se aceptan como probables las fechas comprendidas entre 1730 y 1750, como las correspondientes a los trabajos de la estructura general.

La iglesia se perfila nitidamente dentro del paisaje geográfico, por su línea vertical. Su frontis de cinco arcos, el central de mayor tensión, forma una levantada arquería, en función de resistencia, en cuyo centro emerge el cuadrado de una torre-campanario que se adelgaza en altura y termina en un gracioso segundo cuerpo. El frente se abre en un espacio proporcionado para abrigar a los fieles de la intemperancia del clima riguroso.

Esta concepción arquitectónica sencilla y reposada, se transformó en el arquetipo regional, como lo prueban los estudios de Roberto Montandón, del Consejo de Monumentos Nacionales, al compararla con las construcciones posteriores de Curaco de Vélez y Dalcahué, vecinas a Castro.

En el interior las tres naves están separadas por dos filas de pilastras lisas de alto fuste, que se abren en arcos; la central de mayor extensión, demuestra la voluntad de los artistas que supieron llenar el espacio con los recursos de que disponían, es decir, la nobleza de los materiales de madera y una primorosa técnica de ebanistería.

Se ve que el templo ha sido construido tomando en cuenta las posibilidades visuales, en perspectiva hacia el alta# mayor y hacia la altura que concentra el interés, por la gran bóveda colgada, que reposa en las dos arquerías.

Esta bóveda está recorrida por «una cornisa escalonada entrante, de la que sobresale a distancias regulares, un motivo saliente; «el efecto —escribe Montandón— es curioso y no exento de originalidad e interés, pese al recargo decorativo que representa y que contrasta singularmente con la claridad de la arquería desnuda. Cada una de estas salientes corresponde a una de las ocho columnas y sobre ellas se juntan las especies de conchas, que se abren en el primer plano de la bóveda. El detalle es curioso, porque comunica al conjunto un movimiento particular, un ritmo propio y debido al cono truncado al revés que dejan las conchas, simula una pechina».

El trabajo de carpintería es lo que asombra. Todo ha sido tallado a cuchillo, bóveda, naves, barandillas y columnas, y es tan perfecta la artesanía —nos ilustra O. Germán Ampuero—, que es difícil distinguir las junturas admirablemente entrujadas con cilindros de alerce y ciprés.

La nota predominantemente artística del templo son los altares. Los historiadores que han seguido al P. González Agüeros los atribuyen al franciscano P. Alonso Reyna, de Andalucía, es decir que no formarían parte de la obra primitiva. En su obra Descripción Historial de la Provincia y Archipiélago de Chiloé, afirma que, «en Achau se esmeró en el adorno y compostura de aquella iglesia; pues hizó nuevo el altar mayor, y tal cual no hay otro mejor en el Archipiélago, y asimismo otros cuatro para el cuerpo de la iglesia: colocó en ellos imágenes correspondientes, y proveyó la sacristía de varios ornamentos, hechos los más por sus manos».

Tal vez el altar central, reemplazado hoy día por uno provisorio y que no hemos podido conocer, pueda atribuirse al P. Reyna. El resto estilísticamente es de indudable talla jesuíta. Se ve





Iglesia de Achao (Chiloé): púlpito de madera tallada.

Interior de la iglesia de Achao (Chiloé).

la mano experta de uno de aquellos coadjutores que ha vivido en las tradiciones artesanas de la antigua Baviera. Además, en uno de ellos, hay un precioso tabernáculo en cuyas puertas «están tallados en madera, San Ignacio de Loyola, vestido con sus ornamentos y sosteniendo en sus manos las Constituciones de la Compañía de Jesús y San Francisco Javier, de róquete y estola, levantando en su mano derecha una gran cruz». En otro, puede observarse el escudo de la Orden, dentro de un sol, uno de los pocos salvados de la disposición dictada en 1771, por el Fiscal de la Real Audiencia, ordenado «se manden borrar las Armas de la Compañía en sus casas y Colegios, poniendo en su lugar los Escudos Reales» 116 (Ver láminas 56, 57 y 58).

Los altares están enmarcados en una rica decoración que hace resaltar sus líneas. Las columnas salomónicas, de caprichosos capiteles, se elevan hacia los amplios frontones de graciosas curvas. Los camarines, un tanto rococó, con preciosas coronaciones de forma de sol eucarístico, albergan una imagen de Nuestra Señora de Loreto, obra de arte traída, según la tradición, de España, con ropaje entallado y dos ángeles a sus plantas.

Las rejas del comulgatorio y las barandas del presbiterio, son, escribe Montandón, bellísimas piezas con técnica del calado, que evidencian habilidad manual y un sentido artístico profundo.

Las murallas pintadas primitivamente en círculos de grandes rosas, conservan la coloración azul mística (Ver lámina 59).

La Residencia de San Sebastián en Bucalemu

«HA SIDO ESTE COLEGIO de San Sebastián de Bucalemu, desde su erección, dictamina con empaque retórico el P. Olivares, como un castillo roquero que Dios inspiró a su fundador que levantase en estos grandes cerros... o como el alcázar de David de que pendían mil escalas que son el escudo defensivo de las armas».

Donado por el solitario y melancólico Sebastián García Carreto, cuyo caballo fantasma vive aún en los relatos folklóricos de la región, sus propias manos ubicaron en 1617 el lugar destinado a esta quijotesca cruzada evangélica. En 1627 los jesuítas tomaron posesión en Bucalemu y levantaron dos aposentos y una pequeña iglesia que evocara el P. Alonso de Ovalle en uno de los dibujos insinuados en Europa al ilustrador de su valioso y poético libro histórico. La extensión del epicentro del terremoto de 1647 alcanzó hasta estas regiones y golpeada por la fuerza del sismo, se vino a tierra la primitiva iglesia. Siendo rector el P. Francisco Ferreira, cuya industria y talento arquitectónico quedara probado en los planos del Colegio Máximo, dio vida a una nueva iglesia «muy capaz, que adornó con un retablo y circundó con un espacioso patio de doce aposentos». Ampliada la planta por el P. Rabanal, en 1712 Bucalemu pasó a ser una especie de tercer noviciado, colegio destinado a la formación de los hermanos misioneros (Ver lámina 60).

Nuevamente en 1730 la desgracia golpeó las murallas jesuítas arrancando su estructura arquitectónica.

Eran ya los tiempos del apogeo artístico de la orden, y en las alas del osado barroquismo de comienzos del siglo xvIII, el P. Puga hizo surgir en 1736 entre estos riscos, a la manera de un rústico Escorial, una Iglesia que el P. Olivares elogiaba en tono superlativo: «se puede decir que en todo Chile no hay otra semejante a ella en hermosura, aunque las haya más capaces y de mejor materia».

Bucalemu presentaba en los años de la expulsión de la Orden, el aspecto de una espaciosa unidad técnico-agrícola, a la manera de esas misiones jesuítas que tanto renombre alcanzaron en el Paraguay. La mirada podía recrearse en vastas superficies, que sucesivas triangulaciones de agrimensores lograron precisar, y concentrando la célula de trabajo, la residencia ofrecía el aspecto de una finca medieval, con espaciosos cañones para las bodegas y graneros ahitos de productos agrícolas, lagares de cal y ladrillo para los dulces mostos eclesiásticos; airosas aspas de molino en sempiterno trabajo; medias lunas para el rodeo y galpones para la matanza y salazón de los afamados charquis jesuítas.

La vida industrial concentrábase en numerosos talleres, herrerías, carpintería y un obraje de paños ya descrito, donde una numerosa mano de obra asalariada o esclava movía los engranajes económicos de la poderosa comunidad.

«Al primer golpe de vista los edificios mirados a la distancia semejaban una fortaleza por su posición elevada y dominante».

«Los edificios, escribía en 1875 el capitán Pomar, constan de una capilla, gran número de celdas, un patio enclaustrado y varios otros departamentos interiores» (Ver lámina 61.

Sus largos corredores se hallan sostenidos por pilares de madera en una sola pieza que descansan sobre basas de piedra, con sus canes en su parte superior, llenos de talladura y algunos dibujos. Las puertas conservaban todavía el color verde original¹¹⁸.

La fábrica de la iglesia fue toda de bóveda de tabla de alerce, y en ella se formaron cuatro arcos torales de los cuatro estribos que lleva por cada lado para su fortaleza, «que se puso, escribe el P. Olivares, particular cuidado en que su firmeza le sirva de hermosura» (Ver lámina 62).

El frontis bajo (reconstruimos a base de los inventarios) de veinte varas y tres cuartos, estaba rodeado por un corredor con seis pilares torneados, en basas de piedra y canes pintados, y se abría en una imponente puerta principal, festoneada con macizas clavos de bronce y dos postigos de gozne. Había además dos puertas, la una hacia el patio y otra en la sacristía. El templo recibía luz por cuatro grandes ventanales con rejas de hierro y bastidores de vidrio, y cuatro altas claraboyas, dos a cada lado. En el remate de la puerta, el padre Pozo, había construido el coro alto de madera, en cuyo hueco basal armó un altarcito de la Virgen del Carmen.

La capilla fue hecha a todo costo; las colleras entabladas de tres paños; el techo de medio punto decorado con pinturas devotas y el suelo de doble tabla. En la testera surgía el altar mayor que tenía en su pie seis varas de ancho y ocupaba todo el hueco de la iglesia, pegando su co ronación en el entablado. Las cuatro columnas eran de preciosos materiales, dorados, barnizados y jaspeados.

La estatua de San Sebastián, cuya belleza celebran con los adjetivos más elogiosos los inventarios, ocupaba el centro del altar; a la derecha, entre dos columnas, el bulto de San Ignacio de cuerpo entero, con ropa negra, broceteada en oro; en el lado opuesto, San Francisco Javier con un Santo Cristo entre las manos.

Arriba, casi en la coronación, un bulto de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, con su manto de rico tisú azul, remataba el conjunto.

El segundo altar cuyo estilo se indica, «a la antigua» tal vez por referencia a lo cuzqueño, estaba destinado a San José, la estatua más importante que lo adornaba cra un San Juan «de escultura primorosa». El resto de la iglesia, en los cuatro arcos, estaba aprovechado por nichos de donde emergían en los pedestales de las hornacinas bultos de santos y bienaventurados. Veinte lienzos «con sus molduras arriba jaspeadas y a trechos doradas a la moda», cubrían los muros.

Un púlpito blanco de madera «de talla antigua» «pintadas y doradas sus molduras»; tres confesionarios de patagua, y bancos de alerce de pies torneados y los espaldares con molduras de hoias de laurel, integraban el mobiliario del templo.

La sacristía, de tres varas de largo y seis de ancho, entablada a tres paños, de dos colleras, dos puertas y rejas de hierro en las ventanas, contenía amplias alacenas para guardar el tesoro eclesiástico. La mesa para los paramentos es de cedro de Valdivia, con primorosos dibujos en realce.

A continuación de esta amplia pieza, estaba la capilla de los estudiantes (17,7 x 6 varas) entablada en la misma forma de las anteriores. Su único altar era el de la Purísima Concepción, dorado y jaspeado, con innumerables adornos colaterales.

Por último venía la modesta capilla de los criados negros, con imágenes alusivas a su raza, por ejemplo el altar dedicado al Santo Rey Negro y a su esposa, y el enorme cuadro de la Adoración de los Reyes.

El perfil de la iglesia remataba en dos torres; en la principal sobre el frontis del templo, había cuatro potentes campanas; la segunda, sobre la sacristía, aforrada en madera de alerce, estaba dedicada al reloj colocado sobre una base de bastidor de vidriera¹¹⁹.

La orden de expulsión significó el desmantelamiento de esta importante construcción. En junio de 1794, sus altares fueron distribuidos en la iglesia de los Andes y la de Rancagua¹²⁰.

El arrendatario de las tierras, Bartolo Ureta, cuidó por más de veinte años las escasas reliquias que había conservado el templo. Enhiesto todavía en 1775, fue lentamente destruyéndose (Verláminas 63 y 64).

Los actuales propietarios han salvado algunos de los adornos primitivos que realzan la majestad del hermoso parque y han trabajado por restituir a Bucalemu, el prestigio artístico que gozara en el siglo xviii.

LA PERSISTENCIA BARROCA

ENTRONIZACION de los Borbones en el trono de España a partir de Felipe V significó en la historia de la península y de sus colonias la aplicación paulatina del ideal político del siglo xviii, es decir, lo que se ha llamado despotismo ilustrado, aufklärung o ilustración en la historiografía europea. Caracteriza este ideal para España, escribe Rafael Altamira, «un marcado interés por los problemas interiores de la vida de la nación que se refieren a la mejora de las condiciones económicas, sociales y de cultura: restauración de la riqueza general y de la Hacienda, fomento de la población y del cultivo del suelo; renacimiento de las industrias tradicionales y de las relaciones mercantiles; tendencia a levantar la consideración social de las clases inferiores, todo lo cual, combinado con el sentido filantrópico dominante en ideas de carácter social, significaba una especie de revolución desde arriba y llevaba en su fondo un sentimiento democrático, quizá no bien definido, pero que producía sus efectos»¹.

El influjo de las nuevas ideas estéticas no tuvo acción inmediata en la realidad artística de Chile; hubo causas actuantes que retardaron su aplicación, y entre ellas pesaron poderosamente la supremacía del barroco bávaro jesuíta de que hemos hablado; el prestigio de la tradición cuzqueña en la pintura; el quiteñismo en la escultura, y la demoledora acción de los terremotos de 1730 y 1750, en la arquitectura del país.

Observamos más bien una transición paulatina, que se insinúa primero en la sociabilidad ambiente. Los nuevos gobernadores acostumbrados a la etiqueta cortesana ponen de moda las reuniones literarias y los cenáculos musicales, en que el arte es tópico de actualidad.

Influencias sobre las costumbres y sobre las bellas artes hay que atribuir a los marinos franceses que al abrigo de la complicidad de algunos funcionarios, realizan en los comienzos del siglo pingües transacciones comerciales en los puertos de Chile y Perú.

Muchos de estos bretones se establecieron en el país, y «ellos también, es preciso confesar, escribe Gómez de Vidaurre, causaron otro grandísimo bien, que fue el enseñar diversas artes, como el de la cocina, hacer cubas y barriles, tornear y otras de este género. También la arquitectura y la agricultura tomaron de ellos algunas luces, porque siendo las casas de muy miserable construcción (hablo de Concepción donde principalmente llegaron), fabricaron en Talcahuano, mansiones, aunque de leño, bellas y bien entendidas. No fue poco lo que de ellos aprendieron los chilenos. Yo alcancé aún a conocer discípulos en diversas artes de los franceses, mediante los cuales hay quien sepa hacer una cerradura, una llave, una puerta, etc., a los cuales oí diversas veces que hasta que vinieron los franceses no había en la ciudad uno que supiese majar bien el hierro ni encuadrar una puerta ni nivelar el terreno, etc., a los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los franceses no había en la ciudad uno que supiese majar bien el hierro ni encuadrar una puerta ni nivelar el terreno, etc., a los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los franceses no había en la ciudad uno que supiese majar bien el hierro ni encuadrar una puerta ni nivelar el terreno, etc., a los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los franceses no había en la ciudad uno que supiese majar bien el hierro ni encuadrar una puerta ni nivelar el terreno, etc., a los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los franceses no había en la ciudad uno que supiese majar bien el hierro ni encuadra una puerta ni nivelar el terreno, etc., a los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los franceses no había en la ciudad uno que supiese majar bien el hierro ni encuadra una puerta ni nivelar el terreno, etc., a los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los cuales of diversas veces que hasta que vinieron los cuales diversas veces que hasta que vinieron los cuales diversas veces que hasta que vinieron los cuales diversas veces que

Esta transición puede advertirse en la parte artística de los edificios que a continuación estudiaremos.

El Palació de los Presidentes y Reales Cajas

EL SOPLO de inspiración cortesana y civil que impulsa las bellas artes por nuevos caminos en las décadas iniciales del siglo xym, encuentra su cauce en la construcción del Palacio y Reales Cajas en la Plaza de Armas, en la esquina encontrada de la Iglesia Catedral.

Hasta esta fecha era tal el descuido de los ediles que para rematar la fastuosa ceremonia de la recepción de un nuevo presidente, conforme al ceremonial establecido, había que solicitar a un vecino generoso que habilitara su casa como residencia del gobernador. Esto sucedía aún en 1700 en que Francisco Ibáñez y Peralta hubo de ocupar la mansión de doña Juana Diez, viuda de don Martín de Ugas³.

La tentativa constructora del presidente, don Joseph del Garro, había terminado en un fracaso, de manera, dice un documento, «que en el término de sesenta y cinco años que habían pasado desde el terremoto que arruinó la ciudad parece no haber ninguna persona que tomase a su cargo dicha fábrica».

En abril de 1705, se entregó la responsabilidad de la edificación de las Cajas Reales, en calidad de superintendente, a don Rodrigo Antonio Matías de Baldovinos, «corregidor de una ciudad tan incorregible como Santiago», al decir de Vicuña Mackenna. Puso tanto celo en la obra que al término de cinco años lograba dar remate a la empresa arquitectónica que vino a costar-le muchos sinsabores y molestias a la hora ingrata de la liquidación de las cuentas. Había movilizado una numerosa peonada, y utilizado materiales de ladrillo, maderas de Valdivia y Panamá, tejas, adobes y piedras de cimiento traídas a tómo de mula del Santa Lucía y Cerro Blanco⁴.

La construcción de Baldovinos era un edificio de magnitud para la época. La fachada de 72 varas a lo largo de la plaza, se abría en veinte y nueve habitaciones de balconerías bajas con elaboradas rejas boladas y embutidas que habían trabajado el alférez Francisco Pérez y el teniente Ventura Caso a un costo de \$ 4.600.

Una cornisa de mascarones de bronce, dibujados por el escultor Julio Cordero, acentuaba la línea barroca del frontis. Una portada monumental de durísima piedra de la cantera de Santo Domingo, descalabrada y labrada por siete canteros, coronaba esta parte del lienzo, en que lucían las armas del rey, modelo que había dibujado el pintor Francisco de Figueroa, a cargo de quien corrieron los motivos heráldicos de la decoración⁵.

La distribución interior estaba en correspondencia con los consabidos patios coloniales. Sobre el zaguán de entrada corría «un balconcillo de balaustres de fierro torturado a la manera salomónica», que fue trasladado en 1873 al cerro Santa Lucía con el nombre del balcón de Ustaris por el dinamismo del intendente don Benjamín Vicuña Mackenna. A la derecha del patio (23 x 28 varas), rodeado de corredores sobre pilastras de bases canteadas, estaba la sala de Comedias del Presidente, sostenida por 23 vigas maestras y entablada con maderas finas de caoba, traídas de Panamá. Hacia la esquina de la Iglesia Mayor, los maestros Urbano Vicuña y Joseph Gatica, a cuyas manos se encomendaron los trabajos de esta rumbosa sala, abrieron una hermosa ventana enrejada.

Venían después las habitaciones privadas del presidente: la gran sala al centro, la cuadra a la derecha, y al costado izquierdo la secretaría de la Capitanía General.

A la familia del presidente estaba reservado el segundo patio-jardín, con una ancha cochera hacia el poniente de dos puertas sobre pilastres de cal y ladrillo. Uno de los extremos servía de capilla u oratorio privado, decorada con un lienzo mural de la «Virgen de Purísima» pintado por Francisco de Escobar.

El fondo del edificio o «patio del pozo» para las necesidades domésticas comprendía: «la panadería del señor Presidente», «despensa, repostería y lavandería».

El contiguo lienzo del palacio de las Cajas se concentraba alrededor de un patio, ocupado en su derecha por las tres piezas que hacían las funciones de contaduría, tesorería y guarda de azogue. Al centro unas gradas de piedra llevaban a la puerta de la Real Audiencia, con las armas del rey y de la ciudad grabadas en bronce. La gran sala de veinte varas de largo servía de oficina de despacho y los muros estaban pintados de lla mativos colores.

Siete estrados para las recepciones y un dosel de felpa carmesí con sobrepuestas armas de plata fundidas por el maestro Francisco Santos Andrade, formaban el mobiliario.

El frente de las Cajas se completaba con la capilla de San Antón, arreglada por Blas de los Reyes y Francisco de Madariaga en 1718.

Para eternizar la memoria de esta obra las autoridades ordenaron labrar la siguiente inscripción:

El edificio que es
Palacio, Caja y Audiencia
Es debido a la influencia
Del Señor Don Juan Andrés
De Ustaris, que de Chile es
Adlante y Governador
Siendo de esta obra motor
Don Rodrigo Baldovinos
Reelecto corregidor
Desde los fines del año

1709
Hasta los fines del año

Para concertar en visión unitaria el lienzo completo de la Plaza Mayor se realizaron por esta época diversas expropiaciones, y el edificio del Cabildo fue reparado por el propio Rodrigo Baldovinos⁶.

Ya en la sesión del 12 de octubre de 1712, los cabildantes de Santiago, recomendaban al rey la renovación del mandato del presidente Ustaris, y recapitulando aquello que los gobernadores habían realizado en pro de la ciudad desde los tiempos de Pedro de Valdivia, escribían:

«Y que en lo político y en el Gobierno de la ciudad era indecible el empeño con que miraba el adelantamiento de sus obras públicas por ser notorio haber empedrado algunas calles de ella y tenía edificado en la Plaza una suntuosa casa o palacio para que habitasen los señores Gobernadores, sin agravio de quitarles a los vecinos las suyas y que en la misma forma estaba entendiendo de las fábricas de las salas que han de servir de Real Audiencia y en las Cajas Reales... y que sin embarazarle esta ocupación se hallaba entendiendo en acabar la casa de recogidas... e ince-

santemente asistía a la fábrica del Santuario de San Miguel casi, extramuros de la ciudad. Y que para la perfección de todas las obras de esta república, faltaban de fabricar doce ojos a la puente del río, empedrar algunas calles y aliñar los caños de la Pila de la Plaza»⁷.

La Catedral de Santiago

PESE a las predicciones del obispo Umanzoro el esplendor de la Catedral había ido desmereciendo al correr del tiempo, y el capitán Luis de Sada hubo de desplegar dotes de consumado escenógrafo para dar lucimiento al túmulo de las exequias por el Delfín de Francia, el 5 de mayo de 17148.

El 1 de septiembre de 1721, Alejo Fernando, obispo de Santiago, informaba al rey en términos dolientes: «La iglesia está sin sagrario; falta el órgano y "el que tiene es tan pequeño que aún el más desdichado cura del Perú no se dignaría tenerlo"; falta el reloj para el gobierno del coro como de la audiencia y la ciudad porque sólo se halla en esta uno bien desacordado en la religión de San Francisco que por serlo y estar muy distante de la plaza no se oye ni se cree; falta—por último— una campana de corpulencia para llamar a los prebendados a las horas».

Para remediar estos inconvenientes, el obispo encomendó al maestro Ignacio Tarifeño la construcción de una torre provisional de madera de ciprés y algarrobo, donde se subieron, con dificultad, tres campanas hechas con cobre de Coquimbo y un esquilón, trabajo de Juan de Meléndez y su ayudante Nicolás de Agustín.

Para el hermoseamiento del interior vinieron del Cuzco treinta lienzos de devoción que el maestro Olguín colocó en marcos pintados con bermellón y carmín de Florencia. De Lima trajeron doce lienzos, serie de El Nacimiento y Vida de la Virgen, comprados al maestro fray Pablo, de la Orden de San Agustín.

Se realizaron luego los trabajos de reponer paños, revocar murallas. Se rehicieron algunos relicarios a cargo del platero Juan González. El hermano Narciso Olmedo completó la talla de algunos altares, y el pintor Manuel Tello retocó cuadros, colgándolos en las paredes del templo⁹.

De muy poco sirvieron estos trabajos y «hallábase esta ciudad en la mayor ostentación de sus edificios perfeccionados», cuando acaeció el terremoto de 1730.

«Mi Catedral, no es la más ruinosa en esta universal desolación de este mísero reyno, escribía un año después el Obispo, mas su estado nos tiene a todos los eclesiásticos, celebrando fuera de los muros en una iglesia de tablas que se formó en la plaza los primeros días». La torre, la testera del altar mayor, la fachada de la portada, la techumbre de la sacristía, las murallas de en medio, la cárcel eclesiástica quedaron derribadas, y había peligro que cayera la iglesia y aplastara su «interior adorno que merece estimación»¹⁰.

Mientras se tomaban las medidas que el urgente caso requería y para que no cesara la celebración de los oficios, fue refeccionado el primer arco para el altar mayor; en el segundo se colocaron los asientos de la Real Audiencia y el Cabildo, desamparándose el de más sitio de la iglesia que se afianzó con vigas que robustecieron su antigua enmaderación.

Diez y seis años más tarde se reunía con solemnidad el Cabildo Eclesiástico y en sesión del 5 de octubre de 1746, el obispo expuso que tratándose de repasar el techo del templo habíase comprobado que la enmaderación estaba podrida y los muros desvencijados por los terremotos.

Propuso el obispo se adquiriesen las casas situadas al poniente de la Catedral y en la misma manzana de ella hasta la calle Bandera, para construir una nueva iglesia de un frente de 100 metros de largo. Los canónigos aplaudieron el proyecto, decidiéndose demoler parte del antiguo edificio, y techar tan sólo dos arcos para el servicio regular de la iglesia¹¹.

El gobernador don Domingo Ortiz de Rozas aprobó igualmente el ensanche propuesto. Se compraron de inmediato en la suma de \$ 14.000 las casas colaterales, completando la feligresia santiaguina el resto que hacía falta para suplementar los \$ 6.000 que había donado de su peculio el obispo. Deanes, cabildantes, oidores, gremios y encomenderos suscribieron con rapidez la suma señalada.

Para mover la munificencia regia, la Real Audiencia elevó un memorial al monarca en que daba cuenta del estado actual de la Catedral y hacía una recapitulación de su trágica historia: «la fábrica de ésta empezó por los años 1556 delineada al corto vecindario de aquel tiempo y tan mísera en su aspecto que daba la principal fachada a una calle dejando todo el perfil de su costado a la plaza mayor de esta ciudad con rara incomodidad en su asistencia» 12.

El 16 de diciembre de 1748, Domingo Ortiz de Rozas informó al rey del comienzo de los trabajos de la obra y «habiendo mandado apreciar el importe de la nueva obra se reguló por dos personas las más inteligentes en doscientos treinta mil pesos sin hacer el cómputo de algunas precisas que puedan salir de los fragmentos de la antigua iglesia. El aspecto financiero se reducía por el momento al noveno y medio de la gruesa de diezmos, «pero sin el Real Amparo de V. Majestad en cuya soberana atención se afirma el único recurso porque tomándolo bajo su real patrimonio obtenga los proporcionados medios para lograr su fin»¹³.

El obispo González Marmolejo encomendó la tarea de formar los nuevos planos a don Matías Vásquez de Acuña, arquitecto criollo que hasta su muerte trabajó en dar remate a la fábrica.

El 3 de julio se colocaba la primera piedra del edificio; se había grabado en ella esta inscripción, más completa que la que adorna hoy día una de sus pilastras exteriores:

«Dióse principio a la fábrica de esta Iglesia Cathedral el día 3 de Julio de 1747, governando la Silla Apostólica Ntro. Muy Sto. Padre Benedicto XIIII, Reynando la Mag. Catholica de Ntro. Rey y Señor Don Fernando VI, governando esta Santa Iglesia el Iltmo. Señor Don Juan González Marmolejo del Consejo de S. M. digno Obispo de esta ciudad quien puso la piedra fundamental dho. día 3 de Julio y governando este reyno el Excmo. Sr. Don Domingo Ortiz de Rozas, corriendo dha. fábrica a cuidado de Don Matías Vásques de Acuña, Mayordomo de Fábrica de dha. Santa Iglesia».

La nueva fábrica tenía un largo calculado en ciento veinte varas y de ancho cuarenta y una; de las que se iban a construir noventa y dos y media de longitud hasta topar con la iglesia antigua, que era necesario destruir para dar remate a la obra principal.

Era toda de piedra de sillería llana, a excepción de las basas, capiteles y cornisas que debían llevar molduraje a la toscana, siendo la obra de menos costo que podía hacerse con semejante material, el que se había reconocido como más seguro para resistir los temblores¹⁴.

Presurosamente fue organizada la faena previa. Mateo Fuentes partió a Buenos Aires a contratar el hierro; firmáronse los contratos con la fábrica de La Calera; se gestionó el acarreo de los materiales, la arena de Pudahuel y la cal de Polpaico. En Valdivia se ordenó la corta de las maderas, y el maestro mayor de cantería, Juan Alvarez, dio comienzo a la debastación de las piedras para los cimientos.

Los trabajos empezaron por la calle de la Bandera¹⁵.

Vásquez de Acuña ideó el diseño «y la demostración de toda fábrica hasta los detalles para su terminación, en una proporción de doce a noventa como lo pedían las reglas de los maestros de la arquitectura».

El petipié, según la idea que se determinó en su principio por hombres prudentes y hábiles como eran los mencionados arquitectos jesuítas Pedro Vogl y Juan Hogen, fue enviado al rey. El dibujo hecho por Pedro Vogl era el mismo en sustancia que el presentado por Vásquez de Acuña y fue despachado a España en 1753.

La difícil grafía de estos nombres ha hecho que se transformaran en «dos arquitectos ingleses», error que consigna El chileno instruido enla historia, del padre Guzmán, repetido después por Vicuña Mackenna y sus comentaristas¹⁶.

Mientras se levantaban las murallas del nuevo edificio, Vásquez de Acuña se encargó de mantener el culto en el vetusto templo metropolitano.

El maestro de carpintería, J. González, arregló el hermoso retablo de San Pedro, tallado por Francisco Medrano, que ocupaba el baptisterio, junto a la Virgen de la Victoria que se adornó con una corona de plata, labrada por el maestro Barrera. Se aliñaron también los altares colaterales de San José y del Santo Cristo, agregándose el retablo de San Justo, retocado por el pintor Ignacio Maciel y dorado por Ignacio Leyton¹⁷.

El sacudimiento sísmico del 25 de mayo de 1751 al destruir parte del viejo edificio produjo una inusitada alarma entre las autoridades que creían ver amenazada la nueva obra que tantos desvelos infligía al vecindario.

El gobernador comisionó al alarife de Santiago, Jorge Lanz, cuya biografía esbozaremos en capítulo aparte, para que en compañía del capitán Juan de los Santos Vasconcellos, maestro mayor y arquitecto de la fábrica del templo de Santo Domingo, realizaran una vista de ojos a la nueva fábrica y examinaran los planos.

El informe de ambos técnicos dio origen a un prolongado alegato, del cual extractaremos los detalles más significativos para nuestro propósito.

Con dureza de expresión y ojeriza hacia Vásquez de Acuña, los peritos impugnaron la obra y el plano, calificándola de «navío sin piloto», y augurando que al tiempo de la enmaderación habrían de producirse dificultades, pues «el que pone la primera debía también poner la última».

El primer reparo se refería al nivel del edificio, según el alarife, «la línea horizontal del costado norte estaba desigual seis pulgadas de la del costado sur». Ingeniosamente Vásquez de Acuña demostraba la imposibilidad de una exactitud en estas medidas debido a que los oficiales para su tarea habían empleado una regla de cuatro varas de largo y el cimiento en la circunferencia trabajada tenía doscientas varas, «de manera —escribía— que tuvieron que tomar el nivel repetidas veces pudiendo perfectamente existir un error en el cálculo». Además, agregaba, «dado el caso que tengan los cimientos esta desigualdad, no se sigue de ella ningún perjuicio a la fábrica, ni en su fortaleza ni perfección, porque esta desigualdad —si existe— se remedia al tiempo de enladrillar la iglesia».

Continuaba el informe refiriéndose a que las puertas de los mojinetes y costados no eran iguales en sus claros, a lo que Vásquez de Acuña respondía que «es correspondiente a su alzada y todas están en aquella proporción conveniente según la planta y construcción de la fábrica para

comunicar luz a todo el cuerpo de ella».

El siguiente reparo que expresaron los maestros era que, habiendo reconocido el octavo pilar, lo hallaron fuera de su línea. Respondía en descargo el mayordomo que no existía tal octavo pilar, «porque los que están concluidos y repartidos en dos órdenes son catorce; siete en cada orden y lo que los artífices llaman pilar es zócalo y basamento que está cubierto de ladrillos por el momento en espera de derribar la muralla de la antigua iglesia».

El problema principal giró alrededor de la altura del edificio. Si se daba a la fábrica el alzado que le correspondía, según las reglas de la arquitectura, alegaba Vásquez de Acuña, las que no se pueden observar en todo en esta región sino las que prudentemente, según la experiencia, se pueden tener por más seguras y firmes para resistir el movimiento de los temblores. Lanz y Vasconcellos juzgaban que las enmaderaciones deberían hacerse en una línea horizontal de una testera a otra; Vásquez de Acuña, por el contrario, opinaba que debían ser tres por la longitud de 116 varas, pues la experiencia de la iglesia antigua de San Agustín había demostrado que esta forma de enmaderación había causado notable costo en sus reparaciones.

En cuanto a la altura de las murallas, Vásquez de Acuña le había dado tan sólo un alzado de 16 varas, ques es lo menos a que se podía reducir para que no quedara dicha iglesia en desproporción notable con las otras iglesias de Santiago. San Francisco «tenía de alzado de sus murallas diez y seis varas y tercio y esta iglesia había resistido los mayores temblores, sin haber padecido más que en la testera por falta de estribos, siendo sus murallas de piedra de mampostería y ladrillos, desiguales en sus gruesos y elevación».

Asimismo midió el activo mayordomo para la prueba experimental, la iglesia de San Agustín y: «tiene de alzado -escribía- quince varas y tres cuartas y sus murallas de piedra de mampostería y en parte de ladrillos, muy escasa de estribos, sin cosa que sujete más que la enmaderación y resistió el temblor del año treinta sin recibir daño notable; medí la iglesia de la Compañía de Jesús y tienen de alzado sus murallas diez y siete varas, y esta iglesia tenía antes del temblor del año treinta mayor elevación y es obra toda de ladrillo y estaban sus naves cubiertas de bóvedas con arcos cruceros en sus colaterales, y con tener tanta altura, que a lo menos sería de diez y nueve varas, sólo padecieron daño notable las bóvedas y la media naranja del crucero, por ser demasiado alta y no tener la testera estribos ni cosa que sujetase su empuje, quedando sus murallas sin daño notable, pues sobre ellas se formó la nueva enmaderación que hoy tiene; en la misma conformidad medí la Iglesia Cathedral antigua, la que tiene de longitud 66 varas y de alzado 11 y media, y con ser su construcción irregular en todas sus partes, con todo no ha recibido mayores daños sino por no tener la altura correspondiente a su construcción, por cuyo motivo las soleras de su enmaderación están asentadas sobre las mismas claves de los arcos y como éstos no tienen peso que los oprima ni cosa que los sujete por sus frentes, de lo que resulta que a cualquier movimiento de la tierra que sea un poco violento mueve todas las dobelas más inmediatas a la clave y despidiendo de sí las mezclas de sus juntas, pierden el orden con que están asentadas y las claves bajando de sus lugares sujetándose solamente en sus tirantes, por lo que ha sido necesario muchas veces recortarlas, alzaprimarlas para que vuelvan a su lugar y siempre han quedado con las imperfecciones que están a la vista, de lo que se sigue que si a esta fábrica antigua se le hubiera dado en su primera construcción vara y media de más alzado a sus murallas, no hubiera padecido los daños que llevo expresados».

Para dirimir la polémica el juez superintendente de Obras Públicas invocó el testimonio de los arquitectos que habían trabajado en los planos. El P. Juan Hogen vino de Calera de Tango

el 30 de enero de 1759 y declaró que contestaba en la «suposición de proseguir en la idea del edificio con que se ha principiado y de que ya se dio parte a S. M.», pues según su criterio, para introducir la modificación de «poner todas las tres naves en una altura fuera necesario deshacer mucho de lo que ya se ha hecho».

«Al edificio, proseguía, le corresponde una altura de 17 varas, porque tiene la proporción de doce a noventa que es lo que piden las reglas y los maestros de la arquitectura; sólo queda la duda, si por razón de los temblores que padece este Reyno se pudiera quitar algo de esta altura que por su proporción requieren los autores por cuanto se sabe por experiencia y lo dicta la razón que cuanto más alto es un edificio tanto más expuesto está a la ruina de un temblor, porque en el último diseño se le dieron a la nave principal sólo diez y seis varas y mi parecer es que se puede hacer así: porque aunque con esto se quite algo a la simetría que pide el arte no hay muchos que lo entiendan y aun los que lo entendieren no lo reconocerán fácilmente sólo con la vista en tanta distancia. En lo demás no se le quita nada ni en la hemosura ni en fortaleza antes ésta se asegura más con la menor altura».

El P. Pedro Vogl, a su vez, desde la Hacienda de la Calera, informó el 5 de febrero de 1759, sobre el intento de emparejar las tres naves, «pues precisamente lo contrario se le había pedido cuando me mandaron hacer el primer dibujo; y con mucha razón pues la experiencia así lo pedía».

Este dibujo era el mismo en sustancia con el presentado por don Matías Vásquez, y por este medio se solucionaban los problemas de una enmaderación durable. El inconveniente principal, según Vogl, en el proyecto de tres naves iguales en altura, «era que la iglesia no podrá tener sino muy poca luz: porque las ventanas que se hicieren en sus capillas no podrán sino ser muy pequeñas, sirviéndoles de embarazo y estorbo los retablos que en ellas se habrán de levantar».

En cuanto a la pregunta principal de la altura que ha de tener la nave del medio y si de las 17 varas que yo le di en mi dibujo se le puède quitar a lo menos una para librarla de algún riesgo mayor de los terremotos, no se atrevía a dar su parecer, hasta no hacer una inspección ocular, «porque como desde casi la primera piedra todo está enderezado a la idea que formó el que hizo todo el dibujo será siempre muy difícil quitar o añadir algo, especialmente cuando el edificio ya se halla en la altura que tiene al presente» 18. Los perfiles que acompañamos en ilustración permiten formarse idea del fondo técnico de esta polémica.

Mientras en Chile las autoridades se enredaban en esta polémica arquitectónica, en España se suscitaban dudas sobre la legitimidad de una obra iniciada sin el correspondiente real permiso.

Herido en su amor propio por esta brusca decisión del prelado santiaguino, el monarca, por cédula de 3 de junio de 1753, fechada en Aranjuez, significó su extrañeza «pidiendo la justificación necesaria de sus motivos».

El obispo electo, don Manuel de Alday y Aspee, en carta del 15 de marzo de 1755, hubo de explicar las razones que habían movido la voluntad de su antecesor. En primer término volvía a representar al rey el estado ruinoso del templo, «demolido en sus murallas de todo el circuito y particularmente en las testeras, estando las piedras destrabadas de sus lugares en los dos tercios, y el resto, que es de ladrillo, ha padecido mucho más por falta de unión con la muralla de piedra; la enmaderación corrompida, todo lo que cargan las colleras sobre la pared, y los empatillados de las tijeras sobre la solera sosteniendose con puntales que se han puesto de nuevo para que sirva con menor riesgo, y la arquería desplomada en su mayor parte y vencidas las claves».

Glosaba a continuación los mismos argumentos del doctor González Marmolejo, en el sentido que las dimensiones de la iglesia mayor no guardaban proporción con la importancia que había adquirido Santiago: «su longitud es de sesenta y siete varas y de veinte y cinco y media su latitud; el que ocupa el altar mayor y presbiterio, diez y ocho varas; la capilla mayor que sirve a los tribunales, catorce y veinte el coro con el plano exterior de su gradería. De suerte —terminaba Alday— que restan en esta nave quince varas para el pueblo que en un recinto muy corto, aun con el ámbito de las colaterales, para el crecido gentío de esta ciudad y el concurso de los religiosos».

En cuanto al hecho mismo de su edificación acelerada sin esperar la complacencia regia, era debido al justo temor de que algunos vecinos pudientes hubieran adquirido los sitios con frente a la plaza, ahogando de inmediato la posibilidad de una hermosa Catedral¹⁰.

Acallados los temores del monarca por la habilidad diplomática del inteligente prelado, la construcción se confió definitivamente al laborioso mayordomo Vásquez de Acuña, quien tuvo a su cargo no tan sólo la faena arquitectónica sino el reparo y el ornato de la antigua iglesia, indispensable para la ceremonia regular del culto.

Sin intimidarse por los estragos del terremoto de 1751, y triunfante en la polémica entablada por el alarife Lanz y el arquitecto Vasconcellos, pudo realizar una efectiva labor.

Dio lucimiento a las funciones reales, entablando la nave central con ocasión de las exequias en diciembre de 1751, del rey de Portugal, a cuya memoria levantó un complicado túmulo de barroca escenografía, que adecuadamente pintara el maestro Castillo²⁰.

Los trece altares de la centenaria iglesia, a saber, el retablo de San Pedro coronado por la Virgen de la Victoria; el del Santo Cristo, San José, San Antonio, Santa Catalina, San Justo Pastor, Santa Ignacia, Nuestra Señora de los Dolores, Santiago Apóstol, San Ignacio, Santa Inés y Santa Rosa, fueron redorados por Ignacio Leyton en 1755, y una pléyade de reputados plateros; entre otros, Romualdo Arenas, Romualdo Pérez y Gabriel Troncoso, fundieron coronas, potencias y cetros para las diversas advocaciones²¹.

La cuidada información sumaria que periódicamente hacía llegar a las manos del monarca el ilustrado obispo Alday Aspee, permite coñocer en forma circunstanciada los progresos de la fábrica metropolitana, en que el noble sacerdote tenía puestos sus ojos y cuya construcción estimulaba con cuantiosos donativos²². Tuvo en Vásquez de Acuña, el mayordomo, un brazo derecho inapreciable por su eficiencia, y debido a estas circunstancias, pasaron rápidamente las etapas de la obra gruesa, hasta que en las terminaciones vino a cumplirse el agorero presagio del aforismo colonial: «casa nueva, muerto en ella», y Vásquez de Acuña no alcanzó a ver enhiestas las murallas del templo y a reposar la mirada en el airoso perfil de las torres que había proyectado para embellecer sus fuertes bases.

Por marzo de 1753, los muros de la nueva iglesia habían alcanzado un alto de seis varas «habiéndose llegado en la construcción hasta el arranque de los arcos que habían de formar las naves colaterales. En la arquería de la nave principal habíanse colocado quince basamentos de dos varas y media de alto, con lo que se hallaba bastante adelantada».

Por desgracia, el optimismo del doctor González Marmolejo no estaba ajustado a la realidad financiera y esi bien se habían sobreestimado el precio de la vara cúbica de muralla en diez y ocho pesos que la experiencia aquilataba tan sólo en siete de costo, en cambio el frontispicio iba a superar el presupuesto, lo mismo que los torres que en vez de piedra labrada pudieran hacerse

de madera todo lo que sobrepujan las murallas que son así de menos costo y de mayor seguridad, aunque siempre más crecido que el valor de la primera tasación remitida por el Obispo»²³.

La primera ceremonia litúrgica en el templo tuvo lugar el 5 de diciembre de 1755, día en que el obispo Alday asperjó con agua bendita en símbolo de ocupación, los tres tercios de la Catedral, colindantes con la calle de la Bandera²⁴. Un nuevo empuje de tres años igualó las murallas en toda su extensión, «levantándose las pilastras hasta los capiteles de suerte que estaba ya en estado de comenzarse la arquería de la nave principal y colaterales, y terminándose los rasgos de dos de sus puertas»²⁵.

Dos años más tarde, el obispo informaba al rey sobre el inicio de las capillas embutidas en las murallas para los altares; «las pilastras, de las naves colaterales —escribía— estaban con capiteles: se han concluido dos nuevas puertas y están sentándose las piedras del friso, continuándose el trabajo con toda la actividad posible que permite una obra de piedra que toda se labrase a escuadra para su mayor firmeza»²⁰.

El reconocimiento y vista de ojos que las autoridades mandaron practicar en el mes de abril de 1794 y que suscribieron el oidor don Clemente Traslaviña, el tesorero de la iglesia y los maestros peritos, arroja los siguientes detalles:

"Al testero del poniente sólo le faltaba una hilera de piedras para llegar a su altura legítima, estando perfectamente acabadas las dos puertas que antes habían quedado en el arquitrabe, y cerrada la ventana que tenía cerca de dos varas. Las murallas de ambos costados hasta la primera capilla tenían la misma altura que el testero; y el resto se había trabajado hasta topar con la iglesia antigua. Estaban cerrados los arcos de las ocho capillas; terminados los arcos que repartía las naves. Los únicos detalles de importancia que faltaban era trabajar en su longitud dos arcos, el frontis que debía caer hacia la plaza mayor y las dos torres correspondientes²⁷.

Un acontecimiento inesperado vino a acelerar el ritmo de construcción de la fábrica. El viernes 22 de diciembre de 1769, una vela mal apagada por los alumnos de la Escuela de Cristo, provocó un incendio que destruyó por completo la vieja catedral. Perecieron entre las llamas los trece altares barrocos, entre ellos los tradicionales tabernáculos de San Pedro y la Virgen de la Victoria; las telas cuzqueñas de la Vida de la Virgen; de las imágenes de bulto, sólo logró salvarse de la voracidad de las llamas a trueque de sacrificios heroicos, la imagen de N. S. de los Dolores y el altar de San Ignacio²⁸.

El 25 de abril, el Cabildo Eclesiástico comisionó al alarife Marcelino de la Peña, al agrimensor Antonio de Lozada y al maestro mayor de carpintería Ignacio Oliva para que informaran sobre el estado de la construcción y poder así tomar las urgentes medidas necesarias.

«Conforme a las reglas y proporciones del arte como por la seguridad con que reconocieron en la trabazón de los arcos y amarras del enmaderamiento y techumbre», dictaminaron favorablemente sobre la obra realizada. Las murallas colaterales de 70 varas de largo y trece y media de altura con sus diez arcos estaban terminadas lo mismo que nueve ventanas, la claraboya y dos puertas al costado de la medianería; 16 arcos de los dos órdenes que dividían la nave mayor de las colaterales de una altura de 15 varas; estaba concluido también el perfil tallado en medio de la iglesia y sus dos sacristías²⁹.

En vista de la completa ruina del antiguo templo y la imposibilidad de habilitar el nuevo para las funciones del culto, el obispo trasladó solemnemente la catedral al templo jesuíta de San Miguel Arcángel.

Seis años duró la interrupción de los oficios metropolitanos en su sede permanente. Había muerto entretanto en 1770 el mayordomo Vásquez de Acuña y su viuda doña María Mercedes y su hijo Patricio entregaron las prolijas cuentas al sucesor Antonio Barainca. Apuráronse los trabajos y el acarreo de los materiales y DomingoCarrión «trazó con inteligencia las piedras esenciales que faltaban» bajo la supervigilancia del sobrestante José María González.

En 1775, tomáronse las providencias para la consagración del nuevo templo sin esperar la conclusión definitiva. En el mes de agosto, en cumplimiento de la Reales Ordenes, comenzó el traslado de los altares barrocos de los jesuítas, dedicada operación que se puso en manos del maestro Luis Romero, quien había trazado previamente los sitios en que iban a ser colocados. En el altar mayor púsose la efigie de San Miguel, ya descrita, coronando el frontal de plata, y en las naves colaterales, La Sagrada Familia, San Luis Gonzaga, Nuestra Señora de la Luz.

La cajonería fue a adornar la sacristía, y la serie de los cuadros de las «Letanías de la Virgen», del hermano Ambrosi, se repartieron en las dos salas contiguas.

Para completar el adorno, Pascual Bohorquez trabajó cuatro nuevos retablos, el de Santiago Apóstol, la Virgen de los Dolores, el Penitenciario y de las Animas.

En la calle de la Bandera colocáronse cinco gradas de piedra para subir al plano de la iglesia, y en una torre provisoria se montaron las campanas. Una hermosa reja de hierro forjada por Pedro Calderón y vistosamente pintada de vérde, completó el apresto para la ceremonia de consagración. El 8 de diciembre de 1775, el día de la Virgen Patrona, el obispo Alday impuso el santo crisma y el óleo a los catecúmenos y en la misa pontificial en rito solemne pronunció las solemnes palabras evangélicas del ritual:

«Mi casa será llamada casa de oración, dice el Señor; en ella todo el que pidiere recibirá; el que buscare hallará; y se abrirá al que llamare».

Tres días de «regocijada fiesta y procesión», pusieron fin a la entrega sacramental de la iglesia comenzada por el obispo González Melgarejo³⁰.

Cumplía el templo por su orientación las prescripciones litúrgicas, tenía la puerta principal hacia el poniente, pero, en realidad, la idea rectora de los arquitectos era la de suprimir la «puerta del perdón», y levantar el frontis principal hacia la plaza de Armas.

El obispo don Manuel Alday y Aspee, murió en 1778 sin alcanzar a ver terminada la empresa arquitectónica que se había propuesto.

Era de imperiosa necesidad dar remate a los planos de Vásquez de Acuña y de los hermanos jesuítas, y para ello colocóse al frente de la fábrica el 1 de mayo de 1779, al capitán de milicias, Francisco Antonió de Barros, «arquitecto de la arquitectura civil y militar». El gobernador a su vez le encargó la tasación y el presupuesto de la obra, designando para las tareas auxiliares al maestro mayor de carpintería Diego de Urbina y al de herrería Bartolomé Martínez.

Del informe se infiere que faltaba todavía dar término a, «la pared de cantería bien labrada y ajustada que corresponde en los dos costados de la iglesia que corren frente a la Plaza»; hacer la pared del frontis y sus molduras; las tres puertas principales que partían dicho frontis y salen a la plaza con dos arcos de medio punto cada una de ellas, uno menor y el otro superior con sus bases y pedestales, columnas y pedestales y sus correspondiente cornisas y molduras voladoras, un arco toral que había de hacerse de inmediato en la puerta principal.

Era preciso, además, labrar la cornisa lineal que recorría los dos costados de la fachada y el cornijón encima del cuerpo del frontis.

Las dos torres proyectadas iban colocadas en las dos esquinas del frontis, encima del cornijón y unidas por un frontón de forma triangular. Las torres iban apoyadas en cuatro arcos de medio punto y se ascendía a ellas por una escalera de caracol cuadrícula por fuera y esférica por dentro, con cincuenta gradas y cinco descansos de tres pies de mesa y nueve dedos de alto. Las medias naranjas iban a ser de madera forrada para la defensa de las aguas y soles.

En el interior restaba el remate de los 10 pilares que corrían por uno y otro lado de la nave mayor y colaterales, los que han de sostener los arcos de medio punto correspondientes a la fábrica; debía, por último, dictaminaban los peritos, colocarse las treinta y dos vigas de roble para finalizar la nave mayor; el entablado, las vigas y el hierro para las ocho capillas de las dos naves laterales.

La precaria salud del capitán de milicias Francisco Antonio Barros, cuya talento arquitectónico podemos únicamente aquilatar por el volumen de las obras que se le habían encomendado, obligó a las autoridades eclesiásticas a buscar el experto que pudiera traer a término el delicado trabajo de la fachada de la Plaza de Armas, y el destino confió a la extraordinaria personalidad de Joaquín Toesca dar cima a las aspiraciones de la feligresía, orientando la construcción por nuevos caminos estilísticos que abrieron un importante período en la historia de la arquitectura colonial chilena, cuya narración reservamos para un capítulo próximo.

La Iglesia y Convento de San Francisco

EL PRIMITIVO templo de San Francisco había adquirido al correr de los siglos la amplitud interior de tres naves y una sacristía adornada con «muchas alhajas». «Son de cantería sus paredes, apunta Córdoba y Figueroa, alrededor de 1740, ellas y su coro tienen unas trabas de enorme corpulencia, sostenida de varios canes que se avanzan excediéndose unos a otros y a proporción de su techumbre, y todo su maderámen es de ciprés con pintura a lo mosaico. La sillería del coro es también costosa»³¹.

Los terremotos de 1730 y 1751 produjeron algunos destrozos en tan resistente estructura arquitectónica. En 1731, los frailes contrataron con el gobernador don Fermín de Ustariz el traslado de algunos operarios franceses que remendaron las pilastras del púlpito y la sillería del coro. Se aprovechó al mismo tiempo la ocasión para completar el hermoseamiento interno, dorándose el retablo de Nuestra Señora del Carmen, el altar de San Francisco, y el de San Pedro de Alcántara. Compráronse nuevas láminas, la una de San Francisco, otra de la Degollación de San Julián y una tercera del mismo santo. Adquirióse en \$ 1.200 un frontal de plata y el órgano fue reparado agregándosele nuevas flautas y tapas policromadas³².

Más serios fueron los desperfectos que trajo aparejados el sismo del 25 de mayo de 1751, que inclinó peligrosamente la airosa torre del templo, sufriendo daño notable el altar mayor y el antiguo retablo. En 1754 hubo necesidad de derribar la torre para evitar nuevas desgracias, y sobre sus arranques el diligente provincial fray Pedro de Madariaga levantó una nueva «muy elevada de hermosa arquitectura, pintada de verde por el maestro Ignacio». Atribuímos esta obra al oficial de carpintería Joseph de Meneses³³. Los viajeros están de acuerdo en la originalidad de esta obra, y un testigo británico, Mr. John Constance Davies, al alabar, en 1812, la sencilla arquitectura del templo, se refiere en particular al perfil de la torre «admirablemente situada, más al-

ta 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 dibujo que tenemos a la vista, trazado en 1836 por don José Gandarillas, puede darnos idea de este campanario, a nuestro juicio ventajosamente sustituido en la sencilla solución arquitectónica de Fermín Vivaceta (1860) que ostenta la iglesia en la actualidad³⁴.

Por 1758, don Juan, el francés, hizo la frontada de piedra del edificio y en el mismo año los «Libros de Gastos» señalan como importantes la construcción del retablo del Santo Cristo trabajado por Jorge (imaginamos Jorge Lanz); el bulto de Nuestra Señora de los Dolores; la puerta de cristal y la reja de hierro para separar las capillas.

El ritmo de progreso que había impuesto al P. Madariaga continuó a lo largo de este siglo. En 1779 ese hicieron dos capillas de nuevo con su apropiada clavazón y pies de gallo, a saber de N. S. San José y N. Señora de Aranzasu. En el cielo del presbiterio para darle lugar se hizo una claraboya, circundándose de bastidores el cristal. El presbiterio se alargó tres varas y media y a las gradas que eran tres se le pegó una careta.

Se hizo en la puerta de Occidente una mampara de madera y cristales y otra mediana en la capilla correspondiente a la Virgen de Aranzasu. Se enmaderó la ventana que corresponde a la capilla de la Concepción y se le puso un bastidor de cristales y lo mismo dos ventanas en la capilla de San José. Se pintaron de verde al óleo las dos puertas principales de la iglesia, la del costado y la fronteriza del oeste. Se quitaron del cuerpo de la iglesia los altares que la ofuscaban y se colocaron cuatro de ellos en distintos lugares de la misma iglesia, a saber, el de San Diego, que se les dio a los cofrades de San Benito, en la capilla de San Antonio. El de San Pedro de Alcántara, en la capilla de San José. El de N. Señora del Carmen, en el arco de la capilla de la Concepción y en el lado contrario el de San Francisco de la Bóveda. El altar de N. S. de Copacabana se les dio a los hermanos de la cofradía con la condición que con su valor y precio habilitaran el altar que antes era de la Asunción. Dos altares se colocaron en la Iglesia del Conventillo. Otro altar se envió al Convento del Monte. El altar que antes era de San Benito se le dio por una limosna de 20 pesos a Francisco Sotomayor. Los bultos de San Buenaventura y de San Diego se colocaron en el altar mayor. El de Santa Rosa de Viterbo en el altar de San Antonio. Se pusieron candilejas de hierro boladas en los contornos del cuerpo de la iglesia que sirven para sustituir los hacheros de madera. Se entabló con tablas de ciprés todo el pie de la testera. Se ajustaron y afirmaron sus espaldares y hornacinas. Se enmaderaron cuatro pequeñas tarimas. El dosel se hizo de nuevo forrado de raso liso con felpilla. Se hizo de nuevo el órgano. Se pintó de verde al óleo toda la barandilla. Para subir al antecoro se hizo una escalera de piedra. En el antecoro se hicieron escaños.

El perímetro edificado en los amplios solares había también aumentado a proporción del desarrollo de la orden. Cuatro son los claustros que señala Carvallo y Goyeneche en su descripción. El principal és 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 anteriores».

En los otros claustros había, observa el cronista, «cuatro palmas de cocos; en sus lados muchos naranjos y limoneros y en el centro un hermoso jardín con la exquisita variedad de flores de Europa. Sus celdas bajas, también las del segundo, tercero y cuarto claustro, son de mucha comodidad, cada una tiene un huertecillo, palomar y gallinero y las viviendas altas son espaciosas.

La última transformación de la iglesia en el período colonial remonta a 1804, y se debe en particular a los trabajos escultóricos del meritorio artífice Ambrosio Santelices, que estudiaremos en capítulo especial.

La Recoleta Franciscana

EN EL SITIO donado por el maestro de campo Nicolás García se levantó en 1645, según los datos del historiador de la Orden fray Francisco Cazanova, la casa que iba a servir de claustro a la Recoleta Franciscana. La autorización regia fue concedida sólo el 30 de mayo de 1672, y poco después la licencia del obispo de Santiago hizo posible la vida en común de los frailes.

A comienzos del siglo xvIII se habla ya de «una iglesia acabada con su tabernáculo», en que lucían la imagen de la Virgen de la Cabeza, advocación española de Andújar, estatua que corrió diversas aventuras antes de llegar a Chile.

Afectada por el terremoto de 1730, rápidamente comenzaron las reparaciones, principalmente de la torre. El verdadero transformador de la iglesia fue el hermano sacristán Francisco Vego que «para mayor gloria de Dios y honor de la Nación española», trabajó una hermosa casa que «se le pagará —rezan los inventarios— con una buena muerte y eterna gloria». La Recoleta ofrecía un aspecto austero y sombrío, y se lee en la Reseña Histórica de la Recolección de Santiago: «sus edificios bajos y sus claustros circundados de corredores en los cuales había multitud de cuadros de santos, le daban un aspecto más severo todavía». Eran estos cuadros la «Vida de San Pedro de Alcántara», mandada a buscar a la ciudad del Cuzco, y la «Vida de San Pascual Bailón», pintada en el Convento Grande de los jesuítas del Cuzco, en 1756, y traída a Chile por intermedio del Padre José Bascone³⁶.

El claustro estaba rodeado de un muro levantado como a doce varas del frontis de la iglesia, y formaba lo que se llamaba «el compás», lugar que era como la separación de los frailes de la vida mundanal del siglo. Esta misma muralla se dividía alrededor de la iglesia en su parte oriental hasta tocar con la sacristía.

La iglesia medía 50 metros de largo por 10 de ancho y como 8 de alto. No tenía coro alto; el coro bajo albergaba un pequeño órgano separado del altar mayor por una reja de palo torneada. En los muros de la sacristía, pendía el cuadro de fray Pedro Bardesi, cuatro lienzos de Santa Pelagia y uno de San Francisco en el sepulcro.

En el interior, terminado en 1811, lucían hermosos altares. En el mayor de madera de cedro pintada, con moldes y tabladuras doradas, se destacaba el trono de la Virgen de la Cabeza, vestida de gracia, con el Niño en los brazos y una corona de plata en la cabeza. Al lado del tabernáculo estaban colocados los bultos de Santo Domingo, San Buenaventura y San Francisco. Siguiendo el costado que daba a la calle venía el altar del Señor Crucificado, con las imágenes de N. S. de los Dolores, San Juan Evangelista y el bulto de María Magdalena, encuadrados por seis cornucopias y dos angelitos de plata al lado del sagrario. Seguía el altar de San Antonio, retablo dorado con el bulto del santo y el Niño Jesús. El siguiente también dorado, con arco de madera y frontal de espejos, era de la advocación de Santa Margarita de Cortona. Pasando al costado inverso y en el mismo orden, se veían los altares de Jesús, María y José, la Virgen del Carmen y San Francisco de Paula, construidos con los mismos materiales de madera policromada.

Carvallo y Goyeneche hizo el elogio de esta iglesia y al describirla apunta: «que tiene cuatro claustros para religiosos, presbiterios, noviciados y claustro de novicios».

«En cada uno de ellos hay un jardín y en los corredores del primero, La Vida de San Pedro de Alcántara, de exquisita pintura y algunos altares en los ángulos de los demás. Es un verdadero santuario, donde no se respira más que santidad. Su templo, aunque no es más que una sola nave y sin arquitectura especial, está muy adornado y es muy frecuentado a causa de la milagrosa imagen de Nuestra Señora a quien está dedicado».

La Recoleta Franciscana se mantuvo sin alteraciones apreciables hasta mediados del siglo XIX. En 1843, el padre Vicente Crespo emprendió la tarea de reconstruir la iglesia. Los planos presentados el 29 de noviembre de 1844, fueron aprobados por el supremo gobierno el 28 de setiembre de 1845. La obra dirigida por Antonio Vidal, en materiales de cal y ladrillos, comprendía tres naves, la figura ochavada y bóveda, con 14 columnas y 13 altares. El peristilo medía 63 varas de largo y 21 de latitud.

Alfredo Benavides ha señalado la importancia de los altares de este templo para el estudio de las influencias estilísticas: reconoce influencias bávaras en el altar lateral de San José y en el hermoso púlpito, y destaca por su indiscutible mérito el altar mayor, de monumentales proporciones, y de un moderado barroquismo muy de acuerdo con el carácter mesurado de los habitantes de esta tierra.

Entre las obras de arte que adornaban las capillas debemos citar la serie pictórica de la «Vida de San Diego de Alcalá» que describiremos en el capítulo dedicado a la pintura de esta época, y el altar de San José que los inventarios de la Orden describen de la manera siguiente: «En dicho altar colateral de bella arquitectura una estatua de este glorioso santo con el Niño en los brazos hechura y fábrica de Roma. Tiene el Santo una diadema de plata burilada y en la mano una azucena de plata. Tiene el altar otras dos estatuas de vara de alto, una de San Joaquín y otra de Santa Ana, las columnas fabricadas en Quito. Tiene una urna de madera de ébano con listas de lápiz y pies de bronce dorados, fábrica de Roma y dentro una estatua de tercia de marfil con el Niño Jesús en los brazos, su peaña de concha perla, adornada de Angeles y Serafines de marfil. La Señora y el Niño coronitas de plata. Tiene dos frontales de tisú de plata salpicado eflores de seda y guarnecido de galones de oro fino y otro de persiana y manteles de Cambray. Tiene el altar las palabras de la consagración y el Canon, el Evangelio de San Juan y el Psalmo, cada uno con su marco de madera de terebinto, embutido de madera perla con varias imágenes» ³⁷.

El Colegio de San Diego de Alcalá

AL FILO de la cañada en la esquina histórica de la calle del Instituto, Nueva de San Diego o Arturo Prat, unido al convento por las cruces de un camposanto que cubría el camino hacia la iglesia matriz de San Francisco, levantaron los padres seráficos un colegio de estudios para formar sus misioneros. Fue el principal promotor de la idea el obispo de Santiago, fray Diego de Umanzoro, «generoso protector que tomó a su cargo desde la primera piedra del edificio y a sus meras expensas la construcción para adaptarlas a las necesidades que debía servir, y tanto fue el empeño del prelado, comenta don José T. Medina, que ya en abril de 1672 el nuevo edificio se ha-

llaba con toda la traza y disposición necesaria para que pudieran comenzar en él las funciones a que se destinaba» 38.

Poco sabemos de este edificio primitivo, sólo que en 1730 «quedó en pie sumamente maltratado; el corredor del primer claustro desunido de la pared, mantenido con algunos puntales, y enhiestos solamente los arcos del segundo claustro, la iglesia quedó al igual en mal estado; la capilla mayor inclinada hacia afuera y las puertas divididas».

El síndico de la orden, don Juan de Alarcón, solicitó, en octubre de 1732, algunos recursos para reparar el colegio, pero hubo necesidad de levantar de nuevo la iglesia. El 8 de febrero de 1778, según afirma Juan Joseph de Guzmán, se inauguró el nuevo templo que llevó a su término el rector frav Mateo de Zárate.

Carvallo y Goyeneche describe la fábrica como de dos claustros para los catedráticos y pasantes y otros para los estudiantes. «Su iglesia es nueva, de cal y ladrillo, no tiene más que un cuerpo pero es muy hermosa».

No sabemos el nombre del arquitecto que planeó su fachada, pero en cambio podemos dar al maestro mayor de carpintería, Antonio Ipinza, como autor de los corredores.

El adorno interior de la iglesia era suntuoso. Los inventarios de 1779 describen el altar colateral de San Joseph, de bella arquitectura, compuesto de una estatua del santo con el Niño en brazos, «fábrica de Roma». Tenía además otras dos estatuas de vara de alto, una de San Joaquín y la otra de Santa Ana, cuyas columnas habían sido traídas de Quito. En la parte basal, una urna de madera de ébano, procedente de Roma, con listas, contornos y pies de bronce, albergaba una estatuita de marfil de la Sagrada Familia con su peaña de caoba, adornada de ángeles y serafines de marfil

El altar mayor de San Diego —que se atribuye a Ambrosio Santelices— tenía un frontal que se trajo especialmente de España, misales embutidos, de madreperla y varias imágenes.

La iglesia de San Diego sirvió, a partir de 1857, como Biblioteca del Instituto Nacional, clásica y sencilla silueta, desaparecida no hace muchos años y que acompañamos en ilustración. Era de una nave con cinco altares, la fachada tenía una pequeña torre de tres cuerpos rematada en forma de bulbo que hacía ángulo en la entrada de la calle actual de Arturo Prat (Ver lámina 65).

El Conventillo Franciscano

PARA RECREACION de los frailes ancianos o agotados por la labor de prédica, los franciscanos contribuyeron en el extremo meridional de la ciudad, al llamado conventillo de Monte-Alberne.

El viejo edificio fue entregado a la labor de Jaoquín Toesca, en 1792, que planeó una hermosa capilla dedicada a la Virgen del Carmen, con el frontis de orden dórico y lo interior de estilo corintio³⁹.

En los libros de inventario que conserva el Archivo de la Orden no hemos podido ubicar más detalles sobre esta iglesia y la actuación de Toesca, salvo el envío de dos altares de San José y San Antonio del templo de San Francisco para decorarla.

PARCA ES LA descripción que ha dejado Córdoba y Figueroa del aspecto del templo de San Agustín a mediados del siglo xvIII, «la iglesia —escribe— es de las mayores; los arcos que sostienen su techo son de elevación y corpulencia; su portada está entre dos torres de moderada altura; el altar mayor era obra de las singulares del reino»⁴⁰.

Vagas noticias nos informan sobre los destrozos que produjo en el templo el sacudimiento sísmico de 1730. Según el citado cronista «el respaldo del presbiterio padeció ruina en el dicho terremoto».

El obispo de Santiago, Alonso del Pozo y Silva, da, sin embargo, por destruidas en su carta al rey, «el tercio de las murallas, arruinándose por el suelo toda la muralla del presbiterio, sus dos torres y portería todo de cal y ladrillo». Hay, sin duda, exageración en el relato del cuitado metropolitano que no confirman las demás descripciones que nos han llegado de esta catástrofe⁴¹

Tocó al padre Manuel de Figueroa y Córdoba, provincial de la orden entre los años 1799 a 1803, llevar a cabo el hermosamiento interior de la iglesia de San Agustín. A costa de su propio peculio y por colecta entre los frailes, transformó el conjunto interno «dotándolo de un altar mayor de las más exquisitas labores artísticas», a más de estar adornado de un precioso tabernáculo y sagrario de puertas de plata, obra que ha sido atribuida al maestro Bernardo Godoy. Entre las muchas alhajas con que se dotó al santísimo sacramento hay que citar la gran custodia que describiremos al hablar de los plateros del siglo XVIII (Ver lámina 66).

Hizo el padre Figueroa el presbiterio, «una verdadera sala regia; sus paredes revistas con ricas colgaduras de damasco y ocho grandes espejos. Su cielo iluminado por lámparas de plata y
su pavimento cubierto con mullidas alfombras. Y así gracias a su celo llegó a restaurar, informa
el historiador de la Orden, P. Víctor Maturana, según el arte antiguo usado en Chile y que consistía no en seguir las reglas de la arquitectura, sino el gusto de los sacristanes, tanto más dispendiosos cuanto huye de la severidad y corrección de las líneas, entregándose a caprichosas y atrevidas novedades. Recorría toda la parte superior del templo una reja a manera de balcón desde la
cual en las grandes festividades y procesiones se arrojaban flores y poesías.

«Los altares eran un bloque de columnas; unas derechas y otras torcidas; unas arrancando de sus propios zócalos; otras de cabezas de ángeles, llegando todos a una cornisa, en cuyos bordes se contemplaban serafines de piernas colgantes y en actitudes más bien cómicas que religiosas. En los intercolumnios se dejaban ver las estatuas de los santos, a menudo detrás de vidrieras para preservar sus vestiduras del polvo y la polilla.

«Grandes cornucopias de plata y madera dorada en forma de jarrones o de palma sustentaban las bujías que estaban destinadas a alumbrar los nichos de los altares»⁴².

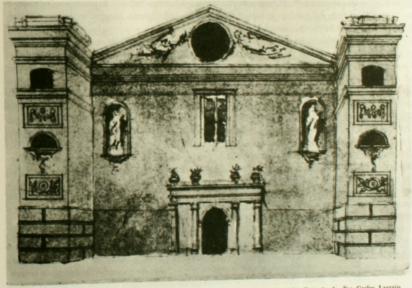
Esta descripción del P. Maturana, escrita a base de los libros de inventarios del archivo del convento, demuestra con toda claridad la belleza barroca que debió haber tenido el interior de San Agustín, que conservaba por fuera, sin embargo, la macicez descrita por los cronistas, los que no participaban del entusiasmo del historiador agustino. «En la portería, escribe Carvallo y Goyeneche, tiene un primoroso altar donde se venera la imagen de la Virgen María y todos los Sábados se canta la Salve».

«Su templo es de trece cuerpos y el del medio adornado de barandaje por uno y otro lado. Su fachada, aunque acompañada de dos torres y de la portada del convento no tiene lucimiento, es de sólo una puerta de poco arte y sin aquellos adornos que sabe dar la arquitectura de buen gusto» 43.

La transformación del edificio realizada a mediados del siglo XIX por Fermín Vivaceta, que talló con sus manos la puerta de entrada, impide formarse una idea cabal de este histórico templo santiaguino, al que se agregó un pórtico de cuatro columnas de cantería y una balaustrada sostenida por ellas.

A nuestro parecer hay, sin duda, una diferencia completa y sustancial, que puede llevar a serios errores de apreciación estilística, entre el templo del siglo xviii y la fachada de Vivaceta. Los escasos documentos objetivos que poseemos —entre éstos una simpática acuarela— nos muestran en el siglo xix un frente repartido en elementos arquitectónicos dispares, cada uno de los cuales pudo haberse desarrollado en manos de un arquitecto hábil. Este eclecticismo, a base de una impronta barroca que se observa en los detalles decorativos, parte de una puerta central, «de poco arte», como dice un cronista, sin las proporciones debidas a un frente de considerable extensión.

El frontón neoclásico en que remata y que al parecer nunca fue terminado, no hace juego con las dos hornacinas llenas con sendas tallas deliciosas, situadas en los extremos, y que no encuen-



San Agustín antes de su transformación por Vivaceta. Acuarela (Colegio de San Agustín. Cortesía de doa Carlos Larrain.

Fotografía Hartmann).

tran reciprocidad en una humilde ventana funcional. Las dos torres rectangulares estrangular el movimiento que pudo haber tenido la fachada y aun los florones decorativos no contribuyen a darle la elevación necesaria.

Es éste el viejo edificio que sirviera necesidades cívico-pedagógicas en el correr del período de la Independencia y los primeros decenios republicanos.

Santo Domingo

LA IGLESTA de Santo Domingo reconstruida penosamente a partir de 1671, había llegado a ser en el siglo xviii edificio de «tres naves, con arquería de ladrillo y un campanil costoso y curiosamente labrado».

El terremoto de 1730 implacablemente destruyó: «la techumbre de hermoso maderaje que se vino por los suelos, quedando de sus murallas y de su torre un tercio abajo». La situación se hizo más affictiva aún en 1736 por los temporales de lluvia que derribaron uno de los arcos, amenazando destruir el tabernáculo, evaluado en \$ 30.000 oro, «por no hallar en todo el convento lugar donde guardarlo».

El general de la Orden de Predicadores, fray Francisco Hernández, solicitó de las autoridades, en vista de estas repetidas calamidades, el privilegio de acogerse al ramo de balanza para reedificar a sus costas el templo⁴⁴. Mientras se iniciaban los nuevos trabajos de construcción, se mantuvo para el servicio religioso de la comunidad una pequeña iglesia, construida con los materiales salvados de las anteriores catástrofes.

En 1747, el provincial fray Manuel Rodríguez del Manzano y Ovalle, colocó la primera piedra del proyectado templo. Dirigió los trabajos en calidad de arquitecto, el capitán Juan de los Santos Vasconcellos, llamado maestro de cantería en los documentos, quien llamó a contribuír en esta faena artística a un grupo de canteros portugueses, entre los cuales Pedro Amado y Mateo González, eran los mãs reputados. Por los términos de la polémica arquitectónica entre Vasconcellos y el constructor de la Iglesia Catedral, Vásquez de Acuña, se nos figura que fue a raíz del terremoto de 1750 cuando las proporciones de la altura del templo de Santo Domingo fueron disminuidas en su planta a tres naves y en su exterior a dos puertas, suprimiéndose el piñón central (Ver láminas 67 y 68).

En 1767 se trabajaba en la enmaderación de la capilla del Rosario donada por Manuel Fernández Hernández⁴⁵. Vino a terminarse bajo el obispado de don Manuel Alday el 13 de octubre de 1771, en impresionante fiesta inaugural que nos ha descrito uno de los concurrentes: «Fue la colocación del templo de mi padre Santo Domingo, cuya mayor parte estaba acabado; la víspera, a la tarde, hubo procesión solemne, la que sa lió de su antigua pequeña iglesia, con el sacramento, nuestra madre del Rosario del Trono, cubierta de perlas y diamantes, Santo Domingo y siete ángeles. El tribunal de audiencia con el presidente don Francisco Javier Morales, cabildo secular y toda la nobleza y comunidades, fue a la plaza en que hubieron dos altares y giró bajo de arcos torales y de manos por la iglesia de las monjitas y calle antigua de la pescadería hasta su nueva iglesia, en la que fueron tres días de función... Sus diez altares compuestos a competencia de alhajas de plata, oro, diamantes, damasquería y telas ricas, y todos sus pilares y presbiterio colgado de damasco y otras sedas; festividad muy plausible por todas sus circunstancias».

La iglesia tal cual hoy existe, apunta Vicuña Mackenna, no se concluyó no obstante sino diez años más tarde, tardándose otros diecisiete en la erección de sus elegantes torres.

El cronista Carvallo Goyeneche lo describe: «Todo de piedra labrada de color piedra, con tres puertas en su fachada, de buena arquitectura, muy hermoso, muy bien adornado y alhajado».

Las torres estaban funcionalmente destinadas a tener un tercer cuerpo intermedio entre su base y su cúspide, propósito que se descubre a primera vista, así como que entre una y otra hay una diferencia notable de proporciones. Al tenor, comenta Ernesto Greve, que la poca altura comparada con la existente desde el ático de la fachada hasta el piso hace suponer que en ello influyese el temor a los terremotos que habían destruido ya varias veces el templo⁴⁶ (Ver lámina 69).

La planta es de tipo basilical, de amplia nave central y crucero, ápside y bajos: el todo elegante y monumental.

La impresión que produce la fachada pódemos entregarla al seguro juicio estético de Martín Noel: «Es, apunta, una sencilla y esbelta fachada de un cierto clasicismo dórico, realizada en piedra de cantería, de líneas quietas, muy ennoblecida por la pátina amarillenta que le da un aspecto rígido y austero a la vez. Su frente lateral de líneas monásticas, corre por la calle vecina apuntalado por rudos contrafuertes que proyectan sus negras y violentas sombras en los monjiles entrepaños»⁴⁷ (Ver láminas 70 y 71).

El interior ofrece una solemnidad y nobleza muy característica. La nave central y las dos laterales de pareja altura quedan separadas por arcos de medio punto que reposan en pilares cuadrados. Los paneles están decorados con habilidad simétrica y armonioso colorido. Los diez altares con que se inauguró el templo han sufrido modificaciones pero algunos elementos nos indican el barroquismo incipiente. La urna barroca de San Miguel con su baldequino y templete, ponen una nota de intenso dorado que contrasta con otros altares, por ejemplo el de Jesús Nazareno, de formas oscuras y tétricas actitudes. El altar mayor de madera dorada reparte bien el espacio amplio del presbiterio muy en armonía con esa sensación de sobriedad del conjunto (Ver lámina 72).

En la clasificación de su estilo, Martín Noel reconoce que «en las proporciones de los entablamentos y en el perfilado de las cornisas se trasunta las influencias venidas del norte y ciertas peculiaridades regionales; pues, si contemplamos la decoración de las altivoltas, los gajos y flores y la conchilla que decora la nave central y los segmentados alquitrales, advertiremos que ellos son de una geometría y relieves muy particulares y de un sello inconfundiblemente americano». Alfredo Benavides coincide en este juicio: «el estilo es netamente americano, con marcado sabor peruano, pero no el peruano de la costa sino el del Altiplano o quizás arequipeño, y en él hemos creído reconocer reminiscencias del barroco mexicano» 48. Esta alusión debe referirse sin duda a las ventanas octagonales que recuerdan, como lo apuntan George Kubler y Martín Soria, las similares del Colegio de las Vizcaínas en Ciudad de México. Los mismos autores no descartan, sin embargo, la posibilidad de la influencia bávara de los hermanos coadjutores.

El sobrio empleo de la estatuaria se distribuye en la fachada en la siguiente forma: Nuestra Señora del Rosario, coronando el ático; al centro y a los extremos San Francisco y Santo Domingo; más abajo, en sus respectivos nichos, San Pío V y Santa Catalina de Siena, en el lado derecho; Santo Tomás de Aquino y Santa Rosa de Lima, en el izquierdo. La impresión arquitectónica de este curioso templo, cuyas líneas se acercan a la severidad románica o a la sobria opulencia del

escurialismo a lo Herrera, permite aducir en su arquitecto, el combativo José de los Santos Vasconcellos, cierta proclividad hacia la reacción neo-clásica que venía insinuándose en la arquitectura chilena. Estas sólidas murallas de piedra resistieron al desvastador incendio del domingo 29 de setiembre de 1963 que destruyó las reliquias históricas de su interior.

El Noviciado de Apoquindo

A UN QUE la región donde se alza el templo de los Dominicos de Apoquindo estuvo en las manos de la Orden desde comienzos del siglo XVII, la historia artística del edificio comienza en el año de 1767, en que pasó a manos del opulento Juan Cranisbro, marido de doña María Antonia de Portusagasti. Al fallecer los herederos la capilla de la Hacienda pasó a formar el núcleo del futuro «Escorial de Apoquindo». La primera construcción destinada a San Vicente Ferrer, fue dirigida por el provincial Dr. Justo de Santa María Oro, natural de San Juan, en la antigua provincia chilena de Cuyo. Gracias a oportunas diligencias pudo reunir el dinero para adquirir el predio agrícola. Entre 1807 y 1808 trabajó el provincial un claustro con dos celdas hacia el norte, mientras el Noviciado plantaba en el oriente la sólida fundamentación de una iglesia.

Sin embargo, largos pleitos ventilados en 1809 retardaron la construcción que, en verdad, comenzó en la época republicana y estuvo a cargo de Francisco A. Alvarez, su verdadero animador (Ver lámina 73).

En conjunto es imponente y aunque no cabe un estudio pormenorizado en los límites que nos hemos impuesto, es curioso constatar la similitud de sus macizas formas que coronan torres bulbares, con algunas iglesias del norte, principalmente la vieja iglesia de Andacollo.

Los nuevos Monasterios Santiaguinos

AL 16 UAL que en toda la arquitectura de Santiago, el terremoto de 1730 produjo efectos deplorables en los vetustos monasterios santiaguinos.

Las Clarisas antiguas salvaron no obstante su cotizado retablo mayor que pulían por 1738, y seguían trabajando en este mismo año en dar lucimiento al espacioso solar que poseían en la alta Cañada (Biblioteca Nacional), cuyo cauce de río salvaron por un puente, alzado por los religiosos franciscanos en 1750, de doce varas de mampostería que se conservó hasta el año 1835⁴⁹.

El convento pudo conservarse casi idéntico a través del siglo xviii, y su silueta maciza de adobes enlucidos, murallas abiertas en lo alto por estrechas ventañas, y el largo vertical de una curiosa puerta de tableros alargados, no tenía mayor animación que la torre cuadrada, de espadaña de ojiva que pintaron con el clásico bermellón de los templos franciscanos del país⁵⁰.

Las Agustinas de la Limpia Concepción, azotadas seriamente por el cataclismo, reedificaron con rapidez su iglesia, y los pocos documentos que hemos podido ubicar respecto de ellas nos dicen que en 1738 se esperaba que el próximo verano tuvieran terminada la fábrica de 75 varas de largo por 14 de ancho. El interior del templo fue hermoseado en 1772 por obra del maestro platero Joseph Toro, que hizo unas primorosas puertas para el sagrario del altar mayor⁵¹.

El Carmen de San José vio destruirse por completo la portería y trizarse las sólidas murallas:

las monjas se alojaron provisoriamente en la casa de la familia Blanco Encalada, y pagaron su deuda de gratitud, obsequiando un hermoso cuadro de Santa Clara que expuso Vicuña Mackenna en la Exposición del Coloniaje, de 1872. El monasterio fue reconstruido por la madre superiora Francisca de la Concepción alrededor de 1756, y en la actualidad conserva un hermoso cuadro votivo (que tuvimos oportunidad de conocer en el traslado de las monjas a su nuevo edificio actual) que representa la emprendedora provinciala dedicando al Santísimo aquel templo, cuya «maquette» ofrece devotamente arrodillada. Coincide este modelo en sus líneas generales con las fotografías tomadas antes de la transformación pseudo-gótica impulsada por el arquitecto Fermín Vivaceta en la primera mitad del siglo xix, planta rectangular coronada por dos agujetas laterales, un frontón sencillo que venía a rematar en el techo de dos aguas a manera de alero protector que hacía frente a la calle del Carmen.

En los amplios interiores del sitio se sucedían los corredores umbralados de canelo y de patagua, hermosos parrones agrestes y ermitas de piadosa reclusión⁵².

El convento del Carmen Alto es sin duda uno de los más importantes depósitos de plástica colonial. A los viejos retratos y cuadros de los fundadores ya analizados, las monjas fueron agregando interesantes series cuzqueñas y quiteñas de enorme valor documental y artístico. Tuvimos la fortuna de contemplar la Vida de la Virgen, doce cuadros de valiente factura, y delicada coloración, con motivos de pájaros simbólicos de verdadero interés. Una Vida de Santa Teresa, de intensos colores y los Doce Apóstoles, que atribuimos a la mano de Nicolás Javier Goríbar, el artísta quiteño, gran conocedor de la forma y el color, y pintor de gran fuerza expresiva.

Entre los objetos decorativos pertenecientes al monasterio que exhibió Vicuña Mackenna en la Exposición del Coloniaje señala el catálogo escrito por el eminente historiador, un Cristo en la columna, magnífica pintura sobre vidrio en un marco veneciano, que hacía juego con una Dolorosa, obra de mérito.

Entre las obras escultóricas, cuatro figuras de cera, la bienaventuranza, la reprobación, el juicio y la muerte, ejecutadas por artistas criollos de La Paz en el siglo xviii y que son, escribía Vicuña Mackenna «de una notabilísima ejecución y revelan a la primera mirada la inspiración del verdadero artista».

Una Purisima, piedra de Huamanga, delicado trabajo a cincel en que la Virgen tiene en el rostro una expresión de beatitud que rara vez se encuentra en estas obras hechas por rudos artifices americanos. De mérito fue conceptuado el Bautizo del Jordán, labrado en el mismo material que el anterior.

Del monasterio del Carmen se desprendió un nuevo «palomar de Cristo», el convento del Carmen de San Rafael, o Carmen Bajo, fruto de la terca devoción del famoso corregidor Zañartu.

El Carmen de San Rajael o Carmen Bajo

EL ORIGEN de este monasterio se reviste en la mentalidad del pueblo con caracteres legendarios que rodean la personalidad de su fundador, el corregidor Zañartu, con un «romántico y terrible» halo de misterio, conseja que todavía vive en la tradición del barrio de la Chimba, novelero y devoto.

Casado con la prominente matrona doña María del Carmen Errázuriz, dio esta unión tem-

pranos frutos y el adusto padre, «poseído del vértigo del misticismo concibió la idea de levantar alrededor de aquellas dos cunas una pared sombría que, a la manera de una lápida eterna, sepultase lejos de los peligros y del ruido del mundo a aquellos dos seres que acababan de nacer en el pañal de la esperanza»⁵³.

En octubre de 1764 el corregidor envió una dilatada información a España para acreditar la conveniencia de la erección de un séptimo monasterio de monjas de vida contemplativa en una ciudad que, según confesaba aquel propio documento, tenía apenas en esa época 20.000 habitantes. Por cédula de 23 de julio de 1766 se concedió bajo ciertas condiciones la licencia. El 23 de agosto de 1767 se bendijo la primera piedra del convento que fue ocupado el 25 de octubre de 1770 por la madre fundadora, doña Josefa Aldunate y cuatro monjas.

La fundación tropezó, escribe Angulo Iñíguez, sin embargo, con algunos entorpecimientos, pues cierta María Arce se quejó, al parecer no con toda razón, de que con aquel motivo se le había despojado de su huerto y el defensor de menores preguntó si la fundación no se había realizado con perjuicio de las hijas de Zañartu. Aunque el defensor de menores reconoció fácilmente en 1777 que «éstas había recibido una educación esmerada y entraban en el convento animadas por la más decidida vocación», Zañartu se esforzó en demostrar sus méritos y el lujo con que había labrado el edificio, «que no tiene igual la capital de Lima y mucho menos en esta ciudad, ella mira V. S. dos portadas suntuosas que hacen frente a la calle con otras tres en la parte interior que no la tiene ninguna iglesia por ser extraña al uso del país. Así mismo se halla guarnecida de costosas molduras por dentro y fuera, con un coro alto costoso dorado y pintado como se halla la bóveda de la iglesia, con una claridad extraordinaria comunicada por catorce ventanas de particular fábrica. La torre demostraba a todas luces su particular firmeza y hermosura y en su proporción no imitaba de otras de esta capital no sólo entre el material de que se compone y también sus costosas llaves y la facilidad para su uso compuesta de unas escaleras de madera y una varanda de particular fábrica»54. Habían intervenido en su construcción los maestros Manuel Ramos y Joseph Peña y el maestro Carlos, apodado el romano (Ver láminas 74, 75 y 76).

El 22 de mayo de 1777 se enviaba al rey los diseños de la iglesia, ubicados por Diego Angulo Iñíguez en el Archivo de Indias, y que ha publicado con los interesantes comentarios que reproducimos en su obra monumental *Planos*. En vista de todo ello el 22 de marzo de 1778, el fiscal, aun reconociendo que no se habían cumplido todos los trámites necesarios, propuso que se aprobase la fundación.

«El plano de la lámina 219 —escribe Angulo Iñíguez— da idea de la situación del convento y de su planta. En la orilla derecha del río se encuentran, separados por una gran plaza, el convento y la casa del fundador. En ésta lo más curioso es la galería que existe en el jardín, por la forma de las columnas y por la torre que sobre ellas se levanta. Al otro lado del río se ven representados los diversos templos de la ciudad, en los que parece haber concedido el dibujante un excesivo interés a las torres y espadañas, que sospecho sean, en parte, hijas de su fantasía.

«El convento consta de dos grandes patios, de los que el inmediato al templo está dedicado a celdas, y las dos puertas principales, en vez de comunicar directamente a aquéllos, dan paso a otros tantos jardines, o compases, que los aíslan del exterior.

«En cuanto a la iglesia misma, las diferencias entre la forma en que aparece en la lámina 217 y el alzado que reproduzco en la lámina siguiente son considerables. La portada de la lámina 218, por lo correcto de su composición, me hace sospechar que su autor ha debido de seguir más

o menos fielmente el modelo de algún tratadista. También es curiosa la forma de las columnas del claustro, tan extrañas como las de la Casa de Zañartu».

El aspecto interior del convento e iglesia lo podemos imaginar por la diligencia de vista de ojos, realizada el 25 de septiembre de 1770, en que intervinieron como técnicos los maestros Cayetano Oliva, de carpintería; Francisco Vilches, de albañilería y Nicolás Guerrero, de sastrería.

Los altares eran cinco, un Señor Crucificado, Nuestra Señora del Carmen, Nuestra Señora de los Dolores, Santa María Magdalena, el Señor San José con su niño, el ángel San Rafael y Santa Teresa de Jesús, todos de bulto de dos varas, hechura de Quito.

El altar de la iglesia fabricado a la moda, esmaltado y dorado, muy decente con su imagen de Nuestra Señora del Carmen en su nicho y el demás aderezo correspondiente, como una lámpara de plata, cuatro blandones, un cáliz dorado..., dos frontales, el uno de brocato rosado con franja de oro y el otro de damasco carmesí.

Conforman la suntuosidad del templo de cal y ladrillo, las certificaciones del maestro mayor de carpintería, Gregorio Solís, y el de albañilería, José Peña, que junto con Pedro Nolasco de Oliva, que midió el templo, evacuaron un prolijo informe en 1777⁵⁵.

El templo del Carmen, sueño arquitectónico y místico del corregidor Zañartu, fue socavado en los cimientos por la terrible avenida del río Mapocho en 1783, perdiendo el edificio de cal y ladrillo la majestad primitiva.

Una interesante serie de dibujos realizada por el pintor sevillano José del Pozo, nos permite contrastar los detalles técnicos de su construcción con la realidad arquitectónica de su silueta.



Joseph del Pozo: Vista del Carmen Bajo. Acuarela. Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile.

El Monasterio de las Capuchinas

LLEGADAS a Chile el 28 de abril de 1726, como comprueba el historiador de la Orden, presbítero Luis Francisco Prieto del Río, las capuchinas pasaron a encerrarse piadosamente en la clausura del convento el 22 de enero de 1727 en medio de una de esas procesiones usuales en la vida colonial⁵⁶.

El convento recién estrenado comprendía en palabras de Arturo Fontecilla, «una extensión de media cuadra de frente y otra media cuadra de fondo, estaba cerrado por murallas de adobes de cuatro varas de altura y tenía una huerta bien plantada de árboles. Lo edificado en él estaba en el frente de la calle Rosas, Capuchinas en esos años, donde había dos cuartos con puertas al exterior. Por entre estos cuartos abríase la puerta principal que daba a un patio de 16 varas en cuadro y que estaba empedrado. A un lado estaba la portería con puerta duplicada y torno y un locutorio con doble reja. Detrás de este patio había otro rectangular de 18 varas con una cruz en el centro, alrededor de las celdas que daban a un corredor. Allí también estaba el refectorio, la sala de labor. Todo esto se llamaba claustro y cerraban estos compartimientos la cocina, lavandería y despensa, todo pobre y humilde. Además había una capilla de 30 varas de largo y 7 de ancho, dentro de ella estaba el coro y el antecoro fuera de la sacristía»⁵⁷.

Pronto ensancharon las monjas el convento por compra de los solares vecinos. El terremoto de 1730 afectó la construcción, pero gracias a la generosidad del acaudalado síndico don Pedro Lecaros Berroeta, quien dirigió la faena, emprendieron las monjas la reconstrucción del convento e iglesia, que con las reparaciones inherentes a estas fábricas de adobes alcanzó a subsistir hasta la época contemporánea en la calle de Bandera en la esquina norponiente de Rosas, con su fuerte torre de dos cuerpos con campanario cuadrangular no muy elevado, y una pequeña y caprichosa peana para la cruz.

Entre los elementos decorativos del templo hay que mencionar algunas obras escultóricas y pictóricas características. En primer lugar, el pequeño busto de la flagelación de Cristo colocado en una sencilla urna a la entrada del convento; y sobre todo el histórico «Niño Dios de las Capuchinas», obsequiada, al parecer, por el virrey marqués de Castefuerte, «es una linda escultura de madera que tendrá media vara y representa al Niño Dios yacente en el pesebre. Ha sido tan religiosamente bien conservada esta imagen que fuera del tiempo en que se le rinde culto, se guarda aún en la misma caja oval de madera delgada que fue traída en 1726 con su primitiva pintura exterior».

«Los Quince Lienzos de la Via Crucis que mandó pintar el general don Manuel de Ara Inda para este convento el año de 1732 en la ciudad del Cuzco, son, al decir de aquellos que los han visto, un obsequio que con su pobreza artística por no decir rudeza extrínseca, parecería cosa grande para el rincón de la ínfima colonia».

La serie de los 24 cuadros que representan otros tantos pasajes de la «Vida del Patriarca San Francisco de Asís», fueron donados según tradición por el virrey José Antonio Manso de Velasco y llevan estampada la siguiente leyenda: «Se hizo estos lienzos. En la— Ciudad del Cuzco ela 1748.— El Maestro Marcos de Zapata. Me fesyd».

«No reprochables en su ejecución», los califica el Pbro. Prieto del Río. «Esta pintura no es tan mala», escribe Fontecilla Larraín, lo que es de suponer, pues Marcos de Zapata figura entre los mejores decoradores de la escuela cuzqueña. Fue llamado a mediados del siglo xviii a pintar los grandes lienzos murales que representan la vida de San Ignacio en la reconstruida Iglesia de la Compañía.

«La obra de este pintor cuzqueño, apunta Sola, se caracteriza por la riqueza del colorido y por la actitud noble de los personajes vestidos siempre con trajes suntuosos» 58.

Citaremos para terminar esta breve reseña la tela del Señor Crucificado, copia sacada a devoción de don José Gutiérrez de Espejo y Pacheco el año 1777, del original existente en la ciudad de la Plata, hoy Sucre, en Bolivia (Ver lámina 77).

Las Monjas Rosas

DESDE 1680 comienzan los intentos para levantar un beaterio de religiosas y se debe principalmente su fundación al tesón evangélico del P. jesuíta Ignacio García, quien venciendo los escrúpulos reales que ponían mil trabas a la erección de nuevos monasterios, pudo obtener la ayuda que vino a concretarse en la Real Cédula de 3 de marzo de 1753, firmada por Fernando VI⁵⁹.

Antes de la llegada de las monjas limeñas a Santiago estaba construido el monasterio, lujosamente alhajado por el P. García. «Emprendió, escribe su biógrafo, el retablo mayor que coje toda la testera de la Iglesia; ocupa el trono de enmedio la Santísima Virgen de Pastoriza (culto de Galicia en las vecindades de Coruña), titular de aquella iglesia, por quien tuvo singularísima devoción el P. Ignacio; en el nicho alto colocó a la gloriosa Santa Catalina de Sena. Adornan los dos lados de este retablo hermosas estatuas del patriarca fundador de la Orden de predicadores, de la gloriosa Santa Rosa y San Ignacio y San Francisco Javier» ⁵⁰.

Las ceremonias del traslado dieron ocasión a una de esas procesiones místico-populares que de vez en cuando quebraban la pacífica existencia de los santiaguinos.

El sencillo templo se mantuvo, enhiesto con las inherentes reparaciones y alteraciones hasta nuestros días, y el 30 de julio de 1927, el escritor Sady Zañartu y el repórter gráfico Rebolledo lograron penetrar, con las debidas autorizaciones eclesiásticas, al interior del convento y admirar sus detalles artísticos; la hermosa ventana salomónica de delicada talla en madera; los pilares que sostenían el desnudo maderamen de los claustros que reposaban sobre ménsulas de sencillo arabesco, el recogimiento de sus patios abandonados y nostálgicos, y sobre todo algunas de las telas tradicionales entre las monjitas. La soberbia tela del Niño Dios rodeado por la Virgen y San José, lleno de expresión y dulzura familiar, y la serie de la Vida de Santa Rosa.

La leyenda del primer cuadro dice, apunta Sady Zañartu: «Dormida en la cuna a los tres meses de su nacimiento, súbitamente vio la ama que la cuidaba, se había transformado el rostro en una hermosa rosa. Dio voces llamando a que mirasen el portento, a que acudió la madre con sus hijos, y llena de admiración se arrojó toda al rostro de la niña y dándole tiernos ósculos, prorrumpió en estas palabras: 'De aquí en adelante tú serás mi rosa, así te han de llamar y no será otro tu nombre'».

En otro lienzo se lee: «Jugaba con la niña Rosa un hermano suyo de edad crecida; éste usando de las travesuras acostumbradas, arrojóla con lodo en la cabeza y le manchó la hermosa cabe-

llera de su pelo; sintiólo la santa niña grandemente y formando quejas con desvíos trató de interrumpir el juego. A esto acudió con buen aire el pequeñuelo hermano, y haciéndose predicador, le dijo tales razones como dictadas del Espíritu Santo; oyó Rosa como oráculo del cielo la prédica del rapaz y se retiró al secreto de su cuarto compungida y llorosa, y se cortó el pelo. Luego que miró a Rosa sin las doradas madejas, su madre llena de cólera le dio de guantadas y golpes».

Las graciosas figuras de los infantes en este lienzo, remedos de meninas, lucen recamadas faldas bajo las cuales asoman el encaje del fustán; su hermanito viste de calzón y casaca, sin faltarle los lechugillos de las mangas ni la valona fina, que son una nota atrayente de la trapería de la época.

Otra curiosa tela dice: «Enfermó Rosa con dolor de garganta y quiso el Señor divertirla y armó un juego convidándola a que fuese competidora, y si ella ganaba le quitaría al punto dicho dolor. Tiróse el dado de una y otra parte, favoreció la suerte a la Virgen, ganó el juego. Mas el jugador divino, dando a entender que estaba picado, repitió, tiró y barajó con más feliz mano y salió de lo que le volvió con mayor fuerza el dolor»⁶¹.

En este lienzo los juegos de luz están contrastados y tiene, escribe Alvarez Urquieta, detalles interesantes, como son las ventanas del fondo y la escalera de la izquierda.

El cuadro que representa a Santa Rosa en su lecho de muerte a los treinta años, al amanecer de la fiesta de San Bartolomé apóstol, tiene una animación de figuras que realzan la hermosura extraterrenal de la santa, envuelta en sus brillantes hábitos.

De la época de la fundación del convento data también la serie de la Vida del hijo pródigo, pintada en seis cuadros de vidrio con marcos de lunas venecianas, que se exhibieron en la Exposición del Coloniaje, de 1873⁶².

Las Monjitas de la Plaza

LA RUINA exacta del convento de las religiosas carmelitas de Nuestra Señora de la Victoria podemos apreciarla a través de las peticiones que en febrero de 1735 hizo oír el síndico de la Orden, Felipe Puga, dolidamente: «lo único que quedó en pie, declara, fue la iglesia y coro, pero arrancada de sus cimientos, la fábrica y desplomada especialmente la parte que une el coro y los corredores que lo sostienen de más de una cuarta huidos, que amenazan notable ruina» ⁶³.

La Real Audiencia para poder determinar el cálculo de la ayuda material que necesitaban, ordenó al capitán Miguel de Miranda, alarife de la ciudad, que extendiera los certificados competentes. La inspección arrojó los siguientes y tristes resultados: «se reconoció tener maltratadas las murallas. El coro necesitaba pronto reparo. Las dos sacristías y las dos porterías estaban viniéndose abajo; el refectorio y las treinta y seis celdas particulares, apuntaladas». El alarife declaró al terminar la «vista de ojos» que era necesario disponer de \$ 12.500 para las reparaciones urgentes.

Parece desprenderse de los documentos que aporta fray Juan de Guernica en su Historia del Monasterio de las Clarisas, que hacia 1742 estaban reparados estos destrozos.

Para obtener los recursos económicos indispensables a la comunidad, rodeáronse los costados del amplio solar del convento con baratillos y tiendas, levantados por el maestro Nicolás Basaure en sus correspondientes piedras de esquina.

La decoración interior de la iglesia fue llevada a cabo en etapas sucesivas por el fervor de algunas superioras. En 1777, la M. Francisca Javiera de Galleguillos, llamó al tallador Juan Francisco Salas «a fin de que reconociese y asegurase los dos cuerpos colaterales del altar con el objeto de obtener la simetría del conjunto». El artífice doró el retablo de San Ignacio, adornó el altar con un frontal de espejos y talló un púlpito, dorado después por Francisco Nara. A su vez el carpintero Francisco Pozo trabajó nuevos marcos para las vidrieras del sagrario, Santa Clara y la Virgen de la Victoria.

La iglesia entera fue remozada, pintándose el techo y las colleras y blanqueándose las murallas. Gran prestigio recayó sobre el monasterio a fines del siglo xviii, pues la reina María Luisa de Parma ejerció en ellas su piedad obsequiándoles un «terno completo de altar», trabajado bajo la dirección del arzobispo de Toledo, y que llegó a Chile el 2 de septiembre de 1794. Dos años más tarde, los reyes aceptaron el ofrecimiento del patronato de la Orden, y como prenda material de este afecto, hicieron llegar a manos de las monjas «dos retratos», que con el respeto inherente a la majestad real colocaron las autoridades en sendos marcos pintados por el maestro José Mena.

Al entrar en la época republicana de Chile el monasterio de la plaza había alcanzado su máxima prosperidad. En 1821, el gobierno expropió el amplio solar y las tasaciones del director de Obras Públicas don Vicente Caballero, nos permite fijar la extensión de este histórico convento del cual no tenemos referencia gráfica alguna. «Medía por su frente al Sur treinta y siete octavos de vara; por el Norte igual número y ambos costados de Oriente y Poniente sesenta y nueve varas. Las dichas medidas formaban la figura de un rectángulo. El cañón del coro alto y bajo edificio doble, que comprendía siete varas de largo y nueve y medio de ancho, con murallas de adobe de vara y cuarto de grueso y ocho y media vara de alto sobre cimientos de piedra y crecientes de ladrillo enmaderado con vigas. El cañón del edificio a dos aguas comprendía la torre de ocho varas y media de largo y cinco y cuarto de claro de murallas enlucidas y blanqueadas, con cimientos de piedra y crecientes de ladrillo de diez y seis varas de alto dividido en tres cuerpos comprendido un cuarto interior y dos de la torre con enmaderados gruesos y firmes, cubierta de tejas y coligües aforrados de tercer cuerpo, de tabla de alerce por fuera, cúpula de madera y cruz de hierro. Un corredor de trece y dos tercios de varas de largo y tres y tercio de ancho que descendía del edificio doble de la iglesia y torre en el departamento de arriba que cargaba sobre cuatro columnas de cipreses boliados con medios puntos y su barandilla de madera, suelo enladrillado, con enmaderados de roble, cubierta de tejas y coligüe. En el departamento de abajo había otro corredor con basas de piedra. En el frente del edificio estaban los cuartos de arriendo ocupados por dos obrajes de platería. Seguían al interior los cañones de la comunidad, el refectorio, las celdas, la cocina y los hornos. Esta tasación parcial hecha el 20 de diciembre de 1821, se fijó en la suma de \$ 16.906.-».

La organización artistica-artesana en el siglo XVIII

A COMIENZOS del siglo XVIII se observa en el trabajo artesano una segunda etapa de existencia que Eileen Mullins define en las siguientes frases: «el poder municipal, oficialista, trata de todas maneras de implantar reglamentos estrictos para la constitución de los gremios, en oposición a aquel período de formación espontánea, de los siglos anteriores».

La situación vino a agravarse a raíz del terremoto de 1730, pues «los moradores y vecinos de la ciudad se apresuraron a edificar sus casas haciéndolas de madera, y con este motivo ningún oficial de carpintería quería trabajar de lo que resultaba que unos siendo oficiales se introducían de maestros abriendo tienda pública, sin que precediera el exámen preciso que debía haber y pagar el real de derecho de media annata». Esta anarquía —«porque apenas se ven aprendices cuando ya se quieren constituir de maestros y por no asujetarse al maestro que les enseña se retiran a sus casas y allí trabajan ocultamente»—, fue remediada en parte por decisión del Cabildo de Santiago que nombró al maestro mayor de carpintería para que examinara a «los que se han introducido de maestros y apruebe a los que halle aptos».

El capitán Miguel Miranda tomó a su cargo los exámenes y en vista de los buenos resultados el Cabildo, reunido el 20 de abril de 1731, hizo extensiva la determinación a los «demás oficios mecánicos» 66.

La disminución de la eficacia de la mano de obra criolla fue compensada en esta época por el valioso aporte de los coadjutores jesuítas, por los artífices franceses avecindados en Concepción y Valparaíso, los desertores de las naves inglesas y por la llegada de un grupo de artesanos portugueses, canteros de mérito, cuyas obras hemos examinado. Tuvo el gobierno español necesidad de conceder garantías a estos emigrantes y cuando se trató de cumplir la Real Cédula de 21 de junio de 1767 que ordenaba la expulsión de los extranjeros de los dominios de América, se hizo expresa excepción de «aquellos que se ocuparan de oficios mecánicos provechosos a la República». La Real Audiencia dejó establecido que se trataba de: «médicos, cirujanos, músicos, cantores, panaderos, cocineros, veleros, carpinteros, sastres, cerrajeros y demás de esta naturaleza» ⁶⁷.

Si bien dominan en este período, en lo que el trabajo arquitectónico se refiere, figuras de aficionados como Matías Vásquez de Acuña, Juan de los Santos Vasconcellos, Francisco Antonio Barros, los alarifes continuaron desempeñando dignamente sus oficios, destacándose ahora maestros de verdadera capacidad artística como Jorge Lanz. Ocuparon el puesto, además del mencionado artífice, Nicolás Basaure (1728), José de Lasarte (1732), Marcelino de la Peña (1752), José María Cuevas (1777) y Joseph Palma (1781), todos ellos ya nombrados al ocuparnos de las obras públicas del período.

Desde un punto de vista esencialmente artístico, el gremio de los plateros continuó siendo el principal. El Cabildo se preocupó de elegir a conciencia los maestros mayores, Juan González (1737), José de Santander (1738), José Gómez (1744), Mariano Gómez (1745), Juan Zenteno (1756), Mariano Tapia (1757), Anastasio Amaral (1760), Agustín Tapia (1762) distinguido en las Actas del Cabildo con el título de «maestro del oficio de platería». «A partir de esta última fecha, escribe Fontecilla Larraín, se nombraron contraste y maestro mayor, a personas diversas. En 1774 fue contraste Domingo de la Barrera y maestro mayor Francisco Sander»⁶⁸.

El gremio había usufructuado con la expulsión de los jesuítas y en el remate de los utensilios de dicha Orden, fueron éstos adjudicados a Mariano Tapia, Domingo Guajardo y Anastasio Amaral. Sin embargo, la técnica misma había sufrido pocas alteraciones: el martillo, la bigornia y el yunque continuarán siendo hasta la época moderna industrial las herramientas príncipes, y era el pulso del artista el que daba a los metales la maleabilidad necesaria para la obra maestra. Sin duda, los jesuítas habían perfeccionado el dorado y el esmalte y el trabajo técnico de la soldadura, pero el banco, el fuelle y el horno siguieron formando el cuadro típico del obrador del platero.

El número de los plateros santiaguinos había aumentado y un documento oficial enumera 24 maestros en el año 1763:

Agustín Tapia Mariano Tapia Anastasio Amarante Rafael Segura José Reyes Miguel Fuentes Domingo Barrera Manuel Cruz Antonio Cruz José Pinto Ignacio Araya Iacinto Flores

José Pozo
Juan Concha
Miguel Astorga
Romualdo Arenas
José Guerrero
Santiago Fuenzalida
Francisco Larrea
Antonio Banda
Tomás Pizarro
Juan Jáuregui
José Toro
Pedro Díaz

El trabajo personal de ellos puede aquilatarse por un expediente en que figura la lista de los objetos entregados al platero, maestro José Canales: «Un vecino de Chillán, don Angel Rebollar, le tiene encargada la hechura de 4 platos, 4 cucharas, 4 tenedores y un cucharón para lo cual le dio 13 marcos de plata piña. Le cobró 10 reales por cada marco en los platos y 4 ó 4 ½ reales en cada pieza de cuchara. Vicente Ovalle le ha mandado hacer 12 platos y una fuente. El señor Director la hechura de una palmatoria. Otro señor le ha entregado 7 marcos para la confección de 6 chocolateras. La señora Echenique ha mandado hacer dos blandoncillos y dos platillos. Un señor oidor, un estribo de punta suelta y otra clavada. Trabajaba también el dicho maestro en dos pares de rositas de oro».

El arte de la talla alcanza también cierta distinción en este período. Anteriormente, como hemos visto, los artífices de la madera salían generalmente del gremio de los carpinteros, en este siglo comienzan a diferenciarse los oficios y junto a los maestros mayores de carpintería, Miguel Miranda (1718), Nicolás Basaure (1739), N. Flores (1760), Juan Solís (1762), Cayetano Oliva (1771), Gregorio Solís (1772), comienzan a aparecer los maestros mayores de ebanistería, Gregorio Solís (1762); de talla, Joseph de Altube (1762), Joseph Aragón (1771), Manuel García (1774), Joseph Peña (1780) y Francisco Pascual (1782) y por último los maestros mayores de escultura Joseph Aragón (1771) y Godoy, el autor del altar mayor de los agustinos (1781).

Por sobre ellos que representaban el mundo oficialista, quedan, sin duda, los talladores de la iglesia de San Francisco y de la Catedral ya enumerados y señaladamente Jorge Lanz, la personalidad más importante de este período.

Jorge Lanz

JORGE LANZ, hijo de Abraham Lanz y Catalina Meyer, nació en Leyden durante la ocupación española de Flandes⁶⁰. Aunque encontramos este apellido en Chile en Juan Antonio Lanz, vecino de Santiago⁷⁰, parece que no hubiera relación entre ellos; Jorge llegó, al parecer, en 1740. Era ya vecino y morador de la capital en 1750, dedicado a la talla en la madera en la que cosechó bue-

nos laureles. El año de 1752, don Francisco García Huidobro, director de la Casa de Moneda propuso su nombramiento como segundo tallador, pues —como reza el informe— «el único y más ingenioso artista que había en la capital por el dibujo y demás operaciones de talla, además de concurrir en él las cualidades de un sujeto de virtud y buenas costumbres». A pesar de esta recomendación, la solicitud de nombramiento fue denegado por el rey por tratarse de un extranjero. Huidobro insistió en 1764 alegando que «nunca la Corona española había mandado expulsal de las Indias a los buenos oficiales de artes mecánicas». Insistía, además, en el hecho de su estatuto de nacionalidad española por haber nacido en la ocupación, ser nacido en el Flandes español y tener casa propia en la ciudad⁷¹. No sabemos el resultado de estas gestiones. Al año siguiente, el Cabildo de Santiago encomendó al maestro de campo, don Pedro Andrés de Azagra, alcalde de segundo voto, la tarea de encontrar la persona capaz de la «construcción de un retablo que sirviese de decente depósito a la devota imagen del Santo Cristo de la Veracruz que se guardaba en el templo de la Merced». El 16 de mayo, Azagra concertaba con Jorge Lanz «maestro de escultor», el petipié de la obra conforme al siguiente concierto:

«Primeramente que la cruz que demuestra el citado dibujo, haya de estar un poco más elevada de lo que representa. Item que dicha obra se ha de entregar perfectamente concluida y armada como debe en su capilla y en blanco con siete bultos de cotense, a mediados de la cuaresma que viene del año 1757, estos es, no sobreviniendo al dicho Jorge Lanz alguna grave enfermedad cuyo impedimento sea notorio, porque en este caso, no le ha de aumentar a él los días que legítimamente no ha podido trabajar, por cuya obra concluida y acabada en la forma arriba indicada se le ha de dar y pagar dos mil novecientos pesos de a ocho reales, de cuya cantidad han de salir los materiales para cuya ayuda se le han dado ahora descontados por la mano del señor otorgante quinientos en plata». Previa una fianza del maestro de carpintería capitán Francisco Flores, Lanz empezó a trabajar este retablo que por desgracia no ha llegado hasta nosotros⁷².

Los merecimientos del artífice llevaron a algunos cabildenses a apoyar su candidatura para el oficio de alarife de Santiago; fue derrotado por un voto en contra a favor de Nicolás Basaure en enero de 1757, pero en las elecciones de 1758 obtuvo el nombramiento de alarife⁷³. Se ocupó Lanz de la traza de la ciudad, desempeñando la importante comisión de ordenar la distribución de las aguas de regadío en un luminoso informe⁷⁴. En 1770 fue nombrado por el Cabildo «alarife de escultoría». Sin embargo, las reales órdenes de persecución a los extranjeros interrumpieron su carrera artística. Denegada su carta de naturaleza, fue deportado a la región de Arauco el 20 de octubre de 1770. Antes de partir extendió su testamento ante Luque Moreno⁷⁵, y por su contexto inferimos que gozaba de holgura económica. En marzo del año siguiente servía en las tropas de la frontera y calculamos que debió morir en 1771. A su albacea Pedro Andrés Azagra tocó defender el pleito testamentario y liquidar sus bienes agrícolas. Lanz había pedido ser enterrado en la Iglesia de San Francisco, donde había trabajado algunas obras de arte⁷⁶.

La pintura

LOS NUMEROSOS inventarios que hemos registrado en los protocolos notariales permiten afirmar que en la vida doméstica de este período no pueden observarse cambios apreciables en el gusto o nuevas actitudes estéticas. Siguen dominando los mismos géneros que tenemos examinados en el capítulo anterior respectivo.

Hay numerosas referencias que prueban la afición por las series cuzqueñas de vidas de santos. En el inventario de los bienes del capitán don Antonio Garcés, hecho en 1729, se hace mención de:

- Una vida de Nuestra Señora que se compone de doce lienzos de dos varas de largo y vara y cuarta de ancho.
- 17 cuadros de diversas advocaciones con marcos dorados de dos dedos de ancho.

En 1735, el protocolo relativo a la muerte del capitán Benito de la Barrera incluye:

- 12 lienzos de la vida de Santo Domingo.
- 12 lienzos del Apostolado.

En 1752, el platero Joseph de Gómez al tasar el mobiliario de doña María de Ovalle, señala:

- 7 lienzos apaisados de la Vía de Nuestra Señora del Rosario, toda pintura del Cuzco, dos de ellos de muchos rostros, sanos y buenos, en sus bastidores, estos los taso a 25 pesos cada uno.
- 23 lienzos de varias advocaciones, toda pintura del Cuzco...

Los llamados «cuadros a la romana», se citan también frecuentemente en los documentos notariales. En 1736, el maestro pintor Felipe de los Reyes, tasó:

- Dos lienzos de pintura romana de los Evangelistas.
- Una pintura romana de San Vicente Ferrer y San Pedro de Alcántara.
- Un cuadro romano de David.
- Cuatro cuadros romanos.

De los mentados «países», tenemos referencias en 1736:

- Ocho países romanos.

y para 1737:

- 2 payses pintados al temple y una montaña a dos pesos cada uno.
- 12 payses de figuras animales pintados al óleo.
 - Para 1768:
- 6 payses de las batallas de Alexandro.

En materia de retratos de personajes podemos citar: «un lienzo grande del Emperador Inga: dos retratos de la Reina y el Rey; dos retratos del Rey; uno del filósofo Arquímedes; tres cuadros del Inga de dos varas y media de largo y de ancho lo mismo con sus bastidores»⁷⁷.

En mayor proporción que en las casas privadas se encuentran estos mismos géneros pictóricos en los monasterios, iglesias y conventos, y gracias a ellos, podemos tener idea exacta de su apariencia y valor estéticos.

En la iglesia de San Francisco, en la capilla de la Soledad, se conserva un enorme cuadro, uno de cuyos medallones permite conocer la fecha en que fue ejecutado, pues se lee muy claramente: «Acabóse de pintar esta obra, el día 20 de setiembre de 1723, día lunes». Intitúlase el cuadro «Epílogo de toda la orden de San Francisco» y Alvarez de Urquieta, contó en la tela seiscientos cuarenta y cuatro retratos todos ellos interesantes como obras de arte. «A pesar de ser retratos de iguales dimensiones, escribe, no hay monotonía. Uno no se fatiga al contemplarlos. La sombra y luz están bien distribuidas; los colores de algunos contrastan bien con otros conjuntos; y la policromía de los matices de los escudos forma mosaicos admirables».

Por la dedicatoria de la obra pudiera creerse que el artista fuera chileno, pero la ausencia de otras telas de la misma mano deja en suspenso nuestro juicio.

Las Monjas Rosas conservaban hasta 1874. «La Vida del Hijo Pródigo», en seis cuadros con

marcos de lunas venecianas que exhibió Vicuña Mackenna en la Exposición del Coloniaje.

Del Colegio de San Diego de Alcalá pasaron a San Francisco, las diversas telas que componen la «La Vida de San Diego», que actualmente están colocadas en el segundo piso del claustro toscano del convento, en irreconocible forma.

Las Monjas del Carmen conservan la «Vida de Santa Rosalía» y de «Santa Teresa».

En la capilla de Apoquindo de los Padres Mercedarios hay una serie quiteña, criolla imitación de Breughel, el maestro flamenco, en que se destaca el episodio las penas del Infierno, de un realismo ingenuo en su representación de los pecados capitales, pero interesante como muestra de costumbres y tipos.

Todos estos cuadros típicamente americanos corresponden a réplicas de originales que es posible encontrar en los múltiples conventos de Quito y el Cuzco y que llevan la marca de esos talleres que trabajaban por modelos para los diversos países del continente.

Alguna luz sobre el estado de la pintura netamente chilena arrojan los pocos retratos que hasta hoy se conservan de esta época. El género continuó en boga durante toda la colonia y las familias se esforzaban para conservar devotamente la efigie de sus progenitores sea en esos deliciosos cuadros votivos, reminiscencia americana de primitivos flamencos encargados al Cuzco, o en retratos póstumos de dudosa autenticidad tanto documental como artística.

En la partición de don Francisco Briceño se respetó el «lienzo de dos varas en su bastidor que no se tasa por ser retrato del Maestro de Campo don Francisco Briceño»⁷⁸. Las comunidades, los cuerpos colegiados, cuidaron siempre a la muerte de algún personaje de importancia de contratar un retratista para fijar los rasgos del difunto. En setiembre de 1757 las cuentas de la Catedral apuntan la cantidad de \$ 30 que se pagaron al pintor Francisco Maciel por el retrato del obispo Juan González Melgarejo⁷⁹.

En el Convento del Carmen Bajo hemos visto el retrato de don Luis González, natural de la ciudad de los Reyes y vecino de Santiago, donde murió el día 8 de abril de 1657, incesante bienhechor de las monjas. De una terrible tonalidad bermellón, cuerpo rígido y cara desmesurada, demuestra un estancamiento notable en las bellas artes. La misma imperfección observó Vicuña Mackenna en el retrato del oidor don Juan de Balmaceda: «es más que el de un hombre, escribe, el retrato de un monstruo humano, siendo también muy de notar la pequeñez de sus pies, menos abultados que los de un niño de diez años».

El retrato del presidente Ustáriz (1713), de hermosas y casi infantiles facciones, alto, esbelto, de noble y elegante continente, vestido de encajes y con una casaca roja recamada de bordados de oro, es interesante, y si pudiera confirmarse su factura chilena sería un documento de importancia para el verdadero conocimiento del arte del retrato en este período, pues los ejemplos antes citados carecen de la técnica más elemental y no están animados siquiera de este soplo poético que elimina los conceptos técnicos de la pintura cuzqueña (Ver lámina 78).

Las mismas dudas nos suscitan las tres telas más importantes que puedan localizarse en Chile: el magnífico retrato de don Tomás de Azúa, fundador de la Universidad de San Felipe, hoy día en la Sala del Consejo Universitario de la Universidad de Chile. El óleo del corregidor don Luis Manuel Zañartu y su esposa, en la portería del Convento del Carmen de San Rafael, en que el rostro de la dama demuestra felices rasgos de caracterización artística, dados por medio de una paleta que maneja acertadamente el claro-oscuro. El retrato del obispo Luis Romero

(1718) de las Monjas del Carmen Alto, de buena factura puede atribuirse con mayor propiedad a un pintor local, dado los detalles que lo adornan.

. La pintura de este período que reseñamos es en su mayor parte anónima. Conocemos por las actas de las sesiones del Cabildo los nombres de algunos profesionales, los maestros mayores de pintura, a saber: Joseph Gómez (1762), varias veces reelegido; Joseph Espina (1774); Joseph Tello (1774) y Juan José Peña (1782).

En las tasaciones hemos visto citados los nombres de Felipe de Reyes, Luis Rodríguez y Francisco Maciel, el autor del retrato del obispo González Melgarejo⁷⁰.

Datan también de esta época las primeras xilografías en madera. Aunque de la imprenta de naipes que regentó en 1697 José de los Reyes salieron algunas cartas de barajas de intención decorativa, debemos colocar el hallazgo del padre Guillermo Furlong como primicia en el género. Son cuatro estampas grabadas, de indole religiosa, al parecer por su contexto imitaciones hechas «por un novato en el arte y grabado por el impresor con exceso de presión». El erudito jesuita las identifica como «cuatro estampas de procedencia chilena, ejecutadas con anterioridad a 1754».

La Capilla de Mendoza

EL TRANSITO que hemos observado en los edificios santiaguinos púede advertirse igualmente en las construcciones de las ricas regiones agrarias entre otras en la capilla de Mendoza, sitas en Apaltas, tierra de promaucaes, encomendadas a Pedro de León en los tiempos conquistadores de Hurtado de Mendoza. Apaltas cambió su nombre por el actual de Mendoza en el correr del siglo xvIII. El historiador de la iglesia, presbítero Fidel Araneda Bravo, atribuye el cambio al apellido del comisario don Gaspar de Ahumada y Mendoza⁸¹. Un cronista local, Tristán Gálvez, ve en él pleitesía a doña Luz de Mendoza, hija de uno de los primitivos dueños⁸².

Al juzgar por la documentación conservada en el Archivo del Convento, el año de 1769 el Comisario General pidió autorización al obispo para construir otra iglesia, pues de la anterior que servía de vice-parroquia sólo permanecía enhiesto el oratorio, habiéndose suprimido los oficios divinos. El 20 de enero de 1760 vino el permiso solicitado para que «construyera Capilla pública de tamaño conveniente y su sacristía separada de las viviendas domésticas». La sólida construcción de gruesos murallones de adobe, con sus firmes colleras de defensa, estaba terminada en 1785, como se desprende del inventario suscrito por el cura de San Fernando, presbítero José Alvarez. Tenía, dice el manuscrito, 22 varas de largo por seis v media de claro, adosada a la sacristía de cinco por seis y medio de extensión. Su silueta venía a cerrar por el lado sur los cuatro lienzos de una alegre plaza que reunía en una unidad las viejas construcciones, dominadas por un imponente torreón cuadrado, de buena altura, al parecer típico de la región colchaguina. Unían los dos extremos un extenso corredor en que se enclavaban las humildes habitaciones que en el correr del siglo xviii se transformaron en el asiento de esas «corridas de ejercicio», en que se mezclaba lo divino y lo humano, en preparación de la Semana Santa. Fueron famosas en ese siglo las procesiones de la Virgen del Rosario, que atraían a los devotos de tierra adentro y las localidades vecinas. La capilla conserva en la actualidad su prestancia en la fachada de tres cuerpos desiguales, coronados por techo de frontón en lo alto y una amplia puerta claveteada en ar

co de medio punto, por la cual se accede a la estrecha y larga nave única. La vista se concentra en el altar mayor descrito ya en el Inventario de 1785. Su arquitectura recuerda la reacción americana en contra de las exageraciones del barroco. El cuerpo central convexo está franqueado por altas columnas a la manera de baldaquino, en cuyo centro está el nicho con la imagen del bulto de cuerpo entero de la Virgen del Rosario, vestida de brocato con corona de plata, sosteniendo al Niño Dios en sus brazos. Sobre el conjunto hay un ático de buena factura, adornado con emblemas. En lo alto resplandece una placa policromada con un sol de buen dorado.

El altar sencillo, de solución jaspe en la base, se complica con la elaborada simbología que ha descrito el presbítero Fidel Araneda Bravo: orden de cruz central, estrella de seis puntas, ramas de laurel y palma entrelazadas, que rige en lo alto una brillante corona imperial.

En la nave única lucía, de acuerdo con el inventario primitivo, un «Via Sacra» y una pila bautismal, en la actualidad carcomida por la erosión de la piedra.

Al altar primitivo se agregaron otras piezas jesuíticas traídas penosamente desde Bucalemu: al altar de San Ignacio, de un extremo barroquismo, en cuyo tabernáculo se destacan las iniciales de la Orden.

El púlpito, de un estilo posterior tranquilo y noble, ha sido comparado con el de Santo Domingo, de Santiago. Es airoso, de una majestad que subyuga.

En la sacristía, desmantelada por la apetencia voraz de los anticuarios, se conserva una cajonería tallada a la manera usual del barroco jesuíta, y un mueble imperio, de factura comparable al de la sacristía de Santiago.

El oratorio que perteneció al arzobispo don don Rafael Valentín Valdivieso fue, sin duda, uno de los repositorios artísticos más importantes de la zona. Quedan todavía como recuerdo de una época de esplendor, el lacerante Cristo traído de España, de un realismo objetivo ajeno a la dulzura cristiana del arte chileno.

En materia de escultura el visitante puede contemplar el imponente grupo de talla quiteña de la Anunciación de la Virgen, uno de los pocos conjuntos que nos queda de la importación frecuente de tallas ecuatorianas.

En pintura, «La Vida de la Virgen», que en la crónica artística ha dado su nombre al Maestro de Mendoza, que examinaré más adelante al hablar de los últimos pintores coloniales.

HACIA UN ORDEN NEO-GLASICO

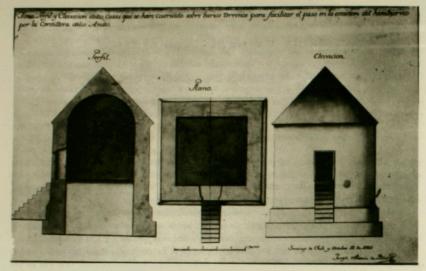
Los ingenieros militares

E L ESPIRITU ilustrado del país contó para la realización de las planeadas reformas edilicias con la preciosa ayuda de los ingenieros militares, que venidos de España y destinados por un plazo de cinco años, trabajaron muchas veces, a despecho de las reales órdenes, en obras privadas de edificación y mejoramiento urbano¹.

Todos ellos estuvieron inspirados en las doctrinas del neo-clasismo imperante en la península, y su capacidad técnica los hizo laborar de manera honrada, a la usanza de las obras severas de su especialidad. Los primeros que vemos ocupados de una manera estable son los ingenieros entregados a la planificación de la defensa de la región de la Frontera y la Plaza de Valdivia «que no sólo tenía un importancia militar de primer orden, escribe Ricardo Donoso, sino que su posesión constituía la dominación de toda la parte austral del Pacífico».

Señalaremos, en primer lugar cronológico, al ingeniero irlandés Juan Garland. Venía prestando sus servicios a la corona desde 1738 en múltiples cargos militares y en peripecias de guerra y de aventura que detalla en su «Hoja de Servicios».

A fines de 1761, según los datos de Ricardo Donoso, fue enviado con destino a Chile con el rango de ingeniero ordinario. El 26 de enero se embarcaba en Cádiz con su compatriota don Ambrosio O'Higgins, personaje que desde el cargo de delineador estaba destinado a ocupar los más altos empleos en la administración colonial. La fragata de guerra la Venus arribó con los viajeros a Montevideo el 3 de mayo de 1763. Garland permaneció unos meses en Buenos Aires, y entró a Santiago a mediados de diciembre. Liquidados los efectos comerciales que había traído consigo, y maltrecho su apasionado corazón por un súbito y romántico compromiso matrimonial con doña Rosa Alcalde y Ribera que pronto iba a quebrarse, se dirigió a Valdivia a tomar posesión de su puesto. «Apenas llegado Garland a su destino en compañía de O'Higgins, reconoció el puerto y levantó un mapa general de la región y otros particulares correspondientes al proyecto de fortificación». Ocupado en la defensa de la plaza tuvo que estudiar la topografía de la zona, viajando entre Valdivia, Concepción y Santiago en penosas y agotadoras jornadas de esfuerzo. En enero de 1776 inició las obras de las fortificaciones planeando una serie de fuertes: Amargos, Corral, Chorocomayo, Niebla y el Castillo de las Cruces. La planificación fue aprobada en la Corte, y el Director General de Ingenieros, don Juan Martín Cermeño, trazó las líneas definitivas de la defensa. También tuvo ingerencia, como luego veremos, en la construcción del famoso puente de Cal y Canto, los Tajamares y casuchas de la Cordillera.



José Antonio Birt: Plano de las casuchas de la Cordillera (1762). (Colección Amat. Biblioteca de Cataluña. Cortesia del Director, señor Lasarte).

A raíz de la muerte del gobernador de Valdivia, Félix de Berroeta, Garland lo sucedió en el cargo, mientras las autoridades trataban de aliviar su trabajo técnico con ayuda de un reemplazante, el ingeniero Lorenzo Arrau. Hasta mayo de 1773 ocupó el puesto de gobernador. En el ansiado viaje de regreso a España, falleció a bordo de la fragata-correo Doña Marina, el 19 de diciembre de 1755². A su debido tiempo haremos referencia a los planos y a sus condiciones de dibujante y cartógrafo.

De menor importancia fue la obra desarrollada por el sucesor de Garland, el teniente coronel don Antonio Duce, nombrado el 8 de octubre de 1773, y que sólo vino a ocupar el puesto de ingeniero ordinario, en abril de 1775³.

Más intensa en el terreno arquitectónico, fue la huella que dejó en Chile don José Antonio Birt, ingeniero de gran distinción. Construyó, según escribe don José Toribio Medina, las obras de protección de Puerto Cabello y se hizo notar en la defensa de Bocachica contra los ingleses en 1740⁴.

En Chile trabajó Birt en las fortificaciones de Valparaíso, reedificando en 1762 el Castillo de San José, residencia del gobernador de la Plaza, e instalando nuevas baterías en el Castillo de San Antonio⁵. Dos años más tarde trazó atinados planos para la defensa del puerto de Corral⁶. En Santiago tuvo parte preponderante en la obra del puente de Cal y Canto, cuya participación estudiaremos más adelante, y en diversas construcciones públicas, que tuvo que abandonar, al parecer, por las disposiciones reales que impedieron a los ingenieros colaborar en las obras de ar-

quitectura civil. Un accidente de a caballo acaecido en Corral le fracturó las costillas, de resultas de lo cual vino a morir años más tarde en Valparaíso, el 29 de agosto de 1778⁷.

Superior aún en cantidad e importancia fue la labor desplegada en Chile por el ingeniero don Leandro Martín Julián de Badarán. Nacido en Logroño, el 13 de marzo de 1738, hijo de Martín Andrés de Badarán de Usinalde, secretario del Secreto de la Inquisición de Navarra y regidor perpetuo de Logroño, y de doña María Bustillo Arce y Brisuela, natural de Barcelona, el futuro ingeniero recibió una esmerada educación*. Desde 1774 lo vemos sirviendo bajo las armas reales con el título de capitán de infantería. El 21 de julio de 1776 fue destinado a Chile. Su personalidad quedó ligada a extraordinarias iniciativas edilicias y podemos asegurar que pocas obras de importancia fueron ajenas a su constante arbitrio profesional. En 1780 planeó en la antigua Planchada del Puerto de Concepción una batería de diez cañones, y en Talcahuano, otra batería con el nombre de San Agustín en honor del presidente Jáuregui y construyó allí mismo el Fuerte Gálvez en recuerdo del ilustrado ministro de Carlos IIIº. Badarán recorrió intensamente la frontera levantando con rapidez un plano de la región que vino a terminar en octubre de 1781 y que le valió las felicitaciones del gobernador. Un año más tarde fue autorizado para contraer matrimonio con doña Isabel Ugalde de Concha, prominente dama de la sociedad de Concepción. Por esa época reparó los fuertes de la frontera; fijó «con la mayor economía y solidez», el plano del cuartel Hospital y Palacio de Concepción10.

Sin descanso, en perpetua actividad, vino a Santiago a raíz de la espantosa avenida del Mapocho en 1783, e ideó la prolongación del Puente de Cal y Canto y de los tajamares para evitar una repetición del siniestro. De 1785 data su prolijo informe sobre los fuertes del sur del país¹¹. En fin, para adelantar algunos datos de las obras que a su habilidad se entregaron, citaremos los planos arquitectónicos de la Catedral de Concepción y de las Monjas Trinitarias en la misma ciudad; del Cabildo, la Cárcel y la Real Audiencia en Santiago, que en respectivos capítulos estudiaremos detalladamente.

Abrumado por el trabajo su salud vino a resentirse en forma tan aguda que obtuvo fácil licencia en 1785, pero sólo un año después, en febrero de 1786, pudo traspasar la Cordillera acompañado de su esposa, con la intención de regresar a España¹².

El último de los ingenieros militares que citaremos para este período es don Mariano Pusterla. Enviado por el rey al Perú en 1773, a cargo de la dirección de las fortificaciones de la costa, se estableció en Lima acompañado de su esposa doña Josefa de Lerín. Estrecheces pecuniarias lo obligaron a aceptar el cargó directivo de las minas de mercurio de Huancavelica. Poco tiempo después fue nombrado gobernador de Valdivia, a fin de dar remate a las obras de defensa iniciadas por Juan Garland.

Pusterla tuvo a su cargo diversas comisiones de confianza; a él se debió la elección definitiva del sitio que ocupa la Casa de Moneda; fue, además, una ayuda constante en los trabajos de edificación, y a su atinado juicio y competencia hay que asignar la aprobación de los planos generales trazados por Toesca, que por su audacia habían encontrado resistencia en los medios oficialistas.

Pusterla falleció en Valdivia el 13 de diciembre de 1785; sus papeles y planos fueron recogidos por el sucesor don Manuel Olaguer Feliú¹³.

El impulso edilicio del Corregidor Zañartu

DON MANUEL LUIS DE ZAÑARTU representa la voluntad ejecutora más dinámica en este período de febril actividad edilicia; genial en sus concepciones, impulsivo, rudo y enérgico, a veces hasta la linde de la crueldad, su complejo carácter, tejido con las fibras de los sentimientos más contradictorios, toma realce de leyenda durante la administración del Presidente Guill y Gonzaga que lo nombrara corregidor de la ciudad, el 11 de diciembre de 1762.

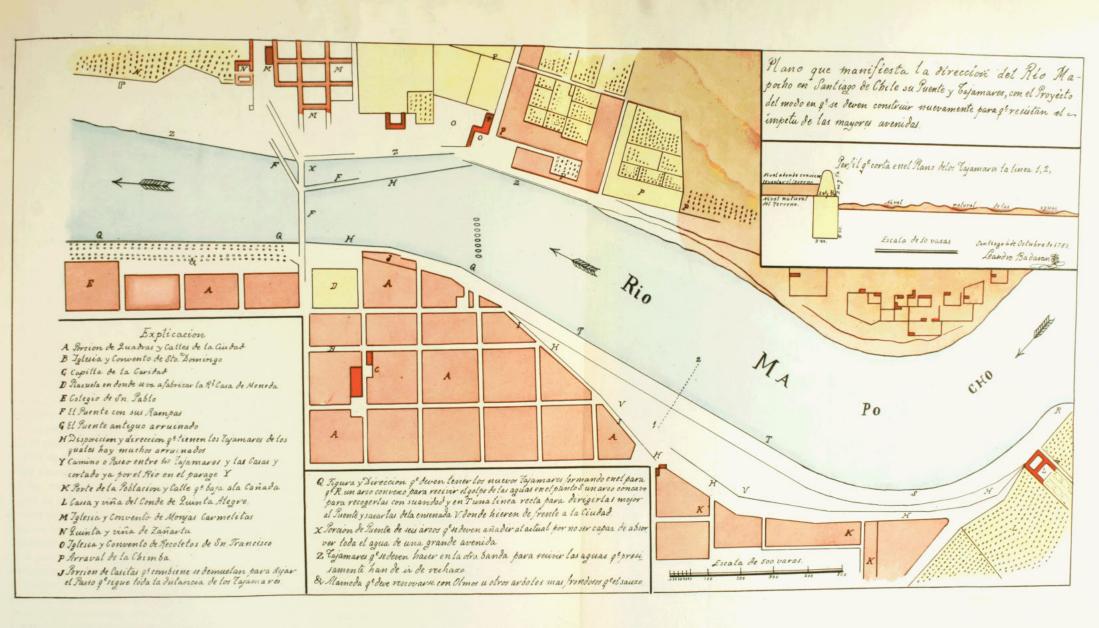
Nacido en la Villa de Oñate, vino a Chile en 1730, donde se estableció, amasando con los fér tiles recursos de su avanzada mentalidad económica una cuantiosa fortuna, fruto de sus especulaciones mercantiles en los mercados del Perú y de España. De regreso de un viaje a la península casó con doña María del Carmen Errázuriz, de idéntica prosapia vascongada y dama principal de la sociedad santiaguina¹⁴. De los múltiples aspectos de la vida del corregidor y justicia mayor de Santiago nos toca únicamente destacar el impulso que diera a las obras públicas, en las que puso toda su alma, trabajando en ellas, como veremos, hasta el día de su muerte, acaecida el 15 de abril de 1782.

De estas obras públicas entregadas a su cuidado y vigilancia podemos señalar las reparaciones del acueducto que conducía las aguas de la quebrada de Ramón hasta la pila de la Plaza de Armas, trabajo que ejecutó en 176315. Dio mayor lucimiento a este centro urbano, construyendo, con ayuda del maestro mayor de carpintería, Juan de Solís, el edificio de la Pescadería en el ángulo de la actual calle 21 de Mayo, en cuya portada se veían las armas del rey16; arregló el rollo simbólico de la justicia dirigiendo los trabajos de Joseph de Luzión17. Quiso dotar a la ciudad de un paseo público importante al delinear la Alameda Interior, vecina al río, entre cuyos árboles ubicó la Plaza de Toros, arrasada por la avenida del Mapocho de 178318. De los edificios públicos se deben a su empresa, además del Puente de Cal y Canto que trataremos a continuación, la casa de pólvora en los arrabales de la ciudad, y el cuartel de Dragones, que el gobernador Guill y Gonzaga trasladó a un solar contiguo a la casa del Capitán General (Cuartel actual de bomberos) con el objeto de proteger las Cajas Reales. Los planos remitidos a España en 1764, han sido reproducidos por Diego Angulo Iñíguez en su importante monografía frecuentemente citada en estas páginas. El nuevo cuartel quedó instalado el 1º de abril de 1765, y en la tasación intervinieron el alarife de la ciudad, Juan José Lasarte, y el maestro de carpintería, Juan de Oliva¹⁹. Ya hemos hablado de la construcción realizada a costas de su peculio del curioso monasterio del Carmen de San Rafael, especie de catarsis mística de sus demasías temperamentales.

El Puente de Cal y Canto o Puente Nuevo

EL NOMBRE del corregidor Zañartu se agiganta al asociarlo a la construcción del Puente de Cal y Canto, empresa grandiosa para la época, que además de su valor funcional, dio a la ciudad de Santiago un tono desconocido por la imponente superestructura arquitectónica.

El antiguo puente de cal y ladrillo construido por el carpintero Joseph de Gatica, que unía la ciudad con el barrio de la Chimba, fue asolado por la inundación del 20 de abril de 1748,



quedando tan sólo los cimientos de sus veinte y dos arcos sobre el que solíase construir una armazón de madera²⁰.

En el mes de octubre de 1762, el guardián de la Recoleta Franciscana comunicaba a las autoridades, «haverse imposibilitado el tránsito del puente a causa de haverse recostado el río del lado del convento». Se encargó la «vista de ojos» a Clemente Trasvaliña y ocho días más tarde, el 28 de diciembre, se leía el informe del alarife, Marcelino de la Peña, y del maestro mayor de carpintería, Juan Solís, quien acompaño un petipié de las reparaciones y el cálculo de los gastos necesarios; comprometiéndose a levantar en breve plazo la estructura de madera. El ingenuo plano que acompañamos fue aprobado por el Cabildo, con la expresa recomendación del corregidor Zañartu, «de que sea de poco monta para sus fondos subvengan a la construcción del puente de firme que se hubiere de trazar»²¹ (Ver lámina 79).

Esta idea, al parecer acariciada por el activo funcionario, vino a ser realidad en la sesión celebrada por el Cabildo el 21 de octubre de 1773 en que declararon los regidores: «que sería esta la oportunidad de dar principio a dicho puente y tajamar en el sitio que recomiende el ingeniero como más cómodo». «Don Joseph de Ureta, escribe don Ernesto Greve en su Historia de Ingenieria, se presentó ante la Real Audiencia, y en cumplimiento de la comisión que le había encomendado el Cabildo, expuso a la corporación, teniendo en vista que, por Real Cédula, se había concedido el ramo de balanza para la ejecución de las obras públicas del puente, tajamares y agua del Maipo, que estimaba llegada la oportunidad para emprender la construcción de un nuevo puente». El fiscal dictaminó que debía esperarse la venida al país del ingeniero Juan Garland.

Con fecha 9 de mayo de 1764, se dispuso que los ingenieros Juan Garland y José Antonio Birt situaran y ubicaran el sitio apropiado para la obra, pero los técnicos no pudieron llegar a conclusiones definitivas por no tener datos sobre las fuerzas de las avenidas del río. Un nuevo informe suscrito únicamente por Garland y fechado a 24 de mayo de 1765, precisa la mejor ubicación del puente, «calle que conduce a la plaza y Cuartel de Dragones al río me parece el más proporcionado así por la firmeza de su terreno y menos velocidad de las corrientes como por la decoración y hermosura de la propia ciudad»²². (Gráficamente podemos darnos cuenta de esta ubicación por el plano inédito que insertamos, que data de 1777²³.

El 6 de agosto se pregonó la obra pública del puente y tajamares, pero hasta el último día no hubo interesados. El gobernador Guill y Gonzaga ordenó entonces que se hiciese por administración, entregándose a Luis Manuel Zañartu²⁴. Previamente había acordado el Cabildo, el 20 de marzo de 1764 que «respecto a estarse dando principio a juntar los materiales para la fábrica de la obra del puente del río, y que siendo preciso, como se tiene proyectado, formar dos tajamares que, en forma de canal, recogida la agua la entre a los ojos del puente», se debía notificar a los dueños de los solares para que exhibieran sus títulos de las propiedades de la ribera del río²5.

A partir del 1º de octubre de 1765 comenzó Zañartu las tareas preliminares para la obra de los tajamares y el Pie de Trucha, firmando los contratos de materiales con el prior de Santo Domingo; juntando los bueyes y carretas para el acarreo y construyendo un puente provisional de soga para que pásaran los presidiarios a la fábrica de la muralla para que se construya, dicen los respectivos documentos, «con antelación a la del lado de la Chimba para resguardo de la ciudad». Un año más tarde «se principió a conducir la porción de piedra que se halla a orillas del río para la construcción del Puente»²⁶.

Primeramente debieron hacerse los pilastrones para sostener los basamentos, labor que quedo a cargo de don Mateo de Toro y Zambrano y que dio origen a una competencia de atribuciones con el impetuoso y absorbente corregidor.

El 5 de junio de 1767, el Cabildo de Santiago informaba que «dentro de un mes quedarían terminados los Tajamares y queda la gente desocupada para continuar la fábrica del Puente que le está encargada por la Real Junta de Balanza a representación del Ayuntamiento, y que a este fin tiene reunidos y terminados los materiales necesarios para ponerlo en ejecución, y que es el tiempo más apropiado para la apertura de la zanja de los cimientos por no traer agua el río, corriendo riesgo los tajamares por la parte inferior por hallarse sueltos, sin edificio inmediato que los sostenga, lo cual se prevee con poner sin pérdida de tiempo mano a la obra por no haber motivo alguno que lo embarace». Los cabildantes se ocuparon asímismo del plano que había entregado Birt al corregidor Zañartu, quien lo había manifestado al Cabildo que «se ha hecho cargo de lo hermoso y prolijo de la obra, que ha sido de la aprobación de cuantos lo han visto y que a más de concurrir a la necesidad que tiene del Puente la ciudad le será de diversión al público por su munificencia y que por lo prolijo de dicho plano se le den las debidas gracias al dho. Dr. Joseph Birt por el zelo de su aplicación en tan precisa y necesaria obra en que ha demostrado lo mejor de su ingenio o inteligencia de su facultad»²⁷.

En vista de estos antecedentes el Cabildo aprobó proceder de inmediato a la fábrica una vez que se hubieran concluido los tajamares, «insistiendo en que se guardara puntualmente la figura y delineación del diseño así por la firmeza y solidez que ofrece en la parte inferior como por la extensión y capacidad de la superior».

Terminados los trabajos para la defensa de la obra, el autor de los planos, a expresa petición de Guill y Gonzaga, dictaminaba que todo se había llevado a efecto conforme a los diseños de Juan Garland y del alarife de la Peña, por lo cual no había inconveniente para empezar la obra del puente²⁸.

El 9 de octubre tenía el corregidor a ochenta presidiarios encargados de poner un cerco en el sitio en que iban a iniciarse los trabajos.

En realidad la faena misma del puente vino a iniciarse tan sólo el 22 de diciembre de 1772, fecha en que José Antonio Birt y el maestro mayor de cantería, Joseph Vega, que había trabajado con Lorenzo Arrau en la colocación de los materiales y la delineación de la obra, emprendieron la construcción²⁹.

Las continuas ausencias de Birt instalado en Valparaíso en el ejercicio de su cargo militar lo obligaron a redactar unas «Advertencias para el govierno del Maestro maior o Aparejador de la obra del Puente que se está construyendo para que con la propiedad correspondiente pueda dirijir el cargo de su comisión, como asimismo colocar en sus respectivas partes las primeras iladas de cantería» que juzgamos necesario reproducir:

Primte. Tomará por la maestra el punto del centro del primer Pilar o estrivo que se halla construido desde los angulos de su espalda, y prolongara una recta la cual señalara el verdadero centro o Dirección que deve tener la Puente asta el otro estremo que corresponde ala parte del Arraval llamada la Chimba, en cuia dispocision, y dela misma comformidad, bolbera a prolongar otras dos lineas paralelas entre si como ala primera cuios principios se tomaran desde los dos angulos dela espalda que forma el estrivo los cuales determinaran el hancho que ha de tener la puente en toda su estencion y los angulos dela espalda de los demas pilares, y tomando en ellos el centro desu grueso levantara lineas perpendiculares indeterminadas sobre las cuales tomando con la avertura del compas dos varas y quarta de distancia en la escafa que tendra formada para este efecto en el punto de la sección que hisiera por esta operación le servira de centro para la formacion de los angulos salientes que ande cortar la corriente de las aguas, cuio

balor reza de cincuenta grados y sus dos lados terminaran sobre las líneas que manifiestan el ancho del Puente, como igualmente los angulos entrantes de cuios puntos así ala una parte como ala otra directamente, al centro dela cirquinferencia delos arcos es terminaranlas impostas que les corresponden alas cuales no se les dara mas cantidad ensu grueso que de una quarta a una tercia de vara afin que el curso de las aguas no encuenten maior resistencia para su salida en sus caras, cuios cimientos deven de ir comprendidos en el total del grueso que llevan los pilares o qubos etc.

Birt

A raíz de la muerte de Birt acaecida en Valparaíso en 1773, se buscó afanosamente el diseño del Puente. Zañartu escribió al albacea Pedro Fermín de Necochea, «que a pesar que no obstante publicó en el año pasado haberlo roto por ciertas diferencias que tuvo con el corregidor anterior, se hace preciso buscarlo entre sus papeles». La respuesta de Necochea, firmada el 25 de noviembre de 1773, decía que pocos días antes de morir, Birt le había comunicado que lo había roto por no vulnerar las Ordenanzas Militares de su cuerpo (Folio 72. Cap. 2) que le «prohibía semejante operación como por los faustos motivos de no exponerse en su acreditada inteligencia a los yerros que podrían suceder en la progresión de la Obra».

En reemplazo del meritorio y hábil ingeniero desaparecido se había nombrado para dirigir la obra en calidad de prácticos al maestro Joseph Vega y al maestro Teodoro que había fabricado el Puente de Aconcagua. Maestro mayor de cantería fue designado Thomas de la Rosa, natural de Lisboa, hijo de don Felipe de la Rosa y de doña Dominga Francisca Larraín que vino expresamente del mineral de Illapel a ocuparse en las importantes obras públicas de esta época³⁰.

De la Rosa, que conocía el plano general y los diseños trazados por Birt en Valparaíso el 8 de setiembre de 1769 y que luego destruyó, se permitió el 1º de diciembre de 1773 introducir en ellos algunas modificaciones al tenor siguiente: «en quanto a la elección de Arcos y Pilastras intermedias —escribía— también tengo por regular el que sean nuebe los Arcos y por consiguiente ocho las Pilastras sin variar en la latitud de estas de las cinco varas que le dá el referido plano. Pero en quanto a los claros de los arcos se hace indispensable alguna alteración respecto a que demostrándose solo en el diseño la longitud de todo el puente de Pilastron a Pilastron de ciento dose varas castellanas que rebajadas quarenta para las ocho pilastras intermedias de cinco varas de latitud cada una resultaban para los claros de los Arcos setenta y dos y por consiguiente quedaba uno de ellos de ocho varas en claro pero siendo la verdadera longitud del Puente de Pilastron a Pilastron de ciento y diez y nueve varas castellanas escalfando las quarenta de las Pilastras restan setenta y nueve que pueden distribuirse dandosele ocho varas y tres quartas de claro a los ocho Arcos colaterales al del medio y de este nueve que componen las referidas setenta y nueve varas.

«Por lo que respecta a los contramuros o estribos de la parte del poniente los figura el plano triangulares y a mi me parecía fuesen de medio circulo tanto para su maior fortaleza como para que terminado por la parte de arriba en la propia figura tuviesen maior espacio los trancitantes por el Puente de retirarse a su concavidad en el concurso de coches y calesas o de otros inconvenientes. Las puntas de Diamantes que se colocan a la parte del Oriente me parecen que su perpendicular es demasiado corta y que extendién dola a quatro o cinco veces sobre la línea de su base quedaban más firmes y en proporción de cortar el agua en sus avenidas (Ver lámina 80).

De estas reflexiones que en nada alteran la substancia del plano delineado por el Ingeniero, terminaba el maestro De la Rosa, si fueren de la superior aprobación de U. S. se demostraran en Plano separado para que sirva para la dirección mía».

Dejaba en suspenso el problema de la altura del puente hasta que se fabricasen las pilastras y entonces debería resolverse si el puente llevaría arcos de medio punto o rebajados. Los trabajos del Puente Nuevo continuaron realizándose bajo la mirada penetrante del corregidor, que desde la casita provisional de la Plaza, tenía el ojo avizor puesto en los mil detalles de la faena, que a veces se teñía con la sangre en que eran a hogados los alzamientos de la cadena de presidiarios, que en babilónica confusión, clamaban con tra el implacable justicia mayor (Ver lámina 81).

Estas interrupciones perjudicaban «al gran artífice», como califican los documentos al maestro De la Rosa, pues su salario ajustado a «20 reales diarios, casa competente, velas, comida y lo demás necesario», tenía que ser compensado por la disminución de días de trabajo, haciendo el maestro caudal del tiempo necesario para enseñar el trabajo de cantería a los presos. En lo íntimo anhelaba De la Rosa, mentalidad inquieta de minero y cateador, regresar al trapiche y a las dos estacas-minas de oro que laboraba en Illapel ³¹.

Serios problemas técnicos vinieron a preocupar la atención pública en 1774 en relación con la mala calidad de los materiales utilizados en ésta y otras obras públicas, principalmente ladrillos y adobes. Ya en noviembre de dicho año, el corregidor Zañartu había comisionado al maestro mayor de albañilería, Joseph Vega, y a dos oficiales, para que estudiaran el asunto. A base de este informe en que se aseguraba «que los cortadores los estaban haciendo muy delgado», se pasó un decreto que ordenaba que «todo adobe debía tener tres pulgadas de grueso, a cuyo fin las adoberas debían arreglarse en esta forma, de modo que el adobe quede en buena proporción» ³².

Un caso más delicado vino a presentarse en 1776, al pedir el lusitano De la Rosa autorización para proseguir la obra del puente con material de piedra blanca del cerro. La solución del asun to fue abordada el 26 de julio por el ingeniero extraordinario Leandro Badarán, que expuso que «no había inconveniente en que los cimientos del puente, y aún los mismos pilares, se hiciesen con dicha piedra blanca, pero que los paramentos de la obra debían construírse, en todo caso, con la piedra colorada que se había empleado para los ya construídos»³³.

El corregidor Zañartu fue más lejos y con audacia propuso, que para la rapidez y economía del puente, se utilizaran en los arcos y en la parte superior, cal y ladrillo. Aunque Badarán y el maestro De la Roca «aprobaron teóricamente esta idea», las autoridades dieron orden a Leandro Badarán que redactase un informe completo sobre la calidad del material empleado, y evitara así posibles errores técnicos.

El 20 de agosto dejábase oír la ilustrada opinión del ingeniero extraordinario en un luminoso informe que explicaba los defectos principales de los materiales usados en las construcciones
de Chile. A su'juicio eran ellos: el mal cocimiento de los ladrillos; el defectuoso beneficio de la
cal, «que aunque no le falta substancia y fortaleza», necesitaba batirse bien en la mezcla para lograr la perfecta unión de sus partes con la arena que en su opinión era de calidad; el mal cocimiento de los ladrillos y la pequeñez y figura de ellos, cuyo desmedrado ancho daba origen a peligrosos deslizamientos. Después de enumerar estos defectos proponía la manera de corregirlos
para mejorar la calidad de los ladrillos, y variar la colocación tradicional de ellos en la obra gruesa, dando figura de trapecio a las bóvedas y verificando la buena unión de las mezclas de cal.

Temeroso don Manuel de Salas, siempre atento a los progresos de la edilidad, que estas discusiones pusieran en peligro la continuación del Puente Nuevo, elevó al presidente un fervoroso alegato en que defendía las ideas renovadoras del corregidor Zañartu; «lo cierto es, leemos en

uno de sus párrafos, que apenas habría ciudad en el orbe, que tenga muchos más fundamentos que esta para la construcción de obras públicas; pero tampoco se verá otra tan destituída de ellas, donde el Cielo, la tierra, las plantas, los montes, el clima y todo convida a su engrandecimiento: Díganlo esas calles convertidas en pantanos y atolladeros; esa Plaza sin una Pila formal y hermosa; esas entradas y salidas públicas llenas de mil peligros y fealdades y en fin, díganlo quantos han visto mundos estériles y secos destituídos de un todo, pero hermoseados por el arte e industria de los hombres. Y ahora por que se presenta un comisionado recomendable y adornado por las prendas necesarias para el desempeño de una obra y empresa de otras mil que admite esta amable ciudad, se le ha de impugnar la brevedad y menos costo que desea; ahora que todos debían darle gracias y coadyuvar sus ideas, se hace recuerdo de la meditación de la corta vida de los particulares... y que es hoy en que en un sujeto, no como quieran circunstancias sino que a ciencia del Público, ha dispuesto una obra magnífica y lo que es más ha tomado unas vastísimas y ajustadas medidas que a nadie habían ocurrido para mantener trabajadores, aperos y demás adminículos se le ha de contradecir, se le ha de impugnar y resistir el menos costo y brevedad que desea... Debería el verdadero patriotismo propender a su proyecto e inspirarle muchos otros útiles y beneficiosos al público que pueden fácilmente conseguirse venciendo este primer embarazo»34.

El dictamen de la Real Audiencia no se hizo esperar y el 29 de agosto de 1776 ordenaba «continuar la fábrica superior del Puente de esta ciu dad, de cal y ladrillo».

Badarán fue encargado de escoger los materiales, y después de una fracasada prueba de ladrillos, «inadmisibles por lo mal cocidos», encontró los que necesitaba³5. El 30 de setiembre hubo urgencia en «hacer y fabricar las cimbras para el mejor cierto de los arcos», y para ello el maestro mayor reunió a los gremios de Santiago para elegir entre ellos por votación al hombre más hábil en la materia. A las 3 de la tarde terminó el concurso público, saliendo electo Gregorio Solís; con 5 votos triunfó sobre sus contendores, Tomás de la Rosa y Luis Romero, que obtuvieron dos votos, y Nolasco Oliva con sólo uno. Tiempo más tarde, en febrero de 1777, se procedió a idéntica selección para encontrar a los obreros más idóneos para ejecutar la estructura superior del puente. Tomás de la Rosa escogió entre los más peritos, a los maestros Manuel Ramos, Joseph Peña y Carlos, el romano, que se había distinguido en la construcción de la iglesia del Carmen de San Rafael. Se contrataron además a los maestros portugueses Pedro Amado y Mateo Gonxález, «los únicos en la capital para la arquería».

Por junio de 1777 estaba la obra «en estado que se principie la parte superior de los arcos», y el maestro mayor hubo de escoger cuál de los extremos del Puente debía de elegirse para principiar la construcción. De la Rosa se inclinó por el lado del Sur «por tener calzada de piedra y ser

fácil aprovechar el pilastrón construído por el Conde de la Conquista».

El trabajo fue ejecutado con rapidez, y el 3 de julio de 1778, el maestro lusitano, «por haber concluído todo lo sustancial de la referida obra y estando los arcos en estado de seguridad», elevó solicitud al corregidor Zañartu para regresar a Illapel y seguir el beneficio de las estacas — minas de oro y el trapiche que había construido. Para tranquilidad de su conciencia pedía el honrado artífice que «se mandaren medir con vara castellana los ocho pilares de dos caras y el pilastrón de su frente trabajados bajo su comisión. El corregidor a su vez requirió de las autoridades que evacuaran la consulta del maestro De la Rosa. El 12 de agosto, el alarife de la ciudad, Joseph de Palma y el maestro Manuel Ramos, designado director del Puente, en reemplazo de De la Rosa. «pa-

saron, como reza el informe, al Puente que se esta construyendo y hechado el cordel del alarife al pilastrón que está en la parte Sur de dho. puente, fabricado por el Conde de la Conquista se halló con veinte y una varas de un extremo al otro sobre la superficie del enlozado y en este estado se midieron los pilares de dho. puente fabricados a cargo del Sr. Corregidor y el pilastrón de la parte del Norte, se hallaron todos quatrocientas tres y media varas todas construidas de piedra colorada como el pilastrón de dho. puente, pero aquellos con diferencia en el maior costo sobre las puntas de diamante y las de cubo, lo que no tiene dho. Pilastrón, y habiendo el referido alarife formado la cuenta y sobre las partes del Sur que tenía las referidas 21 varas, asciende la obra de Pilares y Pilastrón del Norte a diez y nueve tantos del del Sur y una quinta parte de otro. Asimismo midió el ancho del cimiento del Este al Oeste y tuvo veinte y cinco varas, todo enlozado de piedra labrada de la misma del Puente y Pilares.

«Igualmente reconocieron los arranques de las tres calles que midió el expresado maestro después de haber acabado las arquerías que componen una vara y media de ancho y asegurado dha. arquería y dhas. calles, se dirijen la principal a la Plaza Maior, una para la Cañada y otra para la Recoleta, y asimismo reconocieron concluida la quadra de Tajamar de la parte del Norte del Puente para abajo y dejando dha. obra en este estado como concluidas las partes principales, se retiró del servicio dho. maestro a principios de Junio».

Parece que el puente fue entregado provisionalmente al público el 16 de octubre de 1778, al menos así lo apunta en su Diario Personal don Joseph Guzmán y Lecaros que estampa con toda claridad: «El día 16 de octubre de este año se concluyó el Puente del Río de esta ciudad y comenzaron a transitarlo las gentes» 36.

Hay sin embargo evidencia que todavía no podía darse por definitivamente rematada la construcción. Así el Cabildo de Santiago, en su sesión de 20 de julio de 1779, declaraba que: «con motivo de hallarse la importante obra del puente en términos de terminarse se había notado la falta que se descubre en su rampla que corresponde a la Cañadilla no correspondiendo con la que tiene en la parte de la ciudad, le hace suma mente defectivo por carecer de uniformidad y correspondencia. No hay duda, agrega más adelante el Acta, que abierta la comunicación por medio de otro igual arco queda expedita la marcha común (borrado en el original) transeunte, carruajes y caballería»³⁷.

En la solución de este problema surgieron diferencias entre Francisco Antonio Barros, director de la fábrica de la Catedral, y el maestro De la Rosa. A petición del Cabildo juntos resolvieron: «que se cubra la parte superior del Puente con cascajo del Río del más menudo que se pueda sobre las gramas de cal y piedra con que en la actualidad se haya y se suspenda este terraplén de cascajo una quarta distante de la salida de las aguas, que dha. quarta se ocupe de buena tierra para formar el empedrado que debe servir de piso a los carruajes. Asimismo resolvieron formar en tres listas de piedra labrada en cada una de las bajadas para mantener el referido empedrado».

Por lo demás anteriormente, el 30 de abril de 1779, el puente había sido azotado por la avenida del río Mapocho alcanzando las aguas «hasta los arranques de la obra». Para su reparo y defensa el corregidor Zañartu ideó «unas estacas de maderos de espinos». Para informar dicho proyecto fueron designados peritos José de Almeyda y el alarife Joseph Palma, que dieron los detalles técnicos en un informe en que corre inserto un plano de los ocho arcos del puente que creemos oportuno reproducir³s.

Los estribos de la obra fueron refeccionados en febrero de 1781 y parecía como dice un docu-

mento, «que el presente mes de Febrero (1782) deberá concluirse la obra del Puente en todas sus partes».

El 15 de abril de 1782 falleció el corregidor Zañartu a cuyos desvelos debían los santiaguinos esta extraordinaria empresa. Francisco de Palacios, su mano derecha en la faena, fue nombrado reemplazante por orden del presidente Benavides, y en su calidad de albacea provisional terminó la difícil contabilidad de la obra. El balance entregado fue el siguiente: Ramo de Balanza 55:552 1 real — Ramo de Casuchas del abasto 32.481. 1 real — Plaza de Toros 1.449. 2 reales. Ramo de acequias 300. Los gastos alcanzaban a 96.100, 5½ reales, habiendo así un alcance en favor de la testamentaría del esforzado corregidor.

Quedaban todavía muchos detalles que ultimar, a los cuales puso Francisco de Palacios todo el empeño posible.

El 26 de junio de ese año recibía orden para el pago de la cal para «los estribos y continuación del Puente Nuevo»³⁰ (Ver lámina 82).

La «avenida grande», con el terrible desbordamiento del Mapocho, cantada en verso octosilábico de romance por una religiosa del Monasterio del Carmen de San Rafael, se llevó «gran parte del Puente de piedra» (dato del botánico español Hipólito Ruiz), en cuyos arcos la imaginación de la poetisa vio:

> «En el puente y la ribera con pávido desaliento Más de cinco mil personas Que con clamor y lamento Causaban más confusión Que alivio a nuestro tormento».

Pronto comenzaron a repararse los daños. En setiembre de 1783 encontrándose de paso en Santiago el ingeniero don Leandro Badarán, fue comisionado para llevar a cabo un prolijo reconocimiento de los puntos vulnerables de la ciudad.

«En cuanto al Puente de Cal y Canto, estimaba Badarán insuficientes el número de sus arcos, y según el proyecto presentado era necesario agregar otros seis más en la ribera derecha»⁴⁰.

El Cabildo de Santiago, el 3 de setiembre de 1788 veía conveniente proceder a estas reparaciones sustanciales, que hizo suyas el gobernador don Ambrosio de Benavides en tres representaciones fechadas a 5 de noviembre de 1788 y 26 de enero de 1789, en que expuso al rey el proyecto de construir nuevos Tajamares y aumentar los ojos del Puente a fin de evitar los daños que experimentan sus habitantes y en las fuertes y continuas avenidas. El rey, por Real Cédula fechada en Madrid el 7 de diciembre de 1789, declaraba perentoriamente: «He resuelto aprobar la construcción de los mencionados Tajamares y aumentar los ojos del puente del Ríos⁴¹.

No sabemos en realidad cuándo terminó la construcción de los nuevos ojos del puente y la superestructura superior, con sus famosas casuchas que han dado origen a discusiones. Sus dimensiones medidas por el historiador franciscano Francisco Javier de Guzmán eran los siguientes: «consta, escribe, de once ojos; tiene seis a siete varas de profundidad; once varas de altura y doscientas cuarenta y dos varas de largo incluso las rampas. Al que mirase la poca agua que regularmente trae el río Mapocho, le parecerá que lo grandioso y sólido de este puente ha sido un gasto superfluo, y acaso diría, como muchos han dicho, al hacer su cotejo: o vender puente.

o comprar rio; pero seguramente mudará de dictamen cuando experimente la elevación que toman las aguas de este despreciable río cuando furiosas se encrespan con las avenidas del invierno» 42.

Para concertar los cambios de ambas riberas del Mapocho fue necesario arreglar el largo tramo de la Cañadilla, «vía pública, una de las más principales y necesarias, se decía entonces, no sólo por conducir por la Cañadilla todo el tránsito sino también muchas poblaciones, haciendas y demás».

El alarife Agustín de Argüelles trazó los planos de esta obra el 13 de agosto y el 13 de octubre de 1787, pero los arreglos interrumpidos por pleitos y pendencias vinieron a terminar únicamente el año de 1791. Con el trazado de la Plaza de la Recolecta Franciscana «se logró no sólo la comodidad de los pasajes sino el paseo que brinda al pueblo la Alameda que a su principio forma su planta de varios árboles». Igual trabajo se realizó en la avenida de los Olivos hasta la Recoleta Dominica, que con el tiempo se transformó en una hermosa alameda de más de veinte cuadras⁴⁸.

«El famoso Puente de Cal y Canto, escribe su historiador don Ernesto Greve, fue derribado por la avenida del 10 de agosto de 1888, mientras se construía la canalización del Mapocho, anticipándose así a la terminación de ésta, que había de ser, sin duda, su sentencia de muerte. La destrucción del puente produjo en el pueblo de Santiago el efecto de una calamidad nacional, pues como toda obra grande que perdurara tantos años, tuvo esta magna construcción colonial su historia y también sus tradiciones» (Ver láminas 83 y 84).

La Universidad de San Felipe

EL ESPIRITU ilustrado del siglo XVIII toma cuerpo material en las gestiones para fundar en Santiago una Universidad capaz de servir la ambición intelectual de los vecinos y «pudieran sus hijos tener los medios de abrazar una carrera literaria completa, que fuera ornamento de su persona y su familia y medio eficaz de ganarse la vida».

En los primeros años del siglo, Francisco Ruiz de Beresedo dejaba oír en el Cabildo un impresionante alegato en pro de esta indispensable fundación: «En el concurso de obras públicas, rezaba su discurso, debía ser preferida y atendida por los señores regidores de este Ayuntamiento la más precisa, la preminente y la más concerniente al alivio de los vecinos de este reino, y que entre todas ellas reputaba el dicho señor alcalde por obra de mayor utilidad del servicio de ambas majestades, la erección de una Universidad Real, perteneciente al Real Patronato, para cuyo efecto se separasen perpetuamente de la Caja Real por los oficiales de ella y por quienes se recauda el ramo de la balanza, la cantidad de cinco mil doscientos pesos»⁴⁴.

Por 1740 estaba ya comprado el sitio, «una cuadra de largo y media de ancho que estaba a espaldas del Convento de San Agustín, adquirido de diferentes dueños en la suma de trece mil quinientos catorce pesos y cuatro reales», que corresponde a la ubicación del actual Teatro Municipal. La primera parte de la obra y la capilla en que vino a reunirse por primera vez el claustro fue terminada por el superintendente don Alonso de Lecaros.

La primitiva fábrica fue mal concebida arquitectónicamente, y en febrero de 1764, el rector don José Martínez de Aldunate, debió preocuparse del mal estado del edificio. Para darse cuenta

cabal de los destrozos provocados en tan corto tiempo, se hizo asesorar por el hermano jesuíta Juan Hogen, cuyos trabajos esenciales hemos ya examinado, y el padre Nepomuceno Walter, de la misma Orden, muy entendido, al decir de don José Toribio Medina, de quien tomamos estos datos, en materia de arquitectura.

La vista de ojos llevada a cabo por los citados expertos y los maestros mayores Cayetano Oliva, carpintero, y José Antonio Vargas, albañil, reveló que el edificio «era de material de ladrillos sentados en barro, con escaso espesor de las murallas, que se veían en todas partes desplomadas y con otros defectos que resultaban del plano que se había seguido para la edificación». Se acordó proceder al reparo de los murallas, pero durante la demolición pudo comprobarse que era imposible proceder a estos remiendos, por lo cual se comisionó al maestre de campo don Alonso Lecaros y Ovalle y al sobrestante Cayetano Oliva para que, «en consulta de hombres peritos y de experiencia prosiguiesen de nuevo la obra y dieran a la capilla mayor firmeza».

En octubre del mismo año obtenía el rector la autorización para ajustar con algún artifice la construcción de un retablo para la capilla, que llevase en lo alto la efigie de San Felipe, y se ordenó al igual la fabricación de los asientos de la sillería de las salas principales, gremio y claustro.

En enero de 1767 se daba por terminada la obra principal, y la corporación universitaria para dar testimonio de su afecto al superintendente de la fábrica, se concedía a Lecaros el título de Doctor Honorario de la Universidad⁴⁵.

El edificio del Alcázar de las Ciencias, como pomposamente lo intitula el cronista Carvallo y Goyeneche, era considerado «como de buena arquitectura, de lucida fachada con un escudo de armas dividido en dos mitades. En la mitad derecha, la imagen del Apóstol San Felipe y en la izquierda un león con una espada desnuda en la mano derecha y por orla un blasón: Academia Chilensis in urbe Sancti Jacobis»⁴⁶.

Aunque no nos ha sido posible encontrar algún dibujo o perfil de la fachada arquitectónica de este importante edificio familiar a las primeras generaciones intelectuales del país, al menos hemos tenido la suerte de encontrar un plano de distribución dibujado por el agrimensor Antonio Lozada en 1778, alumno de la Universidad de San Felipe, el que nos permite interpretar de una manera adecuada los inventarios del Alcázar universitario: el uno, de 24 de mayo de 1769, y el segundo, de 13 de octubre de 1797. El recinto universitario se alzaba, como hemos dicho, en el actual sitio del Teatro Municipal. Se llegaba a él por una plazoleta empedrada que cubría el frente norte. La portada «de famosa arquitectura», con puerta de dos manos, postigos y clavazones de cobre labrado, chapa y aldabón de hierro, lucía en lo alto las descritas armas del escudo de la Universidad. Un pequeño zaguán de dos arcos pintados al óleo con motivos de florones, dividía las dos espaciosas salas del frente principal, abiertas en seis ventanas voladas, con finas coronaciones de hierro. Por la derecha se iba a la sala principal llamada General, de veinte y ocho varas castellanas de largo y diez de claro (el inventario de 1797 apunta 27 x 9 varas), de cal y ladrillo, toda enmaderada con su techo de cañería tallada y vigas sobrepuestas. En el medio estaba colocada la tribuna de madera, rodeada de pasamanos y guarnecida con sesenta sillas firmes con coronaciones de talla delicada, hechura inglesa, sobresaliendo entre ellas la rectoral con las armas de la Universidad en labrado sobrepuesto (Ver lámina 85).

Al frente, la cátedra, a que se ascendía por ocho escalas de madera, teniendo por lo bajo los escaños. A la izquierda, la capilla (28 x 9 varas) entablada a 3 paños, pintada la techumbre y las

colleras doradas. En el altar lucía una hermosa vidriera, la imagen del Santo Patrono, San Felipe, ricamente vestido.

Una cátedra de «hermosa escultura» y 12 bancas de «madera exquisita» completaban el conjunto de la capilla. Las aulas de clase, medicina, filosofía, letras, Real Academia de Practicantes y Leyes, se repartían alrededor de un hermoso patio, con pilares de madera y basas de piedra, bajo cuyos aleros de teja se distribuían «sus famosos escaños». Al centro una graciosa palma, ocho cipreses, algunos naranjos y limoneros y mucha diversidad de flores que los rodeaban. Habitación importante fue la sala secreta, donde en 1807 se hizo colocar una imagen del Santo Cristo en la Cruz.

Por un tiempo se pensó levantar en la huerta del fondo un colegio adjunto a la Universidad, pero desechada esta idea en 1785, construyéronse habitaciones de renta para aumentar los escasos caudales de la Universidad santiaguina.

La Casa de Huérfanos de Santiago

SI LAS aspiraciones intelectualistas de la filosofía de las luces del siglo XVIII consiguen levantar la Universidad de San Felipe, el filantropismo, otras de las facetas espirituales de la renovación progresista de esta época vital, mueve la construcción de los edificios destinados a la caridad pública.

Al decir elegante y acertado de Vicuña Mackenna, «en una escala más modesta, algunos hombres piadosos que comenzaban a comprender por discernimiento propio y no por consejo de confesores ni la rutina interesada de la piedad eclesiástica, que la virtud y las *obras* de misericordia consistían más en *obras* que en misas, levantaban los primeros muros de la beneficencia de Santiago, que es y será eternamente el más noble y el más justo de sus timbres»⁴⁷.

La iniciativa partió de don Juan Nicolás de Aguirre, marqués de Montepío, «que este blasón tuvo porque lo ganó con sus doblones y su caridad», y el cual «dolido de lo mucho que padecían en Santiago los niños expósitos que se malograban por falta de institutos dedicados a ellos», había edificado, en las cuatro cuadras que le pertenecían de la traza de la ciudad (Vieja de la Moneda, hoy Huérfanos), «un vasto edificio destinado a hospicio, casa de parturientas y huérfanas, con una capilla central que dividía aquellos departamentos». Según la diligencia de inspección ocular, cumplida por el oidor José Clemente de Traslaviña y el escribano Juan Bautista Bordá, el 22 de enero de 1759 el hospicio de hombres estaba edificado en tres alas, alrededor de un patio que tenía 58 varas de largo y 30 de ancho. El de mujeres era algo menor y tenía un torno y otro aposento «para que algunas infelices hallen puerto en las congojas de sus secretos partos». Anexo existía, además, un departamento de arrepentidas, «con diez telares para tejer bayeta del país».

El generoso marqués vista la ruindad del edificio pidió ayuda al rey, enviando a España el plano de la obra, dibujado en 1759. La ciudad ocupaba por entonces sus fondos edilicios en terminar la obra de la captación de las aguas del Salto Ramón y sólo en 1760 le fueron concedidos al marqués mil pesos de los reales novenos desde el momento en que comenzasen a funcionar los establecimientos. El edificio, según el estudio del original publicado por Diego Angulo Iñíguez, «es de distribución simétrica, con sus dos patios al fondo, lo que responde a la separación de los

sexos». El detalle interesante que destaca el distinguido investigador hispánico son «las curiosas puertas en ángulo de las habitaciones de las esquinas, por la predilección que por ellas parece existió en Chile,» 48.

La Casa de Huérfanos sirvió sus propósitos hasta el año 1779, en que durante la administración del gobernador don Agustín de Jáuregui, fue transformada en hospital provisional para combatir la terrible epidemia de la viruela y el tifus exantemático, según refiere el doctor Enrique Laval en su historia de los hospitales de Chile⁴⁰.

El edificio para atender estas nuevas finalidades sufrió diversas transformaciones. En 1789 el Pbro. Carlos Hurtado se ocupó de las refecciones más importantes⁵⁰. Por 1800, con el aporte de la lotería que impulsara el regente Andrés Ramón Madraccis, vino a terminar las salas hospitalarias⁵¹ (Ver lámina 86).

Desde el punto de vista arquitectónico lo más digno de señalarse es su capilla, culto de la «Virgen Pobre», coronada por una torre de tres campanas, y que se componía, a juzgar por un inventario notarial de 1794, «de tres frontales de madera labrada, y en el altar una imagen de N. S., cubierto el nicho de vidrieras y con el niño en brazos; la corona de dicha imagen de plata y las potencias de el Niño con sus remaches de perlas faltas y circulando el referido nicho cuatro mallas de plata de regular atmaño con sus candilejas, y sobre el altar un San José, al lado derecho, de bulto como de vara y cuarto de alto, en la mano el Niño con sus potencias de plata y en la otra la vara de azucena de flores de mar y su diadema de plata. Y al lado siguiente una advocación del Señor San Antonio de bulto como de tres cuartas de alto y su diadema de plata y azucena de lo mismo. En dicho altar se hallan dos pares de blandoncitos. En la capilla se halla otro altarcito o tabernáculo donde está colocado un Señor Crucificado. Y así mismo en la cumbre de la pared veinte y dos lienzos entre grandes y pequeños de diversas advocaciones» 52.

La Iglesia de San Lázaro

LA IGLESIA de San Lázaro, muy antigua, según ciertos documentos, «que tiene su origen desde el establecimiento y fundación de la ciudad», quedó reducida a «un pobre granero», a consecuencias del terremoto de 1730.

En 1749, el presbítero José Luis Fuentes empezó a levantar un nuevo edificio que debió haber sido provisorio, pues no habían pasado dos años y hubo ya necesidad de urgentes reparaciones en sus murallas. El alarife Nicolás Basaure, en informe suscrito el 15 de febrero de 1751, hizo un cálculo prudencial de unos tres mil pesos para los más urgentes reparos. La obra fue dirigida por el capitán don Pedro Joseph de Lecaros y Lorenzo de Saavedra. El templo tenía a la sazón 27 varas y media de largo de fuera a fuera y de ancho 11 varas; al alzado de las murallas costaneras ocho varas y seis un cuarto la torre. La portada había sido construida de cal y ladrillo con sus pilares y cornisas 62.

Diez y ocho años fueron suficientes para minar las bases del histórico santuario del patrón de las pestes. La feligresía devota reclamó con urgencia la revisión del edificio y en 1769 el alarife Marcelino de la Peña, hubo de realizar una vista de ojos. Por fortuna la munificencia de don Mateo de Toro dio los fondos necesarios, y el sobrestante Joseph del Fierro fue encargado de la faena constructora.

Una última refección interior de la iglesia y la estrecha sacristía, a cargo del hábil tallador Ambrosio Santelices, fijó la definitiva línea arquitectónica de este templo que ocupaba la esquina de la Cañada con la calle de Cenizas (hoy San Martín)⁵⁴ (Ver lámina 87).

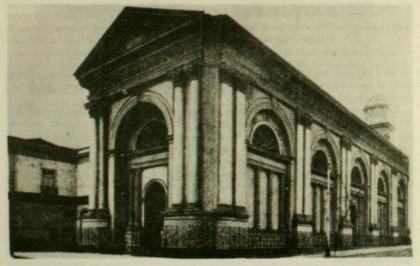
El plano trazado por Feliciano Joseph de Letelier en 1803 coincide con la distribución general del edificio tal como se destaca en las fotografías de mediados del siglo xix. Llama la atención su elevada y maciza torre de adobes —que no figura en el plano—, hermanada a media altura con la sencilla portada del templo, a cuyo largo se abren pequeñas y bajas ventanas que duplican la sensación rústica de la masa arquitectónica⁵⁵.

El año 1876 el templo que servía funciones de parroquia desde el 20 de abril de 1775 fue demolido, volviéndose a reedificar en su actual ubicación de la calle del Ejército esquina de Gorbea

La Iglesia de San Isidro

LA PARROQUIA de San Isidro, establecida en junio de 1686, vio destruida su iglesia por el terremoto de 1730. A expensas del marqués de Casa Real, don Fernando Huidobro, y con ayuda de la Junta de Balanza que entregó materiales, fue reconstruida en el año 1754⁵⁶, ocupando la mitad de la plazuela.

Se debe al presbítero Marcos de Elzo, párroco a partir de 1764, el adorno interior de la iglesia que amuebló y alhajó a costas de su peculio y con algunos fondos especialmente destinados para



Iglesia de San Isidro después de la transformación. (Fotografía antigua).

ello en 1783⁵⁷. Seguramente en esta época se adquirieron los dos lienzos de escuela americana que forman su principal tesoro artístico. El primero representa la Coronación de la Virgen, tela que atrae, según el juicio de Alvarez Urquieta, por la policromía de sus colores y la exuberancia de sus dorados. El segundo, es una alegoría de la Batalla de Lepanto, y el vencedor don Juan de Austria, figura al lado izquierdo, con la espada desenvainada expulsando a los infieles.

La iglesia fue terminada por el presbítero Juan Antonio Jara, que redoró el retablo del altar principal en 1797⁵⁸. La fachada actual en sus Líneas generales denota la procedencia neo-clásica del arquitecto constructor que ha recargado de detalles desmedidos para sus proporciones el frontis de altas columnas redondas y el basamento circular y agregando un remate de frontón triangular que se repite en proporciones mínimas en la portada de acceso.

Ocupa una posición más al sur que la Iglesia Colonial y fue levantada por el cura don Blas de los Reyes el año 1842.

La Merced

S E G U N el testimonio posterior del P. Benjamín Rencoret, se debería al provincial Alonso Rosas y el P. Alonso de Covarrubias, la construcción de la segunda iglesia de la Merced, en el mis mo sitio ocupado por la que destruyera el terremoto de 1730.

De acuerdo con los «Libros de Visitas», que hemos consultado en el Archivo de la Orden, los trabajos se reanudaron en 1736, rehaciéndose los muros con colleras de realce. En 1748, el padre Juan de Arenas puso su bondadosa y esmerada a tención en la aceleración de la obra, logrando el edificio cierta perfección en 1753, en que se afir ma que la iglesia estaba enladrillada, iniciados los trabajos interiores en el claustro y enhiesta una de las torres, con sus tres campanas. Ya en 1760, los documentos permiten deducir que estaba «entablada, blanqueada y pintada». Se había aprovechado parte del altar mayor, compuesto de siete nichos y cuatro de los antiguos retablos: el de San José, el de la Virgen de los Dolores, del Santo Cristo y el de Las Animas. En las paredes colgaban cuarenta lienzos⁵⁹.

No nos ha sido posible establecer la fecha de las últimas transformaciones coloniales de esta iglesia. Los historiadores han basado las afirmaciones sobre la participación arquitectónica de Joaquín Toesca en 1795, en el testimonio del viajero británico Jorge Vancouver, quien asegura que: «Se ha edificado, además, en la ciudad otra iglesia vastísima bajo la dirección del mismo arquitecto. Esta es de ladrillo, su fachada de estilo dórico con dos altas torres en las cuales el artista ha demostrado gran conocimiento de las bellezas del arte y de las proporciones. El interior es de estilo jónico, tiene una nave, dos alas y siete capillas». En verdad, la única imagen gráfica que se ha conservado del templo, es la que figura en el retrato del fundador de la Orden en Chile, P. Correa, pintado por Joaquín Mesías en 1803. El edificio allí representado corresponde en su estructura al actual, aunque con variantes estilísticas de un ingenuo barroquismo, insinuado más bien por lor adornos de las rejas y nichos empotrados, que por la línea primitiva, de sabor italiano. A su costado aparece la entrada del convento y, al parecer, los cuatro claustros que se habían terminado en 1758, y que se conservaron hasta 1860, en que el padre Rencoret, a trueque de desfinanciar a la comunidad, lo reemplazó por el actual cuerpo arquitectónico de cal y ladrillo.

Nada de la mano de Toesca, inconfundible en las demás obras creadas por él, se advierte en este dibujo, que podría representar por lo demás, la estructura primitiva, lo que igualmente confirmaría la idea que se mantuvo como idea original en las transformaciones. Un dalaje de piedra dignificaba la entrada (Ver lámina 88).

El templo de la Merced fue refeccionado en 1851. En 1868 el P. Rencoret evacuó un informe en que apunta las características. Medía 56 metros de largo fuera del presbiterio (14 x 0,80). Su ancho 26 metros más o menos. La nave principal 9,80 metros.

«Lo más notable de su arquitectura —apunta el distinguido sacerdote— es la arquería, columnas redondeadas de piedra con alma de hierro, de dos metros de circunferencia, tres de alto, la basa 0,64 ctms. y el capitel 0,65. El arco tiene de elevación 9 metros. Sólo el engaste del arco es de piedra, lo demás de ladrillo sin ninguna armadura de hierro. El coro alto es otra obra de arte. Es el único que hay en Chile sin pilares y de sólida estructura»⁶¹.

La opinión del historiador Alfredo Benavides es favorable. «Si analizamos su ambiente constataremos que no carece de grandiosidad y que lo atrevido de sus grandes arcos alivianan las pesadas columnas, reuniendo en un solo espacio el conjunto de sus tres naves, con lo que salva en parte el inconveniente de que la nave central no tenga iluminación directa» (Ver lámina 89).

El interior del templo conserva algunas interesantes obras de arte. El púlpito es lo principal. Benavides lo considera «la más explícita manifestación de la influencia barroco-bávara en nuestro país y una de las más hermosas del arte barroco chileno del siglo XVIII». Sabemos por los documentos mercedarios que estaba en construcción en 1762, pues los inventarios hablan de un «púlpito dorado con espalda y coronación». Todavía en 1783 las cuentas apuntan: «\$ 100 al dorador por el resto que se le deben del púlpito». (Ver láminas 90 y 91).

Es realmente una obra llena de vida. El movimiento espiral, dinámico, está bien dado. Las figuras sostenedoras y los profetas que recubren el marco sitial oratorio están animados de un ritmo dinámico. No hemos podido identificar directamente al autor. El único escultor de importancia que haya trabajado en la Merced fue el flamenco Jorge Lanz, a quien parece más lógico atribuirlo más bien que a alguno de los tallistas de la Compañía de Jesús, que pasan por ser sus autores.

El altar, por alusiones indirectas, lo atribuimos al maestro Godoy, que, como hemos visto, aprovechó los dibujos de Toesca en diversas obras escultóricas para la comunidad. Pudo muy bien ser proyectado por Toesca, como afirma Benavides.

LA REACCION NEO-CLASICA EN CHILE

El AÑO DE 1762 marca en Europa el apogeo de la revolución intelectual llamada de la «Ilustración», o «Enciclopedismo» por los tratadistas hispánicos. Las características más importantes que habían popularizado esas doctrinas en las altas clases sociales y en la burguesía eran la creencia profunda en la idea del progreso humano indefinido, la aplicación del método experimental en las ciencias, el libre juego de la facultad innata de la razón en todos los asuntos humanos o divinos, la creencia ardorosa que «la razón, aun dentro de sus límites, es el juez y el guía más seguro para conducta de la vida»¹.

«España —escribe P. W. Whitaker—responde al estímulo de la Ilustración con un notable despertar científico, se organizan por doquiera academias e instituciones que producen libros que gozan de estimación internacional»².

Hispano-América por intermedio de las misiones científicas, por la influencia intelectual de Francia, y por el trabajo y el genio de preclaros criollos, asimila estos ideales que se incorporan a su acervo cultural. Resplandece ya el sentimiento nativista y una especie de diálogo se entabla a través de las fronteras entre los espíritus superiores, cuya correspondencia epistolar refleja ese contacto a distancia.

Poderosas razones económicas son las que permiten dar realidad a estas declaraciones doctrinarias. En Chile, la bifurcación de la economía, la apertura de la ruta comercial del Cabo de Hornos, la intensificación del comercio trasandino y del Pacífico, el auge de la explotación de la plata y el cobre, dan firme base a estas empresas. Además, la expulsión de los jesuítas en tiempos de Carlos III permite la circulación de los bienes obtenidos por la venta de las grandes haciendas de la Orden, y su empleo en las construcciones civiles proyectadas por el nuevo espíritu.

La influencia de las modalidades neo-clásicas sobre el arte español e hispano-americano ha sido bien estudiada por el Marqués de Lozoya, «Cuando la imitación del arte greco-romano, escribe, vino a ser la norma inexcusable, el artista, a menos que se pusiese en manos de algún culto mentor, hubo de convertirse en arqueólogo y en humanista para poder interpretar los textos clásicos, los cuales eran el nuevo dogma a que había de atenerse para su creaciones y conocer las fuentes de la mitología pagana, fuente de inspiración de sus modelos antiguos. Hasta entonces bastaba el aprendizaje de los gremios para que, sin salir a veces del propio taller paterno, un pintor o escultor aprendiese de su oficio la sabiduría acumulada por muchas generaciones de menestrales. Ahora esta enseñanza familiar parecía insuficiente, y los príncipes eregidos en mecenas creyeron necesario crear escuelas en que los conocimientos que se estimaban convenientes para el ejercicio de las Bellas Artes se cursasen como cualquiera otra disciplina en una universidad y aun la técnica del oficio se concertase en un sistema de reglas y preceptos. A medida que se eleva la cultura se eleva también la condición social del artista; los príncipes lo admiten en su corte⁴y los grandes señores gustan de cultivar su trato»³.

Estos conceptos pueden aplicarse con toda propiedad a lo que estaba sucediendo en Chile en el correr del siglo xvIII.

Los últimos gobernadores coloniales a partir del probo y desinteresado Agustín de Jáuregui (1773-1780) fueron por su actividad e inteligencia verdaderos representantes del despotismo ilustrado. Tomás Alvarez de Acevedo (1780), de sólida instrucción jurídica, se preocupó del adelanto local, dictando las ordenanzas para la organización de la policía urbana. El valetudinario Ambrosio de Benavides (1780-1787), supo confiar a los cerebros en que había depositado su confiara, obras públicas que alcanzan extraordinario nivel de actividad en tiempos de don Ambrosio O'Higgins, arquetipo de la Ilustración, política continuada por Gabriel de Avilés y del Fierro (1796-1799), por el ingeniero Joaquín del Pino (1798-1801) y por el bondadoso Luis Muñoz de Guzmán, todos los cuales dejaron su huella progresista en la arquitectura civil y militar de Chile. Poderosos auxiliares tuvieron algunos de ellos en sus respectivas esposas, entre las cuales doña Juana Micheo de Rezábal y Ugarte (1796) y doña María Luisa Esterripa de Guzmán, animaron alegres tertulias intelectuales en que se cultivaban con amor las bellas artes y la literatura.

Esta preocupación se revela en el cuidado que ponen los gobernadores y los capitulares del siglo xvIII en modernizar los edificios del costado norte de la Plaza de Armas, cuyas fachadas describía Carvallo y Goyeneche «como antiguas y de ordinaria arquitectura».

El Palacio de los Gobernadores

EL 26 DE FEBRERO de 1752, el Cabildo elevaba un memorial al rey de España en que pedía la autorización para ocuparse de la restauración del Palacio de los Presidentes semi arruinado por los repetidos temblores⁴. La perpetua angustia económica que tantas veces cortó las alas del entusiasmo a los regidores y autoridades, impidió ver realizados estos proyectos que tímida mente toman cuerpo en julio de 1771: Por entonces se encargó de activar la modernización de los edificios gubernamentales al maestro carpintero Tiburcio Gumera, quien, ayudado por Luis Romero, alteró algunos detalles de la fachada de la casa del gobernador y puso en consonancia con el espíritu de la época la decoración interior. El tallador Sebastián Báez completó el mobiliario; Rafael Ross dio una mano de barniz a los cuadros, y en el salón de honor se levantó un sitial adornado con galones de mosquetero de damasco que había broslado cón pericia el maestro Noguera⁵.

Estas reparaciones fueron insuficientes para detener el peso de los años que gravitaba inexorablemente sobre las vigas del Palacio, por lo cual en 1785 hubo de comisionarse al activo contratista, don Francisco Palacios, para repasar la fachada de todo el lienzo norte de la plaza. Momentáneamente las oficinas gubernativas se trasladaron al Cuartel de Dragones que había reparado para estos efectos el maestro Ipinza. Se trastejó cuidadosamente el Palacio; se cambiaron sus apolilladas maderas interiores, y gracias a la habilidad de Pedro Nolasco Oliva y a su ayudante Manuel Azócar, se puso una nota refinada en el interior «adornándolo con repisas doradas y capitosas cortinas de damasco».

Poseemos de este edificio una descripción escrita en 1795 por el viajero inglés Vancouver: «La sala de audiencia, escribe, es hermosa, aseada y bastante bien amueblada. Está precedida de una antesala de un tamaño conveniente que contiene los retratos de los presidentes de Chile desde

la conquista del país. Las paredes están cubiertas hasta la altura de ocho pies de un friso de madera barnizada, semejante a los que se usan en Holanda. Ellos corrigen un poco el efecto de la cal blanca y monótona que cubre la pared hasta el techo. En la extremidad de la sala se ve un entarimado de algunos pies de elevación, sobre el cual está el sillón del Presidente con un dosel de damasco carmesí, que tiene a su derecha y a su izquierda los retratos de sus majestades católicas».

Para la ceremonia del recibimiento del presidente Avilés se introdujeron algunas mejoras en estas salas, y el maestro Joseph de Torres empapeló con hermosos papeles pintados ciertas piezas. Se decoró el techo de la habitación de un intenso color azul, con dos óvalos, trabajados por el pintor José Meza. A las puertas se dieron unas manos de óleo en tono rosado, que contrastaba con las paredes azules. En el segundo patio el contraste fue aún más agudo, pues la puerta divisoria fue pintada de rojo subido, manteniéndose el azul de los muros. Los dormitorios lucían un tranquilo color perla, y como novedad se habían cubierto los huecos de los enrejados con flamantes vidrieras traídas de España.

La fachada que miraba a la plaza tenía enjabelgados los muros y sus profusas rejas pintadas de color verde. En la portada pendía un escudo policromado con las armas de la realeza⁸. Las últimas reparaciones que se hicieron en el Palacio, antes de su transformación realizada por el arquitecto Goycolea, fueron las de 1800, y estuvieron a cargo del agrimensor general del obispado, don Feliciano José de Letelier⁹.

La vida de Palacio era igualada por algunas mansiones próceres que describiremos en lugar oportuno, tales como la de don Agustín de Eyzaguirre y su esposa doña Teresa Larraín; la morada de don Francisco García Huidobro, don Ramón Errázuriz, don José Santiago Larraín, José Antonio de Rojas, Manuel de Salas, José María Astorga, doña Pabla Verdugo y Manuel Pérez Cotapos, etc., asientos de refinadas tertulias intelectuales.

El interés por las bellas artes comenzó en esta época entre las clases dirigentes, y muchos patricios cultivaron personalmente algunas técnicas. Don Manuel de Salas, el renovador de la enseñanza colonial, escribía a su futuro cuñado José A. Rojas desde Lima en 1772: «Estoy aprendiendo a dibujar; creo que cuando venga Ud. ya pintaré y así traiga de aquellos colores que aquí no hay como arcorsa de grano, carmín superfino de Florencia, azul de ultramar, etc. y buenas estampas»¹⁰.

Al describir la ciudad de Concepción, el cronista Gómez de Vidaurre dice de ella que «ya ofrece una cosa notable, que es el buen gusto de las pinturas y adornos de Italia. Se distingue en esto el calificado vecino y benemérito feudo encomendero don José Puga y Girón, haciendo ver una cuadra adornada con doce láminas con sus marcos de bronce dorados a fuego y con diversos adornos de plata trabajados en Roma y de un gusto muy particular». «Ellas están hechas en forma de cornucopias, porque tiene cada una dos candelejas del mismo metal y del mismo modo doradas, y de tres luces cada una, con lo que dicha cuadra y los otros adornos correspondientes hace el día en medio de tinieblas de la noche. No son menos apreciables dichas láminas por lo rico de sus marcos que lo son por lo fino del pincel que ha formado los santos. Entre éstos está un original del Caballero Solimeni, que representa la gloriosa Santa Ana con San Joaquín y la Santísima Virgen»¹¹. Se trata de Francisco de Solimena (1657-1747), pintor de cámara de las cortes de Europa y el autor del famoso cuadro «La llegada de Cristóbal Colón a la América».

A pesar del difundido gusto por la pintura, todavía podemos constatar la resistencia al desnu

do artístico, y el pobre gobernador de Valdivia, Joaquín de Espinosa, tuvo que defenderse en los 60 capítulos de un sumario que lo arrojó a la prisión en 1777, de «tener en su puerta una estatua de madera escandalosa». Invocó el gobernador en su defensa: «la beatitud de Clemente después cuarto como cuenta la historia mandó colocar en el Museo del Vaticano unas arcas antiguas de mármol viejo en que se representaba la forma en que Vulcano sorprendió a Venus y Marte». Hacía en su ingeniosa defensa referencias a los desnudos del Museo Clementino y a la María Blanca, estatua de mujer desnuda, que adornaba una de las más populosas calles de Madrid¹². Esta apetencia por obras de arte hizo modificar los aranceles aduaneros y con fecha 8 de octubre de 1760, se fijaron los siguientes avalúos que reproducimos como un índice de los objetos artísticos de más frecuente comercio:

Entrada y salida

Entrada y satida	
Cada escaparate o escritorio de la otra costa	veinte pesos
Cada dho de Guayaquil u otra parte del Perú	doce pesos
Cada tercio de espejos con marcos	quince pesos
Cada tercio de espejos, medianos	seis pesos
Cada tercio de dhos, pequeños	seis pesos
Cada cajón de dhos en livra el	5%
Cada coche de caleza seis pesos y su	5 %
Cada escribanía con herrajes, veinte pesos y su	5 %
Cada tercio regular de láminas del Cuzco	seis pesos
Cada tercio de lienzos del Cuzco	seis pesos
Cada tercio de láminas de Roma o Europa con cristales y lienzos de pintar a la	Male onosid
vista	5 %
Cada cajón de loza de China	quince pesos
Cada taburete de Indias	dos reales
Cada dho de Europa el 5 % de su valor	
Cada viga o palo correspondiente regulado a 4 pesos su cinco por ciento de entrada ¹³ .	

Las fuerzas más poderosas que agitan la conciencia de esta época ilustrada son las siguientes: primero, la llegada de nuevos ingenieros militares de España, y en especial la presencia en Chile del gran arquitecto romano Joaquín Toesca: segundo, la circulación de libros de arte que producen un fecundo contagio intelectual; tercero, la renovación de la enseñanza y la aparición en los planes pedagógicos de los ramos artísticos, el dibujo y la arquitectura. Abordaremos para una mejor comprensión del período neo-clásico un estudio de estas influencias.

Los ingenieros militares

LA CALIDAD de los ingenieros militares venidos de España en este período no es homogénea como había sido el caso de José Antonio Birt y Leandro Badarán; figuran nombres mediocres junto a personalidades de importancia. Además, las reales cédulas ponen trabas a los ingenieros impidiéndoles ocuparse de trabajos arquitectónicos civiles y de esta manera su campo de acción

se restringe a la defensa militar y a la cartografía e hidrografía donde muchos de ellos no dan la verdadera medida de su talento.

Don Juan de Ojeda, el primero en el orden cronológico que adoptamos para esta corta reseña biográfica, llegó al país por el año 1763, entiempos del gobernador Guill y Gonzaga. Ascendió rápidamente los grados del escalafón por sus hechos de armas en la guerra contra los araucanos eternamente sublevados. Trabajó Ojeda diversos planos que por desgracia no hemos podido ubicar en nuestros repositorios. Guill y Gonzaga le «mandó figurar en láminas todo el obraje de la fundición de artillería»; Francisco Javier de Morales le encargó el plano de la frontera y sus plazas y el de todos los colegios de ex-jesuítas de Santiago; O'Higgins, el de las plazas de la frontera que se hallan estampadas en la Historia de Chile, del Abate Molina. A la muerte de Gómez de Agüero se le encargó el plano topográfico de Chiloé¹⁴.

En 1803 escribió don Juan Ojeda una interesante Descripción de la frontera de la Concepción de Chile, publicada por Nicolás Anríquez, en la que hace referencias a las obras señaladas.

Una labor semejante a la de Ojeda desempeñó en Chile don Lázaro de Ribera y Espinoza, enviado por el virrey del Perú, don Manuel Guirior, en 1778, con el fin de estudiar la defensa del Archipiélago de Chiloé contra posibles invasiones extranjeras. En 1782 entregó su informe intitulado Discurso sobre la Provincia de Chiloé, que don J. T. Medina califica de «grito de un alma herida por el espectáculo de la miseria». Los planos y cartas geográficas levantadas por Ribera en cumplimiento de esta misión se encuentran inéditos en el Ministerio de Guerra de Madrid y «son de admirable ejecución en el dibujo y en el lavado» 15.

Eduardo Gómez de Agüero, ascendido de ayudante de ingeniero a teniente de infantería e ingeniero extraordinario, el 25 de noviembre de 1793, pasó pronto a nuestro país, donde trabajó honorablemente en la planificación de las capillas del obispado de Concepción y en los cálculos de los fuertes de la frontera. Su labor arquitectónica en Santiago fue negativa, pues fue uno de los principales impugnadores de los proyectos de Joaquín Toesca. En tiempos de don Joaquín del Pino (1803) evacuó algunos informes técnicos. Vino a fallecer en Chile en 1805. 16.

Compañero de Gómez de Agüero fue don Antonio García Carrasco, de tan triste figuración en la historia política de la Independencia. Había estudiado en la Real y Militar Academia de Ceuta, obteniendo por oposición en 1768, la «subtenencia de matemáticas». «Su acierto en la idea, apunta su panegirista don Juan Egaña, y el levantamiento de planos en el cargo de ingeniero para la construcción de la nueva ciudad que se hizo en el Monte Acho y su enseñanza de las matemáticas a donde fue destinado por Real orden el 8 de diciembre de 1776», son testimonios de sus conocimientos científicos.

Trabajó en este carácter en el muelle de Málaga y en las obras de Montevideo, Buenos Aires y Mendoza¹⁷. El 1º de julio de 1794 fue nombrado ingeniero en segundo. Laboró en Chile en las fortificaciones de Valparaíso, en el Hospital del Fortín de San José, en el Cuartel de Dragones de la Reina. Inspeccionó la región del Bío-Bío.

Desde 1808 su actuación se aleja del dominio técnico para entrar con paso desgraciado a tomar parte en los acontecimientos que iban a precipitar la lucha por la Independencia¹⁸.

De mayor relieve es en el campo de la arquitectura la personalidad de don Pedro Rico y Ortiz, distinguido profesional que acompañó al gobernador O'Higgins en el fecunda gira por las provincias del Norte. De su constante labor, que analizaremos en los capítulos dedicados a las respectivas obras, citaremos a la manera de un guión sus trabajos cartográficos que sirvieron a

la expedición Malespina¹⁹; el primer trazado (1792) de la red caminera entre Santiago y Valparaíso por la Cuesta de Lo Prado; el intento de modernización de Coquimbo y La Serena; la planificación de los Tajamares del Mapocho. Mente ágil en recursos y fértil de imaginación, ideó diversas maquinarias industriales para la explotación minera que entusiasmaron al gobernador O'Higgins²⁰.

El sucedor de Pedro Rico, don Agustín Cavallero, nombrado en su reemplazo el 5 de noviembre de 1792, es, sin duda, el ingeniero más destacado de esta época. Había llegado al país después de un penoso viaje de 112 días de Cádiz a Montevideo, desde donde partió a Chile en 1795²¹. Poco después de su llegada fue comisionado por O'Higgins para dirigir los trabajos del camino entre Santiago y Valparaíso, estudiando importantes modificaciones en el antiguo trazado, al poniente de la Cuesta de Zapata, según los planos que se conservan en la Mapoteca Medina²². En 1797 partió a La Serena con «el fin de reparar las obras necesarias a su defensa y abrir un foso por la parte del mar que sirva como defensa de aquella parte y al mismo tiempo facilite el desagüe»; el informe fue entregado el 30 de marzo de 1798, y los planos se remitieron al rey²³.

A partir del 30 de setiembre de 1799, Cavallero se entregó de lleno a la enseñanza de las matemáticas y de la arquitectura en la Academia de San Luis, logrando preparar, como más adelante veremos, una pléyade de meritorios alumnos, gracias «a la exactitud y extraordinaria concentración» con que ejerció su labor pedagógica, sacrificando a su merecido descanso las horas de «la prima noche». Cavallero intervino en las más importantes obras de ingeniería y de arquitectura de esta época neo-clásica. Tuvo parte importante en el trazado del Canal de Maipo. Notificado el 2 de octubre de 1799 permaneció, en compañía de su alumno Luis Joseph Santa María, desde el 3 de diciembre de 1799 al 6 de marzo de 1800 en el terreno mismo «por donde debe correr el agua del Maipo»²⁴. El informe entregado el 1º de agosto de 1800 comprendía la nivelación, cuatro planes y cuatro perfiles originales que se remitieron a España²⁵ y han sido publicados por Diego Angulo Iñíguez en su monumental colección. Trabajó, además, como apunta en un memorándum, en los deslindes de las estancias de Peumo y Angostura; niveló y delineó el canal del Marqués de Montepío, que después iba a trazar un simple mayordomo campestre en seis leguas de extensión.

Levantó los planos de la Casa de Pólvora con sus oficinas y máquinas; el almacén de pólvora en el cerro de Santo Domingo; la iglesia de San Agustín de Linares; los planos de la fundición de la Casa de Moneda; instaló las cañerías de agua potable en el Real Casa y las pilas surtidoras de la ciudad de Santiago; prosiguió la detenida obra de los Tajamares del Mapocho²⁶. El 12 de abril de 1799 fue ascendido a ingeniero ordinario con encargo de pasar a Panamá. El presidente Avilés lo retuvo para encomendarle las obras generales de la Casa de Moneda, por muerte del arquitecto director, Joaquín Toesca, los reclamos del rey obligaron a otorgarle su partida en mayo de 1802, pero todavía estaba en Valparaíso esperando barco en setiembre de dicho año²⁷.

La circulación de los tratados de arte en Chile

UNA BREVE ojeada a los catálogos que se conservan de las bibliotecas coloniales permiten conocer, al menos, los títulos de aquellas obras que debieron haber tenido influencia poderosa en la formación del gusto neo-clásico. Puede afirmarse con alguna certeza que unos cuantos criollos, prominentes chilenos del siglo xVIII, conocieron las obras más importantes que sobre estética artística había publicado la literatura europea. El 25 de enero de 1773, don Manuel de Salas escribía a su futuro cuñado, don José Antonio de Rojas, uno de los precursores de la Independencia, pidiéndole los libros necesarios para continuar el aprendizaje de la pintura que había emprendido en Lima. Al efecto solicitaba el envío de: «los dos tomos de Palomino; Samuel Marolois De arquitectura y perspectiva; los Principios de dibujo de Gerard Lairesse y uno de José Rivera, alias el españoleto, amen de algunas estampas tanto de humo como de buril»²⁸.

Expertizando esta lista se pueden conocer las tendencias artísticas que con dichas obras penetraron en el país. El Palomino citado por don Manuel de Salas, era don Antonio Palominos y Velasco, «hombre que al decir de Menéndez Pelayo, por su educación, por sus ideas y por su estilo era un representante del siglo xvii. Había publicado en 1715 su famoso El Museo Pictórico y Escala Optica: Theorica de la Pintura en que se describen su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquezen e ilustran. La doctrina, escribe Menéndez Pelayo en su Historia de las Ideas Estéticas en España, aunque poco nueva es sólida y está expuesta con penetración y firmeza».

El espíritu colectivo de Palominos define la pintura como imagen de lo visible, delineada en superficie, en que materia y forma son el colorido y el dibujo. El colorido es, para él, cualidad específica de la vista, mediante la luz; el dibujo, la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos presenta.

Nadie lee hoy, recapitula Menéndez Pelayo, estas disgresiones; el valor de la obra está en el tercer tomo en que da noticias sobre los pintores por lo que se le ha comparado a Vasari «que en verdad le viene ancho, puesto que ni en la gracia del estilo ni en la riqueza y abundancia de las noticias, ni en el fino tacto estético hay un punto de comparación entre el biógrafo español y el italiano»²⁹.

Gerard de Lairesse (1640-1711), a que se alude en la citada carta, es un tratadista holandés, autor de Le Grand Livre des Peintres: ou l'art de la peinture considerée dans toutes ses parties e demostrée par principes, avec des reflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres et sur les defaunt qui's trouvent. El libro publicado en francés, París MDCCCLXXXVII está fundado en «observaciones útiles igualmente a los que aman y a los que ejercen las artes», concebido con criterio pedagógico conforme a los principios del autor de que «la verdad y la ilusión se destruyen cuando el arte no está conducido por la razón», frase propia de su espíritu neoclásico³⁰.

El libro de José Rivera, alias Españoleto, que pedía Salas, es, sin duda, uno intitulado *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, que el gran polígrafo hispano no pudo ubicar en las bibliotecas españolas y cuya existencia pone en duda, creyendo se trata de una confusión con el *Livre de portraiture*, álbum de los dibujos de Rivera publicados en París en 1650¹¹.

La obra de Samuel Marolois, Fortification ou architecture militaire, tant offensive que deffensive (Amsterdam, 1627), que en maravillosa encuadernación española y el «Soy de Roxas», se conservan en la Biblioteca Nacional, fueron junto con el tratado de N. Le Blond Elements de Fortification (ed. París MDCLII) y Pierre Bullet Architecture Pratique (París 1728), los principales textos didácticos utilizados en la enseñanza. También debió conocerse al juzgar por la fraseología el compendio publicado en 1776 por Benito Bails, Principios de Matemáticas, «donde se enseña la Especulativa, con su aplicación a la Dynámica, Hydrodinámica, Optica, Astronomía, Geografía, Gnómica, Arquitectura, Perspectiva y el Calendario».

En materia arquitectónica la transición a las rígidas formas neo-clásicas debió conducirse a tra vés de los grandes teóricos cuyos libros iban llegando al país.

Vitrubio Polio por la traducción latina, con comentarios del Pbo. Joseph Ortiz y Sanz: Los Diez Libros de Architectura (Madrid, 1787), una de las obras tipográficas más importantes del siglo; Andrea Palladio, por la traducción de Francisco de Praues, arquitecto y maestro mayor de su majestad, Valladolid, 1625: Libro Primero de la Arquitectura que trata de cinco órdenes para fabricar; Viñola, por la traducción de Fausto Martínez de la Torre, de la versión francesa de C. M. de Lagardette, Reglas de los cinco órdeness de la Arquitectura de Viñola (Madrid, 1792). Y aún fue conocido el pensamiento iconoclasta de Francisco Antonio Valzania que en sus Instituciones de Arquitectura (Madrid, 1792), quien sostuvo que la belleza no consiste solamente en la reproducción de los antiguos órdenes de la arquitectura; que caben diversos géneros de ornato, y que, en vez de empobrecer el arte, convendría que se inventasen «otros órdenes igualmente simétricos y bien proporcionados, a fin que la idea tuviese más campo donde extenderse» 32.

La enseñanza de las matemáticas y del dibujo

La Universidad de San Felipe

EL ESTUDIO de las matemáticas fue introducido tardíamente en el plan de las enseñanzas de la Universidad de San Felipe, y el presidente de Chile pudo informar tan sólo en 1758 al rey «que había empeñado a algunas personas hábiles a que se aplicasen al estudio de esta Facultad y en tiempo de tres años, algunos eclesiásticos, mediante el estudio privado a que se habían aplicado por pura diversión dentro de sus claustros, ya tenían mediana tintura»³³.

Fue fray Ignacio León Garavito, maestro de la orden de predicadores, bachiller, licenciado y doctor en Teología en la Universidad de San Felipe, el primer profesor de este ramo. La competencia de este eclesiástico criollo, pues como colige don J. T. Medina por fuentes indirectas, era natural de Concepción, estaba basada en sus trabajos cartográficos, entre otros el «Mapa del curso del Bío-Bío», que publicaron Medina y Greve en su monumental Cartografía Hispano-Colonial de Chile. Gracias a su dedicación, fue instaurado en la cátedra el 4 de setiembre de 1757 «proponiendo en ella y explicando un capítulo de Euclides, con que quedó en quieta y pacífica posesión de dicha cátedra».

Los alumnos del nuevo curso, explicado a la manera que se hacía en las Academias de Barcelona, Ceuta y Cádiz, fueron matriculándose lentamente. Por 1758 lo seguían José Antonio Muzueta, Francisco de Borja Lecaros, Antonio Lozada y Carvallo, Antonio Espejo, Miguel Bachiller, Francisco Flores, José Ossa y Tomás Armijo. Además, el presidente Amat trató de atraer a los cadetes y subalternos menores de 21 años, ofreciéndoles la oportunidad de trasladarse a Santiago desde la frontera «porque las obras militares esta ban en manos de sujetos que ni siquiera conocían de oídas los términos más vulgares de la arquitectura militar».

Aprobado este plan por la reina gobernadora en 1759, el espíritu progresista de don José Valeriano de Ahumada, nuevo rector de la Universidad, le introdujo algunas reformas, «cercenando lo que toca a la náutica y explicando los elementos de Euclides, geografía, cosmografía, conocimiento del globo y de la esfera, especialmente la terrestre, con todo lo demás que coadjuve a fundamentarse en los principios de esta parte de las matemáticas».

La muerte de León Garavito acaecida a principios de enero de 1767, abrió el problema de las oposiciones que sólo vinieron a realizarse el 25 de febrero de 1777. De entre los candidatos Antonio Martínez de Mata, natural de la Coruña, ex-alumno del Consistorio de San Francisco Javier, que había desempeñado interinamente la cátedra, y Antonio Vergne, bretón de nacimiento, curioso utopista revolucionario comprometido en la conspiración de los «Tres Antonios», fue elegido Martínez de Mata, quien se mantuvo en el puesto por el largo período de 22 años, con repetidas ausencias debido al levantamiento de planos de La Ligua, Combarbalá, Los Andes, Sotaqui, San José de Maipo y el «camino principal de la Cordillera en toda su extensión y medida prolijamente a cordel desde la ciudad de Mendoza hasta Santiago».

De los nuevos alumnos se conocen los nombres de Juan Fernández Leiva, Ignacio Meneses, Juan Camilo Santa Cruz, Mariano Ruiz de Arbulu, Ignacio Molina, José Lino Arostegui, Luis Santa María y Tomás Blanco. Sin embargo, el auge de la Academia de San Luis hizo disminuir sensiblemente el número de los ingresados, y después de varias incidencias al respecto, Martínez de Mata tuvo que presentar su renuncia el 25 de diciembre de 1801.

Interinamente sirvió el cargo Juan José de Goicolea. Al concurso de oposición se presentaron además del Dr. Joaquín Rodríguez de Zorrilla, Francisco Aguilar y José Gregorio Barrenechea, la dinámica pléyade formada por la activa e inteligente enseñanza del ingeniero Agustín Cavallero en la Academia de San Luis, entre los cuales nombraremos a Isidoro Errázuriz, Juan José de Muxica y José Manuel Villalón.

La cátedra fue entregada al Dr. Zorrilla el 18 de enero de 1802, quien la desempeñó hasta el 22 de diciembre de 1806, nombróse entonces en forma interina al meritorio profesor ayudante de la Academia de San Luis, don José Ignacio Santa María, quien ocupó la cátedra hasta los tiempos de la Patria Vieja, habiendo sido reemplazado en 1812 por su hermano Luis Santa María, por pérdida de la vista.

De los últimos alumnos de matemáticas de la Universidad de San Felipe, podemos señalar a José María Calderón, Juan de Dios Jufré, Cayetano Letelier, Ramón Miranda, José Miguel Zorrilla, Fernando Márquez de la Plata, Francisco Laforest y Miguel Atero. En realidad fueron pocos los egresados de esta escuela que habían de tener intervención en las construcciones de la época; podemos citar a vía de ejemplo a Antonio Lozada y Carvallo, alarife de Santiago; a Tomás Blanco, agrimensor de Concepción; los demás perfeccionaron sus conocimientos en la Academia de San Luis como a continuación veremos.

La Academia de San Luis

PODEMOS afirmar que en lo que a la enseñanza de las matemáticas se refiere, la Universidad de San Felipe prestó cortos auxilios al desarrollo del país. Las lecciones que en sus aulas se impartieron eran clases teóricas, solución de teoremas al ejemplo de los que utilizara Martínez de Mata en sus tratados y cuadernos inéditos: «Cosmografía y Trigonometría esférica» y «Tratado de Geometría especulativa que contiene los ocho libros más útiles de los elementos de Euclides»³⁴. El mérito de haber aplicado estos conocimientos, a «medir un terreno, a calcular una superficie, a construir un puente o una casa», es decir, a la realidad del país, se debe a la meritoria iniciativa de don Manuel de Salas, el creador de la Academia de San Luis³⁵. De más estaría insertar en estas

páginas el perfil biográfico de este animador de la cultura chilena. Hemos señalado ya su oportuna intervención en la obra del Puente de Cal y Canto, y veremos más adelante lo que cupo a su iniciativa desde el puesto de intendente de obras públicas en la construcción de los Tajamares, Cancha de Pelota, Baños Públicos, etc. En el campo de la educación, Manuel de Salas, como síndico del consulado, expuso al rey y a los ministros su filosofía social y sus doctrinas económicas: en los informes agita sus principios pedagógicos y postula a la transformación del país por medio de una recta enseñanza. Reacciona contra el tipo normativo que se aplica en la Universidad de San Felipe, «que desde la erección de la cátedra de matemáticas, apenas ha tenido unos momentáneos tiempos de ejercicio, que jamás han emprendido un curso, a pesar de los esfuerzos del Supremo Gobierno, siendo principalmente la causa la falta de oyentes». Para reparar estos males, el 1º de diciembre de 1795, Manuel de Salas representó a las autoridades la urgencia de establecer enseñanza pública de aritmética, geometría y dibujo, haciendo hincapié que había encontrado ya maestro y modelos: «el primero es don Joaquín Toesca, arquitecto aprobado por las Academias de Roma y San Fernando, cuyo talento es notorio; y los modelos completos los tengo yo y ofrezco dar graciosamente». Rechazada, sin embargo, esta primera petición, Salas insistió en su proyecto hasta que por orden real, el 24 de julio de 1796, pudo obtener la ayuda pecuniaria del Cabildo. El 6 de marzo de 1797, el presidente Avilés ordenó que se abriese la propuesta escuela de aritmética, geometría y dibujo, bajo la denominación de Academia de San Luis. Se tomaron las medidas necesarias para su apertura y el director pudo habilitar una vieja casa en la calle de San Antonio, entre Santo Domingo y Esmeralda, refeccionada por el maestro de carpintería Francisco Lobato y los pintores Marcos Hurtado y José Mesa. En la puerta principal el artista Matías Ríos pintó un lienzo con la divisa de la Academia. Las clases comenzaron el día 8 de setiembre36. De las tres cátedras iniciales son de interés para nuestro estudio, la de dibujo, la primera en su género en Chile, y la de matemáticas, que tuvo pretensiones arquitectónicas y técnicas.

La Cátedra de Dibujo

LA CATEDRA de dibujo, ramo básico obligatorio para todos los alumnos, se abrió el 18 de setiembre de 1797 bajo la dirección del artista romano Martín de Petri, contratado con un sueldo de \$ 400.— mensuales. Había llegado hacía corto tiempo a Buenos Aires «y como recuerdo de su paso por dicha ciudad —escribe Rodolfo Trostiné— ha quedado el retrato de Francisca Sylveira de Ribarola fechado en 1794, conservado en el Museo Histórico Nacional, y que según el tradicionalista argentino Rafael Obligado fue el primer retrato en miniatura hecho en Buenos Aires. Es un trabajo delicado, primoroso, realizado a la acuarela con gran finura de color y aspecto sumamente agradable. Quizá contribuya también a ello la gracia particular de la retratada, ataviada a la usanza del tiempo. Hay algo de Goya en ese caballero versallesco, en su donaire tan foráneo y tan criollo al mismo tiempo».

De sus demás trabajos, sabemos por el citado estudio que el Cabildo de Buenos Aires le encargó la realización de un retrato del rey de España, Carlos IV³⁷.

Sobre la actividad pictórica de Petris en Chile, Manuel Blanco Cuartín nos ofrece algunos datos curiosos, pero evidentemente exagerados. Gozó de la protección de don Martín Blanco Encalada y por su intermedio creyó haber logrado el favor de la aristocracia chilena: sólo dos mag-

nates, escribe el articulista, quisieron aceptar sus ofertas, el marqués de Casa Real y el conde de la Conquista. El Cavaliere Petri como se firmaba, exigía sesenta pesos por los retratos de cuerpo entero y treinta y cinco por los de medio cuerpoª. Insistimos en considerar exagerados estos datos, porque además de los retratos del conde de la Conquista, reproducido en pobre litografía por don J. T. Medina, Petri pintó el retrato del presidente Avilés que adornaba la sala principal de la Academia de San Luis y el de don Francisco Aguilar de los Olivos, obra de 1798, «curioso por su buena ejecución y los detalles del traje», exhibido por Vicuña Mackenna en la Exposición del Coloniajeªo, y que acaba de ser recuperado en Buenos Aires. La tela que se reproduce en los «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas", que dirige el inteligente profesor y arquitecto Mario J. Buschiazzo, lo representa erguido, vistiendo casaca verde, profusamente bordada, que cubre apenas un amplio chaleco de seda; finas golillas y puños de encaje completan su indumentaria, el rostro bien tratado de rasgos prominentes y sonrisa apenas esbozada, destila algo de ironía que nos trae a la memoria serios personajes bonachones en los apacibles días de la Colonia. Por algún tiempo se confundió este retrato con el de don Miguel Mansilla, alguacil mayor del Cabildo.

Como profesor, Petri trabajó en la Academia de San Luis desde setiembre de 1797 hasta el 17 de diciembre de 1798, fecha en que abandonó el país para dirigirse a Lima de donde había recibido ofertas tentadoras.

Se pensó por un momento traer un nuevo profesor de Buenos Aires, y Manuel Belgrano, que había dado cima a la similar idea de abrir una Academia de Dibujo, recomendó a su amigo don Manuel de Salas «a dos jóvenes gaditanos con mucha habilidad y conocimiento en todo lo perteneciente a una academia de diseño. Uno de ellos profesa la pintura, el otro la arquitectura. Ambos han dado prueba de la instrucción. El pintor en su nombre y en el de su hermano el arquitecto me ha pedido escriba a Ud. por si se pueden colocar en esa Academia de directores respecto a la ausencia de Petris⁴⁰.

El 20 de diciembre de 1798, reemplazó al romano Petri, Ignacio Fernández Arrabal, nacido en Cádiz, alrededor de 1762, de profesión platero y miembro de la Congregación de Artífices de la citada ciudad. Era un buen dibujante y pudo compartir los trabajos técnicos de la Casa de Moneda, donde ingresara como aprendiz de talla en febrero de 1798, con sus clases nocturnas en la Academia de San Luis.

Un año más tarde el artista quiso optar al codiciado título de tallador mayor, vacante por la muerte de Rafael Nazaval. Se le presentaron algunas dificultades por el hecho de conocerse tan sólo sus conocimientos teóricos en los «diálogos o interrogaciones», pero no sus «ejecuciones prácticas». Admitido al concurso pudo derrotar a su contrincante Manuel Torres, exhibiendo el dibujo y acuñación de la medalla del presidente Pino, composición numismática que don J. T. Medina describe en su anverso «de apropiado dibujo de un hombre en traje de corte, con la rodilla izquierda en el suelo, mirando hacia lo alto de un pino, en cuya copa hay un león rampante, sosteniendo una balanza». En el reverso va estampada su firma: Arrabal Inv. ET F.AMM. D.M. DCCCXC. IX.

Al hacerse tallador mayor, Fernández Arrabal debió retirarse de la Academia de San Luis el 19 de diciembre de 1799 y dedicarse por entero a sus absorbentes tareas. De sus trabajos de grabador, Medina ha publicado la Medalla de la Jura de Fernando VII en Santiago y la de Buenos Aires (1808), alegoría de «España con corona mural, túnica y manto, sentada al frente sobre un

mundo; la guarda un león, y está tendiendo los brazos a la América que de rodillas le ofrece un corazón y los frutos del país»⁴¹.

Fernández Arrabal se ocupó también en cincelar algunos hermosos cuños, conservándose el de la Catedral de 1807 y el del Convento de San Francisco. De sus ocupaciones de cateador de minas ha dejado un «Diario del reconocimiento de la platina», fechado en Santiago a 26 de octubre de 1802 42. Al llegar la época de la Independencia permaneció fiel a la causa de su patria, y huyó del país después de Chacabuco, tal vez para irse a reunir con su esposa doña Teresa Castroverde, en Cádiz.

A partir de 1800, la Academia de San Luis no pudo contar con un profesor titular de dibujo, pero «siguieron algunos aficionados, a quienes atraen las proposiciones de desahogar su inclinación», y cuyos nombres han escapado a nuestras rebuscas⁴³, salvo el del calígrafo Joseph Gutiérrez de quien más adelante hablaremos.

La Cátedra de Matemáticas

LA CATEDRA de matemáticas fue entregada al distinguido profesional don Agustín Cavallero, previa autorización del presidente Joaquín del Pino. Comenzó a regentearla el 30 de setiembre de 1799, escogiendo para ello las horas de la prima noche que no le hacían falta para la atención de su empleo. Desde ese días interpolando sus propias palabras, dictó constantemente la clase sin más interrupción que la que le impusieron la nivelación y levantamiento del plano del Canal de Maipo, el deslinde de las estancias de Peumo y Angostura y la captación del Canal del Marqués de Montepio. Casi tres años con menos de cuatro meses de interrupción trabajó Cavallero frente a un escogido grupo de alumnos, logrando mediante su esfuerzo y el auxilio del director, demostrar su capacidad pedagógica en los exámenes públicos del 29 de abril y el 4 de mayo de 1801, en que sus discípulos concursaron con aplauso general en las materias señaladas. El plan de estudios de Cavallero comprendía las secciones cónicas, trigonometría plana, geometría práctica, estática, hidráulica, hidrotecnia y el aprendizaje de la óptica; la culminación de los estudios era la arquitectura civil y el lavado de planos. El profesor prefirió en la enseñanza aquellas materias que pudieran ser más útiles al país, tales como la explicación de la maquinaria para minas y artes, el cálculo para el comercio y la agrimensura para el deslinde de terrenos44. La noble labor de Cavallero dio óptimos frutos en algunos aventajados discípulos que pasaron a ocupar las cátedras auxiliares prolongando su actuación. Entre ellos mencionaremos a los más distinguidos, Joseph Ignacio Santa María y su hermano Luis Joseph, José Manuel Villalón e Isidoro Errázuriz, quienes merecen un guión biográfico.

Joseph Ignacio Santa María era hijo del capitán en retiro don Manuel Pedro de Santa María y de doña Ignacia González. Desempeñaba en los meses de la apertura de la Academia de San Luis el cargo de teniente y conmandante de la Undécima Compañía de Milicias.

Bajo la dirección de Cavallero estudió «arquitectura militar, trabajando las definiciones, máximas y métodos de delinear las obras de fortificación regular e irregular conforme se aplican en el tratado de Le Blond que se cursaba en la segunda clase de la Real y Militar Academia de Barcelona; delineó y lavó algunos planos, perfiles, elevación de las principales partes accesorias del recinto de una plaza militar arreglada a las que se dibujan en la cuarta clase de la referida Aca-

demia. Manifestó, según el informe de su profesor, en estos ejercicios voluntarios grande aplicación a esta ciencia, y consiguió las luces necesarias para su adelantamiento y perfección».

Joseph Ignacio pasó pronto a desempeñar el cargo de «segundo profesor» del ramo. Fue superintendente de los Tajamares en 1803. En 1806 obtuvo la cátedra de matemáticas de la Universidad de San Felipe. Casado con la hermosa viuda de Toesca, Santa María continuó sus trabajos hasta 1813, en que la pérdida de la vista lo obligó a un retiro forzoso⁴⁵.

Su hermano Luis Joseph siguió al igual el curso completo impartido por Cavallero y fue su ayudante no sólo en las labores pedagógicas sino también en las profesionales. Lo acompañó en las nivelaciones de los terrenos del Canal de Maipo y en todo el proyecto para la comunicación de los ríos Mapocho y Maipo. Fue su auxiliar en la Casa de Moneda, en el Almacén de Pólvora, con sus oficinas y maquinarias; en el depósito de pólvora trasladado al cerro de Santo Domingo. Lo ayudó igualmente en los diseños de la iglesia de San Ambrosio de Linares y en el reconocimiento de las cañerías de las pilas de San Isidro, calle de las Matadas y Santa Ana. Cavallero se complacía en reconocer antes de abandonar el país que Santa María «estaba en actitud de tomar la dirección de cualquiera obra o trabajo de arquitectura civil o militar».

En 1802, Luis Joseph, capitán de infantería, fue nombrado agrimensor general, trabajando activamente en obras técnicas de su especialidad. En 1813, en vísperas de la reconquista española, reemplazó a su hermano en la cátedra de matemáticas de la Universidad de San Felipe⁴⁶.

Isidoro Errázuriz Aldunate estudió los mismos ramos de matemáticas ya enumerados que formaban parte del programa de la Real Academia de San Luis y, además, la perspectiva y arquitectura civil, en cuyas materias había demostrado especial lucimiento en los exámenes, por hallarse instruido en la delineación y lavado de planos, perfiles y elevaciones y en las cinco órdenes de la arquitectura, principalmente el toscano y el dórico. Igualmente había practicado en el terreno el levantamiento. Errázuriz continuó profesando en la Academia, hasta que las conmociones de la Independencia lo arrastraron a la acción directa política.

José Manuel Villalón poseía una preparación igual a la de Errázuriz y su carrera continuó paralela en la Academia hasta 1813 en que fue nombrado profesor de geografía del Instituto Nacional, puesto que no alcanzó a desempeñar por haberlo sorprendido la muerte⁴⁷.

La misma preparación atribuye Cavallero a Cayetano Letelier.

A pesar de los resultados obtenidos, la Academia fue mandada suprimir por un decreto real. Sin embargo, la noble y elevada campaña de Manuel de Salas logró conmover al vecindario que obtuvo la anulación de esta orden. En las piezas oficiales de este alegato hay expresiones que demuestran que el amor por las bellas artes había penetrado ya muy hondo en la intelectualidad de la época. La Academia siguió funcionando hasta 1813. La clase de matemáticas fue desempeñada a partir de 1804 por Miguel de Atero sobre quien hablaremos más adelante y por los nombrados discípulos de Cavallero, don Isidoro Errázuriz y don José Manuel Villalón.

La influencia de la Academia en sus diez y siete años de vida fue poderosísima, sembró la semilla de una enseñanza científica y sus alumnos pasaron a ser los primeros alarifes y agrimensores con preparación técnica y profesional.

JOAQUIN TOESCA Y RICCI

E la Nombre de Joaquín Toesca involuçta todo un período del arte nacional y de la penumbra de una biografía que los hallazgos documentales poco a poco han revelado, surge como una de esas voluntades de acero, cuyo pensamiento y acción conducen la arquitectura nacional por el camino de una sabia moderación estética.

Su existencia está contenida en sus obras que constituyen el cumplimiento, el logro total de su vida; lo demás parece miscelánico, accidente. Hay mayor verdad de sí mismo en las múltiples faenas arquitectónicas que detallaremos en los próximos capítulos, que en su vivir humano, trágico, solitario, grotesco a veces. Su perfil psicológico es todavía vago. En busca de adjetivos definidores sólo encontramos «imaginación fecunda», «irreligioso y lascivo», contenidos en los largos expedientes de los pleitos que ventilara ante la Audiencia, y los cuales llegaron con estrépito de escándalo hasta los estrados del rey. En cambio, su vida parece desmentir estas imputaciones aceleradas, frutos de la pasión. La conducta de su esposa es un capítulo arrancado de un caso psico analítico, en que Toesca muestra las lacras de una torpe unión conyugal que lo amargara hasta la desesperación. Su actitud frente a los hombres de su época demuestra la entereza de su carácter; la valentía con que defiende sus opiniones técnicas lo enaltece; su cultura raya por encima de sus contemporáneos. Su capacidad de realización admira a todos aquellos que han hecho el catálogo de sus obras y han computado el tiempo necesario para llevarlas a cabo.

Nace Joaquín Toesca y Ricci, en Roma, alrededor de 1745, a juzgar por los documentos que ha traído a la luz la erudición de Ernesto Greve. Fueron sus padres, el romano José Toesca y María Catalina Ricci, natural de Siena¹. Desde su tierna infancia —y esto es propia declaración de Toesca— se ejercitó en la profesión de la arquitectura en su calidad de cadete del Regimiento de Infantería de Milán. Trabajó en el taller de «uno de los grandes artistas que ha conocido la humanidad», en opinión de un experto, Otto Schubert. Es Francisco Sabatini, nacido en Palencia en 1722, hijo de padres italianos, educado en Palermo y especialmente en Roma². Representa este artista la culminación de un movimiento estético de retorno a los cánones griegos, pero ampliado por las vivencias barrocas de una generación de constructores. La raíz estaba en su maestro Luigi Vanvitelli (1700-1773), quien enderezó a sus discípulos de la Academia de San Lucas, hacia la rebusca de formas y estudio cuidadoso de los modelos³.

En 1760, Sabatini, por insinuación de Vanvitelli, fue nombrado arquitecto de la Corte de Madrid y adscrito al Cuerpo de Ingenieros, en cuyas filas realizó una portentosa carrera. Joaquín Toesca, al parecer, pasó con Sabatini a España, estudiando matemáticas en la Real Academia de Barcelona por cerca de tres años, «con el fin de perfeccionarse en los conocimientos de estas facultades». Al terminar «se transfirió a la Academia de San Lucas de Roma donde se mantuvo cerca de tres años tratando de concluir todo lo que era necesario en esta carrera». Al terminar

los estudios fue llamado por su maestro a Madrid como delineador pensionado de la Corte, trabajando tres años en el real servicio. En otros de sus escritos, Toesca asegura haber estudiado también en la Academia de San Fernando, donde revalidara su título italiano. Toesca pudo seguir de cerca la espectacular carrera de su maestro. Se empapó de sus principios sólidos y vigorosos demostrados en la construcción de la tumba de Fernando VI, la Puerta de Alcalá (1764-78); la Aduana de Madrid (1769) y las transformaciones del Palacio Real. Fue testigo de la evolución ideológica de su maestro que se iba apartando del barroco en busca de la sencillez clásica, manteniendo siempre una auténtica frescura que lo alejaba del academicismo reinante. «Barroco en su esencia y clásico en los detalles», es la fórmula con que lo define Otto Schubert.

Junto a Sabatini, la experiencia de Toesca debió ser múltiple. Arquitectura, ingeniería, urbanismo, eran las tareas que incumbieron a Sabatini en Madrid y así como levantara las fábricas nombradas, participó en el trazado de las carreteras, en el arreglo del adoquinado y en la instalación de los faroles de aceite para el alumbrado.

Junto al maestro debió también tomar el primer contacto con la realidad americana, al encargársele a Sabatini la planificación de diversos edificios para América, en especial para la Capitanía General de Guatemala, sacudida por un terremoto.

La experiencia madrileña de Toesca, que en cierto modo iba a repetir en el Nuevo Mundo, toca a su fin en 1780. Circunstancias imprevistas le señalan la ruta hacia Chile, que tuerce su destino⁴. Los motivos de su viaje están relacionados con la fábrica de la Iglesia Catedral. El obispo Alday mantenía una amistad epistolar con el abate Pietro Toesca, computista y ecónomo del Sacro Colegio de Cardenales, que había tomado parte en el cónclave que eligió Papa a Clemente XIV. Pietro Toesca era «fratis mei germani charissimi» de Joaquín, y, sin duda, lo recomendó al obispo para la obra que se proyectaba⁵.

El arquitecto en su memorial al rey dice expresamente: «Pidió el Rdo. Obispo de esta Diócesis un profesor para dirigir la fábrica de esta Santa Iglesia Catedral en cuya ocasión fuí elegido al propio fin y me embarqué para el destino en que me hallo»⁶.

La capacidad de trabajo de Toesca se puso a prueba desde el momento de su llegada a Chile. En marzo de 1780 se hacía cargo de la fábrica de la Catedral; cuatro meses más tarde caía sobre sus hombros la gigantesca tarea de la planificación de la Casa de Moneda. Ambas obras van a ser los intereses permanentes de su vida de arquitecto; ellas le dieron el placer de la función artística y en ellas puso la complacencia de su genio renovador. «Pero —como escribe su biógrafo Roberto Toro— cada vez que emprende un trabajo, este hombre extraordinario ha de tocar los extremos, la cima de lo alto y la cima de la profundidad». En 1782 tenía terminados los cinco planos de la Iglesia Mayor y los 11 pliegos de la Casa de Moneda; había ubicado un nuevo sitio para la planificación de esta gran obra y el frontis de la plaza comenzaba animarse en su perfil clasicista. Con ello había cumplido en demasía sus obligaciones oficiales, pero en medio de sus apremios de tiempo tuvo que afrontar otros trabajos miscelánicos, como la refección del techo ruinoso de la iglesia jesuíta de San Miguel, realizada en abril de 17818.

El año de 1782 es para la vida afectiva de Toesca una etapa fundamental. El día 6 de abril, en la iglesia de Santa Ana, el teniente cura Eusebio Guerrero, bendijo «in facie ecclesiae, las bodas del arquitecto, de una edad calculada de 37 años, con doña Manuela Rebolledo, hija legitima de don José Rebolledo y doña Clara Pando», en presencia de los testigos Agustín Salomón y Domingo Cañol⁹. El amor había precipitado al fogoso romano, a quien se dispensaron las procla-

mas de espera canónica, por autoridad de don Antonio Martínez de Aldunate. La novia, nacida el 6 de junio de 1765, parecía, a pesar de sus 17 años, una impúber. Aunque «hermosa y bien parecida» no era un «ángel», empleando la tímida expresión de un eclesiástico. Hacía años que en unos ejercicios espirituales «en que ejecutó las travesuras propias de un genio vivo», la notoriedad y el escándalo habían proyectado sobre ella sus falaces reflejos. Educada dentro de restricciones económicas, por una madre «de cortas o ninguna facultad», salvo el orgullo de casta y una terquedad voluntariosa, Manuela Rebolledo, hembra apetecible y codiciada, era mujer inaparente para un intelectual, ahito de trabajos profesionales. «Criada (son términos de Toesca) bajo unos principios enteramente opuestos a aquellos en que yo había sido educado, vi a los pocos momentos de mi matrimonio que su modo de pensar distaba infinitamente del mío y que tendría que trabajar inmensamente para hacerla entrar en mis ideas»10. Toesca ensayó todos los medios para moldear «ese espíritu volátil y de carácter susceptible de las más ligeras impresiones»: los mimos de un hogar opulento, la estricta severidad de un celoso. La aventura conyugal le iba a ser adversa. Tal vez influyera en este desgraciado destino, la responsabilidad de sus múltiples cargos que absorbían hasta sus minutos más íntimos. No había respiro en sus afanes. Además de las construcciones señaladas, el tercer año de permanencia en Chile lo obligó a ejercitar su talento de ingeniero, preparando las defensas para la violenta inundación que anegó Santiago, en junio de 1783. Y así cada año, la fama le traía mayores preocupaciones ineludibles.

En 1785 debió ocuparse de los proyectos de demolición de la Real Audiencia y de la construcción de las cárceles de corte y de ciudad y casas del ayuntamiento, como se dirá en detalle a continuación. Toma también, a sugerencia de su maestro Sabatini, la tarea de reparar los errores cometidos en la planificación de la Catedral de Concepción, con motivo del atraso en recibirse los planos confeccionados por el insigne Sabatini. Devora las largas distancias que lo separan de la metrópoli sureña, y tiene tiempo no tan sólo para dar término a las plantillas fundamentales que debe entregar a los maestros mayores, sino aún para estudiar el trazado de una iglesia para los padres dominicos en la misma ciudad. Y en vez de recibir los homenajes que se debían a su genio artístico, las autoridades limitaban sus ímpetus con engorrosos trajines burocráticos y mal calculados ahorros de los fondos públicos. Además, el conflicto conyugal había hecho crisis. «Ira, ambición, envidia, celos, son las inclinaciones ligeras de doña Manuela -escribe Roberto Toroy a su mente ingeniosa, sagaz, rápida, concibe en una tarde el golpe de muerte y a la hora de la cena en el plato favorito del arquitecto, los espárragos, pone solimán. Espera tranquila el efecto y ante el fracaso bórranse de su cara los fatales caracteres de una Lucrecia. El fatídico aspecto se torna plácido y sereno y aun hermoso y dolorido». Las autoridades intervinieron secretamente. El alcalde don Martín Calvo Encalada, por consejo del médico catalán José Llenes que había constatado el hecho, la internó en el Convento de las Agustinas, de la particular devoción del piadoso facultativo¹¹. Los desórdenes de doña Manuela continuaron. «Saltaba como una gata», las murallas del convento, para entregarse a sus «excesos libidinosos». En 1788, don Ambrosio O'Higgins dio orden de recluirla en el Convento de Santa Clara. Las múltiples influencias que se ejercían sobre el arquitecto, y en especial ese irresistible atractivo que lo acercaba a ella, aun a riesgo de perder la respetabilidad ciudadana en el estrecho ambiente lugareño de la época, reintegraron a doña Manuela a un hogar estremecido por el odio, el temor y la vergüenza.

El viaje a Lima de 1788 pudo haber significado una tregua de descanso para el arquitecto devorado por la rutina de una diaria labor y por las angustias sentimentales. Sin embargo, el excesivo celo que puso en el cumplimiento de su cometido, con el fin de ultimar los detalles técnicos que permitieron construir los hornos de fundición de moneda, disminuyeron su extraordinario tono vital. Al regreso una traicionera enfermedad, al parecer fiebres palúdicas, lo postraron en cama. Los suaves aires subtropicales de Quillota apresuraron su convalecencia, que pronto se vio interrumpida por el impertinente rigor de las autoridades del reino. O'Higgins despachó un mensajero a comunicarle el luto oficial por muerte de Carlos III, lo que significaba al artista la obligación de ocuparse del túmulo funerario que en estas ocasiones se levantaba en la Iglesin Catedral. Y al tenor del refrán, a rey muerto, rey puesto, a su pericia se entregó también la construcción de un teatro provisional en que se representaron las comedias en honor de Carlos IV. Y la escenografía que puso una nota de color en los desfiles de adhesión al nuevo monarca, fue dirigida al igual por el vigor indomable del complaciente funcionario. Sin duda, la risa no desarrugó el ceño del artista, en las comedias o en las fiestas carnavalescas. Secretamente preparaba los expedientes de un pieito de divorcio. Desde Roma, Toesca, el último sobreviviente de su familia, escribía dolidamente al obispo para empeñarse en favor de su hermano¹².

El año 1791, que coincide con la culminación biológica de su vida, presenta en el calendario interminable de sus faenas, novedades agobiadoras. Son los Tajamares del río Mapocho, que le entrega don Manuel de Salas; son los meses de planificación de la ciudad de Los Andes, con perfiles de iglesias, cabildo y cárcel, amén de la reparación del puente sobre el río Aconcagua. Y a la cadena de sus trabajos forzados, en que la Moneda y la Catedral eran los eslabones maestros, se agregó en 1793, por enfermedad del ingeniero Pedro Rico, la vigilancia técnica del trazado del camino entre Santiago y Valparaíso.

No tan sólo las construcciones monumentales de ornato ciudadano fueron entregadas a su inventiva artística; el año 1793 tuvo ánimo, en medio de sus quehaceres permanentes, para buscar un tipo de arquitectura funcional, modesta pero sobria, para las iglesias campesinas, arruinadas por el flagelo del tiempo y la incuria de los vecinos. En la vieja provincia de Colchagua se ocupó de los presupuestos y planos de las iglesias de Guacargue y de Pichidegua, trabajos de escritorio, realizados en Santiago a la vista de los informes de los curas foráneos y de los especificaciones de los maestros artesanos. Más de una vez, como veremos a continuación, el celo funcionario de Joaquín Toesca topó con la obstinada oposición de los eclesiásticos que soñaban en fábricas monumentales que realzaran la importancia de sus respectivos curatos.

Al aproximarse las fiestas de Navidad de 1793, una nueva y decisiva crisis sentimental turbó la rutina de su existencia burocrática. Las preces de Toesca habían sido escuchadas por el obispo de Santiago, don Blas Sobrino y Minayo, que secretamente ordenó la conducción de doña Manuela Rebolledo al Beaterio de Peumo, institución creada por don Antonio de Zúñiga, conocido en la historia de Colchagua por el «santo cura de Peumo».

La voz empecinada e hiriente de la madre provocó en el vecindario un murmullo de maledicencia que cubría de ridículo al arquitecto. En vano demostró sus rectas intenciones al recluir a su esposa en Peumo y entregarla por consejo del obispo en las manos piadosas de don Antonio Zúñiga. Los escritos judiciales de la madre fueron escuchados por el doctor Pérez de Uriondo, quien, en defensa de los intereses del Estado, prosiguió una activa polémica con el obispo, que esgrimía los más sabios recursos del derecho canónigo. En vano Joaquín Toesca, con variados testigos, probó las repetidas infidelidades de su esposa, con sus amigos, con sus discípulos, la destigos, probó las repetidas infidelidades de su esposa, con sus amigos, con sus discípulos, la destigos.

honra de su propio tálamo conyugal; los escándalos en la Plaza Mayor. El conflicto de autoridades prosiguió sus querellas hasta que el escándalo indiano alcanzó las salas del Supremo Consejo de Indias. En Peumo, la hermosa reclusa aprovechaba las coyunturas favorables para requerir el amor de su marido y de su amante, en esquelas de torpe caligrafía que indica su escasa madurez intelectual. Toesca encontraba consuelo en la reanudación frenética de sus trabajos arquitectónicos. Esta vez el teatro de sus realizaciones fue Talca, donde proyectó en 1794 las Casas del Cabildo y Cárcel, debiendo completar la modernización de la ciudad con los planos de la Iglesia Catedral que tenía concluidos en 1796. Fue comisionado, al igual, para las diligencias oficiales derivadas de la construcción de una nueva Casa de Pólvora.

Las dotes artísticas, la extrema versación y la capacidad para dar vida a tantos proyectos originales, se funden en la personalidad de Joaquín Toesca, con la maestría pedagógica, que le permiten trasmitir sus conocimientos y crear un grupo de discípulos que van a ayudar en las urgentes tareas, prolongando la influencia de su estilística.

Dándose cuenta de la escasez de operarios útiles y competentes en los gremios de Santiago, se dedicó a «enseñarles desde los principios hasta ponerlos en un estado de desempeñar esta y cualquiera obra». Y en la enseñanza superior dejó su huella en la Academia de San Luis y en los alumnos que seguían sus lecciones de matemáticas en su residencia particular mientras se ordenaba la apertura de la citada Academia.

El desenlace oficial de los pleitos conyugales toca a su fin en 1795. El Consejo de Indias, por cédula de 20 de mayo, insinuó a las autoridades chilenas la necesidad de evitar los repetidos escándalos que turbaban la paz del vecindario. La oportuna intervención de Luis de Urriola hizo recapacitar al artista. El 30 de enero de 1796, regresaba de Peumo doña Manuela Rebolledo y tras largas «confesiones verbales», los cónyuges firmaron un finiquito público para relegar a «perpetuo olvido» sus querellas. Si bien pueden rastrearse factores burocráticos en esta reconciliación, ese «respeto al Soberano», que podía perjudicar la carrera del arquitecto, y profundos resortes psicológicos explican esta decisión. Roberto Toro las resume en significativas frases: «Corren buscándose y precisamente donde se separaron, allí mismo se encuentran y se confunden en un solo ser. No son las leyes ni las conveniencias humanas: es un algo extraño, indescifrable, una, fuerza, un sino que atormenta con la dicha y el dolor. Como antes, como siempre, se alejan y se acercan, se odian y se desean». «Esta grande quietud y armonía» que transitoriamente aquieta el hogar de los Toesca, le permite resistir la agotadora jornada de los últimos años de su vida.

A los títulos de alférez y subteniente de infantería, concedidos por el rey a insinuación de la Capitanía General, sin agregarlo a cuerpo alguno del ejército, agregó Toesca los de alarife y agrimensor general del obispado. La misma pulcritud y diligencia que puso en las obras mayores de su ingenio, la vemos en las menudas tareas de sus variadas profesiones auxiliares. Se ocupó de diversas faenas públicas como la acequia de los Padres Dominicos, en setiembre de 1794¹³, de los perjuicios de la Cañada durante la inundación de 1797 que dañó el Convento de San Francisco; levantó un plano de las tierras del Valle de Colina, en agosto de 1797¹⁴.

Sus tasaciones son de considerable valor para reconstruir las mansiones de la época, entre otras la Casa Colorada del Conde de la Conquista; la de doña Micaela Escobar; de doña Manuela Baeza y la propiedad que después perteneciera a don José Miguel Infante, en Ñuñoa¹⁵.

A su talento le debe la ciudad, una de las residencias más opulentas del siglo xvIII, la casa de

la familia Alcalde cuya fachada «de verdadera simetría y proporción», ha reconstruido magistralmente M. Eduardo Secchi¹⁶.

De esta época data también la iniciación de la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, cuyos planos y restauración interna le habían encargado los padres el año 1782.

Santiago iba cambiando de fisonomía y en las nuevas fachadas quedaba la impronta de un genio, a quien un medio ambiente hostil e ingrato, no quería reconocer.

En 1798 un nuevo esfuerzo se exigió a su precaria salud. El gobernador, don Joaquín del Pino, le encargó investigar en la alta cordillera la realidad de un camino trasandino a Mendoza por el Tupungato, que permitía realizar el trayecto con extraordinaria rapidez.

Aunque el informe del experto desvaneció las ilusiones del gobernador, Toesca puso en la empresa la dedicación a toda prueba de su temperamento dinámico¹⁷.

Hay paz en el hogar de Toesca a juzgar por los informes parciales de 1797, pero el círculo burocrático va ahogando su personalidad con mezquinas maniobras. Ya no cuenta con la protección de don Ambrosio O'Higgins, que admira el ansia reformista de Toesca y que hizo suyos sus atrevidos proyectos edilicios. Se constriñe su fantasía con el rasero de las exigencias económicas del erario nacional. Funcionarios mediocres hacen objeciones interminables a sus bien concebidos planos. Altolaguirre, Director de la Casa de Moneda, exige un término rápido de las oficinas del fuego, aun a riesgo de descabalar la armonía de la imponente fábrica. Toesca lucha con valor e inteligencia contra el medio ambiente rutinario y logra salvar la integridad de algunas de sus obras. Pero el excesivo trabajo lo va rindiendo. No es sólo el arquitecto planificador sino el realizador de las más pesadas faenas: firma los contratos de materiales, escoge las maderas, enseña a los operarios, dibuja hasta el más pequeño detalle. Tres son las últimas comisiones que el gobierno le encarga: investigar los reclamos que suscitaran las expropiaciones para el Puente Nuevo y los Tajamares18, el trazado de la Iglesia de Illapel y el expertizaje de los planos de la Parroquia de Linares. Al recibir este postrer trabajo la muerte rondaba su casa, a consecuencia de un «accidente que Dios nuestro Señor se había servido darle». La gravedad no le dio tiempo para testar, aunque en documentos notariales anteriores había cancelado sus compromisos con su benefactor y maestro Sabatini y había entregado el saldo de la herencia paterna, a su hermano sobreviviente, Pietro Toesca. Junto a él estaba su amigo de siempre, don José Antonio de Rojas, otro espíritu alumbrado por las luces del siglo. Con voz entrecortada dicta sus disposiciones finales: «Y habiendo comunicado tocantes al descanso de su conciencia y alivio espiritual» -daba a su amigo autorización- «para que a su muerte ordenara su testamento», en su calidad de albacea y tenedor de bienes con amplias facultades. «Y en el remanente que quedare de todos sus bienes, derechos, acciones y futuras inversiones, nombro como única y universal heredera a su alma». Y como gesto final de despedida, la bondad dio fuerzas a sus manos que se posaron en la pecadora cabeza de su esposa, en señal de ese perdón postrero, que sus labios apenas musitaban. Estaba en paz con Dios y con el mundo.

Con la dureza burocrática del documento oficial, el notario confirmó a las autoridades la noticia de su fallecimiento: «Yo, escribano público y de S. M. y de esta Real Casa de Moneda, certifico y doy fé la necesaria en derecho, como de orden verbal del Superintendente de ella, con noticia que su Señoría tuvo que era muerto el arquitecto don Joaquín Toesca, pasase a cerciorarme de ello y llegado que fui a la casa de su habitación lo hallé al susodicho puesto en el suelo

con cuatro luces encendidas y al parecer naturalmente muerto y preguntando a sus familiares a qué hora había fallecido, me dieron por respuesta que a las ocho de la mañana»¹⁹.

Era el 11 de junio de 1799. Había vivido 54 años y en 19 de ellos, había transformado desde los cimientos la ciudad de Santiago. Sus restos fueron conducidos y velados a la Iglesia de San Francisco, donde conforme a sus deseos, se le dio cristiana sepultura.

LOS TRABAJOS ARQUITECTONICOS DE JOAQUIN TOESCA EN SANTIAGO

La Iglesia Catedral

El 29 DE MARZO DE 1780 la construcción de la Catedral de Santiago entró a su etapa definitiva. El dinámico obispo, don Manuel de Alday, vistas las dificultades arquitectónicas que presentaba el remate de la fachada principal y del contiguo sagrario, «cuyas piedras por los diversos resaltes, movimientos y ajustes requerían muchos y difíciles cortes», encargó a España la búsqueda de un profesional competente, delicada elección que recayó, como ya hemos visto, en la extraordinaria personalidad de Joaquín Toesca. A contar de la mencionada fecha, y con un salario de \$ 1.096 al año, el arquitecto romano trabajó sin descanso, con esa fe que ponía en las obras, por dar remate a la tantas veces interrumpida fábrica. En lo referente a los planos, Toesca se amoldó a los ya existentes, pero concibiendo el frontis a la manera de una aproximada adaptación de la fachada del Templo de San Juan de Letrán. De acuerdo con esta idea, dejó, por el momento, intacto el frente posterior que daba a la calle atravesada de la Compañía, imponente masa de piedra, sombría y austera, recuerdo de la voluntad de Vásquez de Acuña, y en cuyos aledaños iba a colocar tres cuadros de mala pintura, la devoción de un lego de la Merced¹.

El trabajo de Toesca se concentró en la obra gruesa, y en dar consonancia arquitectónica a los frentes de la calle de la Catedral y de la Plaza de Armas, a cuyo objeto bosquejó unos planos que tenía terminados en 1782 y que fueron remitidos a España en diciembre de 1787, previamen te aprobados por el ingeniero, don Mariano Pusterla².

Eran ellos una fachada de toda la fábrica, tres de las fachadas principales y colaterales, tres perfiles y un plano del contiguo sagrario. Roberto Toro ha intentado, con ayuda de los datos dispersos y su imaginación artística, una reconstrucción de la planta, alzado, secciones longitudinales y transversales, y cimientos. «Como principio y muestra, concluye, dichos dibujos y cálculos son admirables. Dórico es el estilo dominante dentro y fuera de la fábrica. Toda es sobriedad y también sinceridad»³.

La dirección financiera de la obra quedó a cargo del mayordomo Pedro José de Ayerta. Era tal la dificultad de los trabajos de la cantería, que el propio Toesca, sin desmedro de la dirección general, tuvo que ejercer el oficio de aparejador, trazando las plantillas que entregó a su brazo derecho, el fiel maestro José Bórquez.

Bajo la acertada dirección técnica del arquitecto, laboraron un grupo escogido de artífices cui dadosamente seleccionados entre los más competentes que había en los gremios de la capital. Fueron ellos sus discípulos, conscientes o inconscientes, por regla de estudiós o por imitación y asi-

milaron, los más de ellos, los preceptos claros del maestro. Ambrosio Santelices —cuya vida ejemplar bosquejaremos más adelante— quedó encargado de la obra de talla del friso de piedra de la puerta colateral y, en su calidad de ebanista, modeló la escalera de caracol que daría acceso a las torres y a la imponente puerta principal⁴ (Ver lámina 92).

Los ocho primeros años de la dirección de Toesca son decisivos en el trazo arquitectónico de la Catedral; no desmayaron las fuerzas del artista ni se doblegó su espíritu ante nuevas obligaciones que lo alejaban momentáneamente de esta obra que por ser la primera gozaba de su simpatía innata. Una pequeña tregua a sus desvelos fue el viaje que emprendió a Lima en 1788 para el cual, vista la importancia de la planificación de la Casa de Moneda, obtuvo autorización del Cabildo Eclesiástico con las trabas de que se le otorgaría el permiso «siempre que dejara las plantillas de todas las piedras» y con el compromiso de regresar en el mes de octubre⁵. Agotado por este viaje, que relataremos en otro capítulo, Toesca, al reintegrarse al país, buscó una cura de reposo en el ambiente sedante de Quillota, pero su tranquilidad fue interrumpida en abril de 1789 por los propios mensajeros del presidente don Ambrosio O'Higgins, que lo conminaron al regreso con la orden de ocuparse del túmulo oficial para las exequias reales de Carlos III (Ver lámina 93).

En estas fiestas, algunas de las cuales hemos señalado en párrafos anteriores de este libro, el simbolismo barroco de la publicidad alcanza su más alto grado. «El atractivo para la vista, escribe Ludwig Pfandl en sus agudas observaciones sobre el sentimiento barroco, y el vigor expresivo, eran la única ley de aquel arte pomposo. Altares y pirámides constituían la base y el segundo término, adornados magnificamente con pinturas, estatuas, relicarios, escudos, tapices, banderas, guirnaldas de flores, candelabros, incensarios y vasos litúrgicos. Los símbolos eran su atractivo principal. Alegorías de la Iglesia, del Imperio Español, alternando con emblemas de significación de los personajes conmemorados y con representaciones de alguno de sus hechos, dichos y méritoss».

Toesca demostró en este túmulo una de las múltiples facetas de su temperamento, y alejándose del estilo barroco, aplicó a la escenografía los modelos clásicos afines a su conciencia de realización. El catafalco vino a armarse el mes de julio en la Iglesia Catedral, se volvió a levantar en el templo de los Jesuítas, y fue tal el buen éxito obtenido que se dieron las órdenes de «mantenerlo utilizable para cualquier ocasión que pueda ofrecerse». Pasó así a ser el arquetipo de estas representaciones escénico- arquitectónicas de fines del siglo xvIII. Para levantarlo puso Toesca a contribución a ese grupo selecto de maestros que había aleccionado con su ejemplo, y el dibujo, hecho a pluma por su hermano político, don Ignacio Andia y Varela, es considerado por una autoridad tan eminente como la de Angulo Iñíguez como «uno de los de más puro clacisismo de los que se conservan en el Archivo de Indias»⁷.

Las basas, cornisas y collares de las columnas fueron formadas por el tornero Ignacio Camiña. La obra gruesa de madera corrió a cargo de Pedro Joseph de Mena y Marcos Fuezalida. La enmaderación se revistió de cotense y el pintor Marcos Hurtado, derramó sobre ella los colores seleccionados por el director: azul de prusia, albayalde, carmín bermellón y sombra de Italia.

Sobre esta estructura, el maestro platero Antonio Ribas, distribuyó 556 mecheros y 200 candilejas de greda que debían alumbrar el espectáculo y realzar las poesías latinas y castellanas en elogio al soberano que pendían en 46 tarjas artísticamente trabajadas. El túmulo pasaba a ser una enseñanza de efecto visual y valor espectacular, tal como las define el citado estudio de Pfandl.

A pesar que las cautelosas autoridades limitaron como tantas otras veces el vuelo de la fantasía de Toesca, la función celebrada el 21 de julio hizo eco en los anales de la administración de
O'Higgins. «La sala, atestigua el escribano, estaba dispuesta con todo el correspondiente aparato para aquella seria ceremonia y era un incentivo a la retórica, que en sus lugubrez podía descubrir mudamente la más triste melancolía». La música dispuesta por el maestro de capilla, Francisco Antonio Silva, y las voces del recién reparado órgano de los jesuítas, formaron un cuadro
apropiado a los elogios fúnebres que predicó con elocuencia el Pbo. José Antonio Errázuriz. Al
dar cuenta a España del desarrollo de las ceremonias fúnebres, el notario agregaba: «que no se
puede conocer bien las grandeza y primor de este mausoleo, sín ver el plano o diseño que con
más claridad demuestra su perfección. Ello es cierto que el famoso arquitecto don Joaquín Toesca midió en esta obra la gigante estatura del objeto a quien dedicó».

Paralela a la labor exterior del templo en que el genio del artista estuvo encuadrado en la herencia formal de los planos anteriores y de la avanzada obra gruesa, siéndole aún difícil, como escribe Alfredo Benavides, «darle ese carácter peculiar que la distingue de sus hermanas de América», Toesca laboró con todo cuidado el interior, esclavo también de las mismas limitaciones estilísticas.

El maderamen interno en las pilastras reproducen, según el experto análisis del citado histriador y crítico, «formas atableradas de madera que estuvieron de moda a fines del siglo xvi y principios del siglo xvii, formas que a su vez se generalizan y perpetúan en las pilastras que enmarcan las puertas de los edificios de esta época... Las vigas de cedro que se acusan soberbias y desnudas bajo la tímida bóveda de madera, nos hablan del saludable temor a los temblores que aún perduraban en aquel tiempo... que debió influir también en el espesor de sus muros, pilastras, contrafuertes y especialmente en la altura de la nave central, la que sólo se ilumina por ventanas semicirculares que se abren inmediatamente encima de la cornisa que corre sobre las arquerías y pilastras».

El impulso decorativo se hizo sentir en forma apreciable a partir de 1789. Temeroso el arquitecto de la fuerza sísmica de los temblores demoraba afrontar el problema de las terminaciones definitivas, pensó en una torrecillà, de base de cal y ladrillo, con sus puertas y ventanas, para colocar en ellas provisoriamente las campanas anunciadoras. El maestro Antonio Ipinza puso mano a la obra, y en el mes de octubre pudieron instalarse allí la «campana grande llamada Assumpta y dos más pequeñas», fundidas por Silvestre Morales, Custodio Roque y otros, con buena aleación de estaño y cobre campanil¹⁰.

En el exterior, el escultor Bernardo Godoy, conocido por su obra maestra, el altar mayor de los Agustinos, labró la puerta colateral con escogidas maderas de Guayaquil y Chiloé¹¹. Se agre garon mamparas y bastidores de vidrio que corrieron de cargo de Bernardo Yanetti.

La modernización de los altares fue emprendida también por Toesca que, sin embargo, no pudo transformar el característico golpe ilusionista barroco interno producido por el áureo resplandor del dorado jesuíta. En el altar mayor, Francisco Molina reparó una de las desaparecidas joyas de los talleres de Calera de Tango, el trono de plata con sus gradas, que Carvallo y Goyeneche aumentaba al número de 13. Era —según se desprende del inventario para el año 1806 — «un realce con alma de madera y peaña con seis barrotes y una argolla de fierro. Su alto dos y tres quartas varas y su ancho vara y media. La coronación con un Jesús en medio compuesta toda de doce piezas grandes. El trono que encerraba en nicho tenía una altura de vara y media,

coronado con una concha y coronación esculpida, un serafín grande de medio cuerpo y una pieza que sobresalía en la ancha cenefa. En los costados un ángel de cuerpo entero con sus alas de doce piezas, sobre una peaña de dos trozos» 12. Aquí se colocó una imagen grande de bulto de la Virgen del Tránsito, cuerpo esculpido por el infatigable Ambrosio Santelices y envuelto en lujosas telas brosladas por el sastre Antonio Salamanca, repujadas en pedrerías finas.

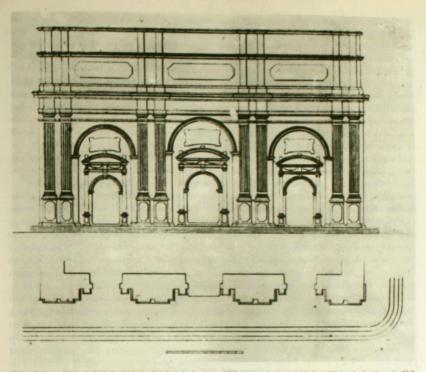
El altar de los Cinco Mejores Señores fue retocado, puliéndose, en forma que no conocemos pero que adivinamos, perdido fatalmente, su interesante barroquismo. El mismo empeño puso el carpintero Juan Salas en el altar de San Francisco de Sales. En el llamado del señor Crucificado se agregó una efigie de San Juan Evangelista. Santelices labró las manos; Marcos Hurtado y Francisco José Vega encarnaron el resto. No hay documentación que pruebe otras alteraciones, pero parece que se dejaron intactos: el altar de Nuestra Señora de la Victoria, «vestida de tisú de plata y guarnecida con galones anchos de oro»; el de la Virgen del Carmen con las tradicionales estatuas de San Justo y San Pastor; el de San Francisco de Paula, el de las Animas, el de San Pedro, el de Nuestra Señora de los Dolores o, Comulgatorio y el del Señor Santiago, patrono de la ciudad, en su famoso caballo blanco¹³.

De las demás obras de arte que adornaban la Catedral de Santiago, no es del caso hablar de todas la alhajas, piedras, ternos, ornamentos y demás especies, sobre las que tenemos preciosos datos, tanto en el informe de Joseph Seilter como en el «Libro de Inventarios», fechado el 5 de agosto de 1806¹⁴.

A la actividad de Toesca se deben los fascistoles de madera de Tucumán, por él dibujados, y a los que diera forma material Bernardo Godoy. De esta época datan las famosas «andas» que fueron la admiración de los santiaguinos en las múltiples procesiones de la época. El maestro tallador Ambrosio Santelices labró el cuerpo escultórico; Gabriel Troncoso, la armadura de plata. El conjunto, tal como lo describe el citado Inventario, era el siguiente: «Una anda de plata con armamento de madera de dos varas y una tercia de largo; su ancho de dos varas y dos tercias, con dos chapas cada uno y cuatro brazos con pernos y tornillos de fierro. Las esquinas con varillas de fierro. Constan dichas andas de tres cuerpos de madera forrados en plata de realce, con ocho sobrepuestos de moldura. Tienen cada uno de estos cuerpos, de forma ochavada, en cada esquina una jarra de plata de media vara, compuesta de seis piezas y de orejas, todas de alma de madera» ¹⁵.

El aspecto general de la Iglesia Mayor en los años de la máxima atención de Toesca lo describe atinadamente Juan José de Santa Cruz: «De tres naves —escribe— construida toda de piedra de sillería labrada a seis caras y separadas las unas de las otras por arcos construidos según regla: en la longitud o largo es más de cien varas castellanas, su latitud o ancho proporcionado pero no su altura, con el justo recelo de la ruina padecida por los temblores de tierra en las torres, templos y casas de esta ciudad. Su enmaderación en su nave del medio y colaterales, divididas entre sí y de la principal por arcos, es de colleras afianzadas en su muralla y techumbre, con el dicho motivo, de madera».

La descripción de Carvallo y Goyeneche sitúa el edificio en el marco de la Plaza Principal: «aquel templo es obra suntuosa y de primorosa arquitectura moderna. Tiene tres cuerpos o naves; su largo es de 150 varas, con el ancho correspondiente; desde sus cimientos en piedra labrada con un frontispicio que mira al oriente dirigida por el célebre caballero Toesca, en su centro está colocada la portada principal con otras dos colaterales, no de menos lucimiento y todo cir-



Pedro Dejean: Plano de la fachada de la Catedral de Santiago. (1838). Vistos de los principales edificios de Santiago de Chile.

cuido de una grada de 10 varas de ancho con escalones correspondientes. El lado del oriente está magnificamente adornado con sobresalientes fachadas y balconerías de caballeros particulares, pero desairado con el mercado que por esta parte mandó levantar el Excmo. Señor don Manuel de Amat siendo gobernador de aquel reino» 16.

La muerte de Toesca acaecida en 1799 provocó dificultades a los ediles santiaguinos. El Cabildo se dirigió en febrero de 1800 a las autoridades eclesiásticas para que se tomaran las medidas del caso y se terminara la obra «que se está construyendo hace más de 50 años». La nota insinuaba la contratación de algunos profesores de Mendoza que aspiraban a ocupar el cargo del arquitecto director. Se trata de los hermanos Santiago y CayetanoAyroldi, arquitectos italianos. El obispo respondió el día 7 de marzo y en la nota se decía que la Catedral estaba «bastante adelantada. Todos los arcos se hallan ya cerrados y sólo falta igualar las murallas hasta ponerlas en estado de enmaderación. Este que es un trabajo llano y que corre con velocidad habiendo materiales prontos y bastantes operarios, puede entregarse a la dirección del oficial José Bórquez, cuya

inteligencia e instrucción adquirida en el largo espacio de 50 años que ha trabajado en la misma Iglesia, tenía la aprobación del finado arquitecto Joaquín Toesca que dejó sus plantillas y planes correspondientes por los cuales se gobierne y se ha obligado a continuar la obra hasta que esté en estado de enmaderar y dar el arraque a las torres, en cuyo caso, ya será indispensable la dirección de un facultativo que por ahora no es necesario»¹⁷.

Un año más tarde, el obispo de Santiago, Dr. Francisco José de Marán, daba cuenta de la vacante y de la necesidad de nombrar a «otro facultativo de honorabilidad, instrucción e inteligencia que se haga cargo de la fábrica de material de la Iglesia y corra con su dirección en la for ma que lo hacía el antedicho finado Don J. Toesca: Por tanto, -reza el decreto- concurriendo aquellas calidades y circunstancias en don Juan José de Goicolea, lo nombramos por tal Arquitecto y Director de la obra». El mismo día se tomaba razón, ordenando el pago del salario de seis cientos pesos, para que se diera de inmediato principio a las torres1s. No obstante estas iniciativas del Cabildo Eclesiástico, la Catedral no pudo ser terminada en la época colonial, y durante los primeros años del siglo xix, su construcción se vio envuelta en las querellas políticas entre realistas y patriotas. El mayordomo Ignacio Irigaray, a quien «la Iglesia le era deudora de grandes adelantos en su fábrica y rentas por su actividad y celo», fue duramente combatido por el canónigo Vicente Larraín, durante la administración de García Carrasco19. Se logró edificar el edificio anexo del Palacio Arzobispal que un viajero describía en 1812 como edificio elegante y cómodo, sin duda con cierta exageración. Tal vez la mejor valorización de la Iglesia Catedral es la que escribiera con entera imparcialidad Jorge Vancouver en su libro de viajes. «En 1778 -escribe- se contrató al señor Toesca, felizmente en esta época la fachada principal no estaba terminada. Sus planos fueron presentados al obispo Manuel Alday y el 1º de marzo tomó la dirección. No tenía más que cinco arcos que hacer hasta la fachada, lo que se me ha dicho es una exacta imitación de la Iglesia de San Juan de Letrán en Roma construida según los dibujos del célebre Borromini. En esta fachada hay tres puertas adornadas en columnas de estilo jónico, en el interior hay una hermosa escalera que conduce a las torres ligeras y elegantes que embellecen mucho su exterior. La iglesia tiene diez altares y aún cuando parecen construidos sin tener en vista las reglas usuales de las proporciones son dignos de verse. Las columnas y pilastras de cada uno imitan muy bien el jaspe: son verdes, los pedestales rojos, amarillas las cornijas, los zócalos y capiteles dorados, y el conjunto produce muy buen efecto. El color de la piedra del edificio se parece al de nuestra piedra de Portland; pero no sabría decir si tiene la misma firmeza. La albañilería parece mal hecha; las piedras son raramente talladas con la suficiente precisión para que las junturas sean exactas. Las agujas y otros adornos deben aún embellecer esta Iglesia, pero la fecha cuando esté terminada es muy incierta»20 (Ver lámina 94).

La Real Casa de Moneda

DESDE 1732 el vecindario de la capital, por intermedio de sus cabildantes, venía pidiendo al Soberano el establecimiento de una Real Casa de Moneda de Doblones, símbolo de la relativa independencia económica a la que se creían acreedores. Tocó a don Francisco García Huidobro, el primer Marqués de Casa Real, realizar esta aspiración. Por Real Cédula de 1 de octubre de 1743 se mandó erigir en Santiago una Casa de Moneda, y el propio Huidobro hizo en Madrid

las diligencias técnicas necesarias, asesorado por el tallador Manuel Ortega y el ensayador Joseph Saravia²¹ (Ver lámina 95). En 1745 estaba de regreso en Chile. La filiatura se instaló en la calle de Los Huérfanos, en el sitio que ocupa hoy día la Caja de Crédito Hipotecario, y conocemos su distribución por el plano publicado en el libro de Diego Angulo Iñíguez y por el detallado inventario del alarife Marcelino de la Peña. Ocupaba un cuarto de solar, con un frente de 22 varas castellanas; en dos pisos, de adobe el primero y de tabique de madera de roble el segundo; no tenía más adorno que la portada de piedra y la imponente puerta de cinco varas con ciento cuarenta clavos de bronce. El resto distribuido en dos patios servía los propósitos funcionales del edificio. En el fondo estaban instalados los hornos de fundición²⁰ (Ver lámina 96).

La Casa de Moneda funcionó en este sitio desde 1749 en que comenzó la acuñación hasta el año de 1770 en que una nueva Cédula Real incorporaba estos serviciós a la Corona. En manos del maestre de campo don Domingo Eyzaguirre, quedaron entregadas las diligencias para dar cumplimiento al mandato. El 15 de junio de 1772, el presidente de Chile daba cuenta del acto de toma de posesión en nombre del rey. Provisoriamente se trasladaron las oficinas «a la librería, patios y demás piezas del antiguo Colegio de San Miguel», pero se pensó en «un hermoso y espacioso sitio» para instalar en definitiva estos importantes servicios públicos. El edificio no era apropiado y «se sufren —dice un documento— todas las incomodidades que son fáciles de concebir, considerando un convento destinado antes a la residencia sólo de individuos, hecho hoy unas oficinas en que deben haber salas de otra extensión, oficinas de fuego, patios de beneficio y otros menesteres indispensables».

La visita de inspección del local provisorio a cargo del ingeniero don José Antonio Birt y de los maestros Cayetano Oliva, José de la Vega y Rafael Ross permitió aquilatar el pésimo estado de los hornos y accesorios. Hubo amplias discusiones sobre el sitio más adecuado para proseguir la nueva edificación, y de acuerdo con los cálculos presentados por don Domingo Eyzaguirre se encomendó a José Antonio Birt la planificación de una nueva Casa de Moneda, de acuerdo a la Real Cédula de 28 de enero de 1777 y sujeto a la opinión previa del virrey del Parú.

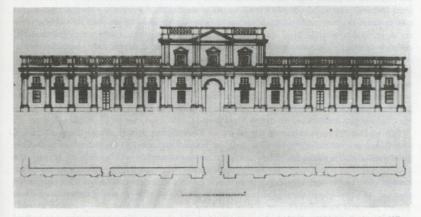
Los planos de Birt fueron enviados en consulta a Lima. El informe del ingeniero don Antonio de Estreminiana, fechado a 2 de mayo de 1780, fue adverso: «La situación general del edificio—escribía—, viene preferida a otras en sitios que se pensó en el proyecto y no parece bien fundada la preferencia a éste. De la robustez necesaria ni puede tratarse sin examen de la calidad del terreno y profundidad de los cimientos que la falta de perfiles deja dudoso. El cálculo está malísimamente formado e ininteligible por las voces fuera de lugar en que se confunden los sólidos con las superfícies, sin detallar las principales dimensiones, sobre que se forma dicho cálculo y por consecuencia lo conceptúo muy errado. De la decoración, hermosura y sujeción a reglas de la arquitectura está enteramente falto el diseño de la elevación o perspectivas que presentan del frente y portada principal de dicha Casa Real. Nada se encuentra en que corresponda a alguna de las cinco órdenes de esta facultad. Y sí muchos adornos impropios que más ridiculizan que hermosean».

En virrey, en vista de este rotundo rechazo, recomendaba a las autoridades chilenas «entregas el trabajo, si fuera posible, a algún otro profesional, habiéndolo en aquel Reyno o pidiéndolo a Buenos Aires si no hiciese allí falta, pues es obra de toda importancia que conoce Vuccencia como que debe corresponder en su hermosura, firmeza y buena construcción a su Soberano Dueño y a los altos y durables fines que ha de teners.

El presidente Jáuregui consultó a su vez al ingeniero Leandro Badarán que opinó en forma muy parecida, agregando que «no le parecen bien colocadas ni distribuidas con propiedad las oficinas como también el diseño del frontis en el que se deberá guardar rigurosamente las reglas del orden dórico que es el que más se adapta a los Palacios y Casas Reales». Observa también en su informe pericial «que en este edificio sólo se intenta hacer frontis de arquitectura en el frente poniente y siendo el del norte no menos expuesto a la vista y aún mucho más descubierto en la parte del puente, que es el primer objeto que se presenta a todos los pasajeros y aun a los ciudadanos que diariamente buscan aquel puesto para recrear la vista, sería un absurdo, que manifestado en el frente una hermosa casa, desconsidera todo el costado, desfigurado por no tener un pedazo elevado, otro bajo y todo él empobrecido con ladrillos y sin adornos»²³.

El 2 de junio de 1780 se comisionaba al arquitecto don Joaquín Toesca, que había acreditado ante el fiscal sus títulos de «académico de la insigne academia de San Lucas de Roma y su aprobación y exámen en la Real Matritense, la tarea de formar los planos conducentes a la mayor firmeza, buena construcción y hermosura de dicha obra». De inmediato pasó el distinguido profe sional a tomar las medidas sobre el terreno, determinando una planta de 112 varas de frente y 125 de fondo, en la que puso todo su empeño. El 18 de noviembre del mismo año hubo de interrumpir el consciente trabajo para dedicarse al difícil cálculo de los materiales de madera que eran necesarios para cubrir los cuatro frentes que se iban a edificar. Recomendaba las maderas de San Francisco del Monte y de Chiloé, que a su modo debían cortarse, según la práctica del país, en las menguantes de los meses de mayo, junio y julio para preservarlas de la polilla. El cálculo fue entregado el 9 de diciembre. En cuanto a los planos, el arquitecto alegó que necesitaba todavía «la más profunda meditación, incubación y reflexión», para un proyecto que fuera plan general de todas las oficinas bajas y parte de las viviendas, y otra planta general de todas las viviendas altas donde pertenece la fachada principal que mira al oeste, otra que mira al norte, otra al este y otra al sur. Además era menester dibujar un corte por lo ancho de toda la fábrica para ver las distribuciones y alturas de todas las oficinas; otro corte del segundo patio, con parte de las oficinas del fuego; otro corte de todo el largo de la fábrica. «Todo este material -escribía Toesca- debe trabajarse con quietud, arreglado a la arquitectura y numeración respecto a sus distribuciones, ornato, simetría y hermosura». Llevaba invertido en ello más de seis meses de fatiga y labor, faltándole a veces el tiempo, pues «la fábrica material de la Catedral le ocupaba mucha parte del día». En febrero de 1782 daba cima Toesca a su gigantesco trabajo, la obra maestra que debía eternizar su memoria en el país; la presentó en forma de trece pliegos distintos que es preciso enumerar dado el extravío posterior de estos dibujos arquitectónicos. Eran ellos: «primeramente la planta general, que demuestra el repartimiento de las oficinas y viviendas bajas en todo el sitio que tiene de extensión ciento doce varas de frente por ciento veinte y cinco de fondo - Item las cuatro fachadas que corresponden a igual número de frente en cuatro diversos planos que manifiestan las oficinas del fuego en un alto y las viviendas altas - Item seis cortes en seis distintos pliegos que pasan sobre las líneas señaladas con letras en la planta por todo el ancho de la fábrica - Item dos cortes en dos diversos pliegos que pasan por todo el largo de la dicha fábrica señalados con letras que corresponden a la Planta»24.

Toesca creía haber realizado una obra «arreglada a los principios del arte y a varias memorias y otras instrucciones que había tomado sobre el repartamiento de tales casas», y al entregar la documentación hizo interesantes observaciones sobre el espíritu que había guiado su ánimo: «El acierto del todo —escribe— con las circunstancias de una construcción de esta clase, en sitio determinado, no parece que debe contarse por el exponente, siendo el asunto tan susceptible de contradicciones, como son varios los gustos. Pero creo que nadie podrá menos que hacer la justicia de declarar, estar ajustada la formación de los planos de que se habla a todas las reglas de la más escrupulosa Arquitectura y gusto proporcionado a las circunstancias del país. Bien podrían haberse dilatado las imaginaciones en ideas más profundas. Pero teniendo presente la escasez de oficiales y ejecutores en estas partes, y no menos el ahorro de mayores gastos a la Real Hacienda, se ha limitado a la formación de unas obras que sin ser difíciles en su construcción, contienen en sí toda la esencia de la armonía que resulta de la justa unión y relación de las partes entre sí y éstas con el todo, sin dejar por esto de ser una obra de aquel gusto y magnificencia correspondiente a la grandeza del Monarca, cuyo augusto nombre se inscribe en su frente».



Pedro Dejean: Plano de la fachada de la Casa de Moneda. (1838). Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile.

Los proyectos fueron enviados a Lima el 18 de mayo de 1782. El virrey los entregó a los técnicos para su reconocimiento. Largo fue el trámite; sólo el 16 de agosto de 1783 el visitador general del Perú informaba al ministro don José de Gálvez de las providencias que se habían dado para el comienzo de la fábrica de la Casa de la Moneda, «sin esperar la venida de ingenieros de España, ni oficiales del Virreinato o de Buenos Aires, sino entregando la obra a Joaquín Toesca cuyo mérito e inteligencia vi recomendado en otras cartas particulares». Los planos habían sido aprobados con las correcciones del capitán de ingenieros don Antonio Estreminiana y con la previa adaptación al terreno que se entregó al ingeniero don Leandro Badarán.

El informe de Estreminiana es favorable a la obra realizada por Toesca. «Los planes proyectados —escribe en su informe— los considero formados con aquellas calidades correspondientes y requisitos precisos al fin que se propone de los mejores adelantamientos en el Real servicio». Sin embargo, Estreminiana advirtió los defectos que se notaban a primera vista en los planos de

elevación y en los perfiles del proyecto, los que atribuye a la falta de dibujantes especializados en Chile. Esto dice relación no tanto con la concepción arquitectónica sino con detalles técnicos en la fundición. Como por desgracia no se han podido ubicar hasta el momento los dibujos originales de Toesca, creemos oportuno indicar los reparos de Estreminiana: «que las piezas para las mulas de los molinos señaladas en el plano con los números 20, 21 y 23 no tienen entrada por ningi na parte, pues todas las indicadas son ventanas. Que alguna de estas piezas y aun de las oficinas, como con la herrería donde va el primer ensayador, la escalera número 70, no tienen más luz que la puerta, ni por donde dársela, sin deformidad, que es defecto considerable. Las principales escaleras reciben su entrada por frente al pilar de sustentación, además de ser estrecha, pues en parte no tiene más de dos varas de ancho y no pueden ser descansadas puesto que el primer piso tiene cinco varas de alto y no hay en aquel espacio que ocupan las enunciadas escaleras, suficiente lugar para hacerlas suaves y capaces. No se encuentra en el plano ninguna cochera, pieza indispensable a los principales empleados. La entrada principal de esta real casa no tiene el conveniente ancho al tráfago continuo que pueda haber, pues sólo tiene seis varas teniendo dieciocho de largo. La fachada que mira al río representa una puerta grande en su centro y no existe en el plano y que habiéndola faltaría la oficina del segundo ensayador señalada con el número 54.

«Las ventanas en la fachada de Santo Domingo y cordillera no corresponden en distancia ni número al plano».

Terminaba Estreminiana su disquisición técnica declarando que «he tenido por conveniente poner mi rúbrica en los referidos trece planos que Vuesa Excelencia me ha mandado a examinar», lo que habla muy bien del trabajo de Toesca.

Los reparos del comandante de ingenieros de Lima fueron supeditados al llegar a Chile el expediente. Se celebraron «varias veces distintas juntas compuestas de los individuos de la Casa de Moneda», en las cuales los planos de las oficinas fueron perfeccionados. A la vez el ingeniero Leandro Badarán prestó su aprobación previa visita al terreno cotejando «plano en mano» lo delineado en todas sus partes, hasta poner en conocimiento de las autoridades que «los reparos hechos por el Comandante de Ingenieros estaban reparados y que en su concepto la suficiencia de Toesca prometía los mejores logros al Real servicio».

Por autos de 28 de abril de 1785 se nombraba a don Joaquín Toesca, arquitecto de la Real Casa de Moneda; mayordomo a don Agustín Argüelles y sobresaliente mayor a don Juan Machao.

La obra material de la Casa de Moneda comenzó el 13 de octubre de 1783, conforme a las instrucciones técnicas de Leandro Badarán, que en su informe de 17 de junio de 1780, recomendaba «el empleo de buenas maderas, ladrillos bien cocidos, piedra colorada para los cimientos y blanca para labrar y formar el cuerpo del edificio». Se limpió y desmontó el sitio del gran basural que quedó delineado conforme a escuadra. Los cimientos se iniciaron el 23 de octubre por el costado norte contiguo al río, y debían tener según Toesca «seis varas con tres de grueso hasta la superficie de la tierra en sus cuatro fuentes según los adornos que manifestaban los planos aprobados, comprendidos los resaltes de las pilastras, medias pilastras, zócalos y su encaje siguiendo las reglas fundamentales que pone el Paladio al libro primero, capítulos siete y ocho para la construcción de los cimientos». Debían éstos reforzarse de acuerdo con un sistema ideado por Badarán y que él explica en la forma siguiente: «Deben depositarse en balsas u hoyos que se hacen en tierra de una vara de hondo, cuatro de largo y dos de ancho, se llena la mitad de agua y otra

mitad de cal, bien batida con tiradores y cubierta por encima con un pie de arena. Se deja ripiar en invierno y al usar de ella en el verano sale más unida y pegajosa en forma de requesón que es el modo que se emplea en las obras de fortificación»²⁵.

Por desgracia, a la vara y tres cuartos dio en agua la excavación. «Muy pronto y a medida que aumentaba la profundidad de los heridos de las excavaciones —escribe don Ernesto Greve en su Historia de la Ingenieria en Chile—, fue creciendo la desconfianza en cuanto a la realidad del buen éxito de la selección del sitio destinado a una obra de tanta importancia».

Los informes influyeron en el ánimo del presidente Benavides, hasta que con fecha 3 de enero de 1784 determinó suspender la obra empezada en el sitio del basural de Santo Domingo, en espera de la decisión del visitador general don Jorge Escobedo. Después de algunos trámites, en que intervino Toesca, y que han sido estudiados con prolijidad por don Ernesto Greve, el gobernador llegó a un convenio verbal con el rector del Colegio Carolino que se comprometió a vender a Su Majestad el sitio denominado de los Teatinos, «sitio hermoso y aparente en el centro de la ciudad, libre de las inundaciones del río», donde empezaron los trabajos en noviembre de 1784²⁶.

La revisión de los planos en conformidad al nuevo terreno fue de cargo del ingeniero don Manuel Pusterla, quien cumpliendo órdenes dio un informe de extraordinario mérito que nos inclinamos a publicar: «Lo primero a que más señaladamente debo contraer mi concepto y dictamen es a lo mismo que Vuesa Excelencia más particularmente advirtiera en orden a la planta y su conformidad y correspondencia con los perfiles, elevaciones y fachadas exteriores bajo las reglas de su debida solidez y firmeza, el orden de arquitectura con hermosura, ostentación y majestad sin exceso indebido de costos a que debo abiertamente poner en la superior consideración de Vuesencia, que todo esto se vaya manifestando puntualmente desempeñado por parte del enunciado arquitecto, de cuya manifiesta habilidad práctica y talento tengo bastantemente expuesto a Vuesencia en informe del 17 de este mes con motivo del que me ordenó hacer acerca de la parte de fábrica de este nueva iglesia Catedral encargada al dicho arquitecto, y sin embargo añadiré, que lográndose finalizar esta obra bajo de su mano, será uno de los más armoniosos, ostentosos y acertado edificios de estos dominios y acaso el mejor de todos los ocupados en Real Casa de Moneda en ésta y en la otra América».

Luego de aprobar las exigencias practicadas en el terreno, el probo funcionario volvía a repetir sus elogiosos conceptos sobre Toesca, «mano que actualmente dirige la fábrica y ha formado su proyecto bajo de las mejores sólidas reglas de arquitectura, y debemos celebrar el acaso de que haya tan oportunamente venido a estos países, cuando en cualquiera de los de Europa pudiera ser muy admitido y recompensado en mérito de este Profesor igualmente diestro en la facultad, que distinguido en su calidad, conducta y celo del Real Servicio»²⁷.

Mientras Toesca concertaba los detalles artísticos de tan magna empresa, sus auxiliares no descuidaban los afanes de la acumulación de los materiales indispensables. Agustín de Argüelles, el inteligente alarife, quedó encargado de los dos hornos para la cal instalados en Polpaico y en el Llano de Maipo; se firmaron al mismo tiempo los contratos para la extracción de la piedra colorada de la cantera del San Cristóbal y las piedras calizas y las arenas de la propiedad de don José Antonio de Rojas. Las maderas fueron escogidas por Leandro de Badarán en la región fronteriza, tipo de vigas de roble y madera de ciprés y alerce que se enviaron desde Valdivia. La ferretería fue dibujada por el propio arquitecto, perfiles que se remitieron a la Villa Oñate, a cargo

del representante Manuel de Arabalaoza. El informe de Toesca, en consorcio con los maestros Manuel Miranda, Antonio Venegas y Tomás Aldames, fue presentado el 15 de febrero de 1787 «La parte más importante del encargo —escribe don Ernesto Greve— comprendía 104 rejas para ventanas y 42 balcones, siendo destinados a la fachada principal 14 de estos últimos» 28. Los pormenores de la forja de la rejería y herrajes de la Casa de Moneda han sido relatados con primor por el diplomático hispánico José María Doussinague.

«Los husillos fueron trabajados por Pedro de Olave; las pesadas rejas por los maestros armeros Joaquín Francisco de Arrivillaga y Pedro José de Muñoz; las bolas de latón amarillo para decorar los balcones por José de Mendiola. El total de la entrega fue de 21 balcones, 104 rejas completas, 108 picaportes, 32 bisagras, 1.000 pernos; 720 clavos de media vara, 5.500 de un tercio de vara, 18.182 de cuarta y 84 bolas de latón. El material encargado —escribe Doussinague—llegó a Valparaíso a mediados de 1784 y de allí fue trasladado a Santiago en 17 carretas por el contratista don Benjamín Vivanco, debiendo hacerse cinco viajes en total y cobrándose 12 pesos por carretada».

Había en la construcción de la Casa de Moneda dos problemas: el uno era el de la planta arquitectónica realizada con genialidad por Joaquín Toesca; existía también el de la parte técnica, la planificación de la futura faena de la acuñación. Ambos problemas se mantuvieron a lo largo de los fatigosos años de trabajo del director y arquitecto, y fueron la causa, como veremos más adelante, de sus más aflictivas situaciones. El sentido de la belleza, la euritmia innata del artista, fue a veces impugnada por los oficiales reales preocupados tan sólo del aspecto funcional de la fábrica de doblones.

En 1778, el superintendente de la Casa de Moneda, don Bernardino Altolaguirre, había mandado pedir a Lima un mapa de la oficina de fundición de aquella ciudad. El 10 de julio recibió la respuesta y los tres planos explicativos de los hornos. Además le acompañaban un modelo de madera del mismo horno dispuesto de modo que pudiera desarmarse para mejor conocimiento del mecanismo interno. Estos diseños, y una replica en madera de la chimenea que debía llevar el taller de fundición y afinación, se entregaron en informe a Toesca. El arquitecto reconoció con la mayor prolijidad los perfiles, aplicándolos en el terreno mismo que iban a ocupar las oficinas de la Moneda, pero se dio cuenta pronto que era «normalmente imposible de executarlos por faltarle todos los requisitos previos para su inteligencia». Creía indispensable pedir el dibujo de la planta de la Casa de Moneda de Lima, el perfil para ver sus huecos; las alturas y la fachada, planos que a su modo debían estar regulados por una escala proporcionada. El superitendente al darse cuenta de las dificultades técnicas, creyó conveniente comisionar a Joaquín Toesca «para que se trasladara personalmente a Lima y observara, registrara y levantara todos los planos que se conceptuasen necesarios a la prosecución de la obra, de acuerdo con el arte de la arquitectura y las ideas contenidas en las Ordenanzas de la Casa de Moneda». Lo hacía al mismo tiempo, teniendo en cuenta la experiencia anterior americana, pues la fábrica de Lima había requerido viaje especial del superintendente don Andrés Morales, de España a México, para informarse en el terreno mismo de la forma en que se hacían estos trabajos, experiencia que se aplicaría más tarde en Lima y Potosí.

Obtenidos los permisos del obispo de Santiago, con las condiciones de dejar «las plantillas de las piedras, tal como se había realizado en Concepción», y no exceder el viaje al período de tres meses. El 29 de marzo obtuvo a su vez la autorización del gobierno. Se exigió sí que «en precau-

ción a los sucesos naturales de la vida y contingencias de ella a que se va a exponer», depositara los planos borradores. El 3 de abril, Toesca hizo entrega de los dibujos arquitectónicos siguientes: 1. La planta principal; 2. La fachada principal; 3. Las fachadas que miran al oeste, y 4. Las torres de la fileatura y patio principal.

Previa entrega de sus credenciales y de unas «instrucciones que debe observar D. Joaquín Toesca, Director de la Fábrica de la Nueva Casa de Moneda, en esta comisión que en virtud de propuesta y representación mía se ha dado por el Supremo Gobierno de acuerdo con esta Superintendencia», el arquitecto se trasladó a Valparaíso para embarcarse rumbo al Perú.

La labor realizada en la capital virreinal resultó magnífica. Los encomios administrativos no faltaron en su brillante hoja de servicios. «Además de su juiciosidad —escribía desde Lima el superintendente Estanislao de Landararuzi— ha trabajado con mucho celo y aplicación en el desempeño del cargo que ha traído como lo acreditan los prolijos documentos que lleva». En setiembre de 1788, Toesca estaba de regreso en Chile, pero enfermo de cuidado por el continuo mareo de a bordo, debió convalecer algunos meses cerca de Valparaíso, como hemos ya dicho. El 21 de octubre se le devolvieron los planos depositados en la Secretaría, pero al ser notificado por el superintendente para que mostrara los trabajos realizados en Lima, debió éste disculparse «pues las graves enfermedades que ha padecido no le permiten hasta ahora concluir la prolija y exacta instrucción de lo que ha trabajado en descargo de su comisión».

Casi un año más tarde, en junio de 1789, pudo realizarse la Junta General de Ministros y Oficiales, encargada de oír las explicaciones de Toesca. Desde hacía tres meses preparaba el arquitecto sus prolijos informes y con ayuda de un peón, pudo terminar las copias de 110 pliegos de papel y 372 planos que levantó y además un manuscrito de 22 fojas intitulado: «Descripción individual del repartimiento y distribución de las viviendas de los señores Ministros, Oficinas y Máquinas existentes en la Real Casa de Moneda de Lima, hecha por el Alférez del Ejército de S. M. don Joaquín Toesca, comisionado por este Supremo Gobierno para el desempeño de esta diligencia, a fin de arreglar la que actualmente se está edificando, con aquella perfecta hermosura que merece una obra de la mayor importancia en Santiago de Chile. Santiago, Mayo 30 de 1789».

La resolución de la Junta reunida los días 8 y 9 de junio fue favorable. Dijeron: —los ministros y oficiales— «que por los Planos y Modelos que ha presentado y las razones que se ha dado por escrito, acredita la calidad, amor y celo con que se aplicó al desempeño de los cargos de su comisión, habiendo manifestado los deseos de ser útil a esta Real Caja en haber extendido sus atenciones en el corto tiempo que estuvo en Lima a los puntos del mecanismo de oficina, no contenido en las instrucciones que se le dio por esta Superintendencia. Y que, por lo tanto, lo consideran digno de gratificación de alguna consideración cuando verifique la construcción de los molinos, como lo ha ofrecido por no ser ésta comprendida en las obligaciones que tiene como Director de la fábrica».

Con ello se ratifica lo que había expuesto Toesca ante la Junta de ser un profesional en el arte de las máquinas, «adquirida en tantos años en el curso de sus estudios en la Academia de Fernando en la Corte de Madrid y en la de San Lucas en la Metrópolis de Roma».

El 18 de setiembre de 1789, Ambrosio O'Higgins regulaba en la cantidad de dos mil setecientos pesos la gratificación, los cuales deberían serle entregados apenas reciba aprobación de Su Majestad²⁹. A. Gana en medie de las des hornallas con sabalera de hergajones de fierro y sus dos orcos en medio per donde se semantos el fuego a ambas partes. B. puerta per donde se senan los senios. G. Galderas B. horses para colgar los contoras que han de tener en el oscento un augero pequeno la reconstituemente le vaya lindulande di agua que mermare concel hervar de severa gue onde el mottante. Estamentas para que esga al hume. E um puerta de fierro semu dado de actro sobre que ende el mottante. G. ovente de teleta esfensibada en las asia chias calleras consu augero en modo sobrientes abri la ceveça de media de la colta de la colta de fierro. Lun salo de palo. El mottante, l'entines para cada calura guatre aspas con dientes designales. O sestences con division en medio para cada caldera. Resultavos.

Redalo de la caldera de cada caldera.

Resultavos.

Joaquín Toesca: Dibujo de los utensilios de la Casa de Moneda (Archivo Nacional, Contaduría Mayor, Tesorería General, 1704, 1707)

Los trabajos materiales de la Casa de Moneda se proseguían sin descanso. En Polpaico, Agustín de Argüelles había abierto un tercer horno para quemar cal, y en la fábrica misma, como lo demuestran las planillas de pago, se laboraba activamente. Sin embargo, al año siguiente una nueva recaída de la salud de Toesca tuvo detenida la faena de la Casa de Moneda desde el 6 de noviembre hasta el 16 de noviembre. O'Higgins ordenó enviarle a su retiro en Quillota \$ 150 para pagar «médico y botica»; de Valparaíso, gracias a la mejoría lograda por este reposo, el arquitecto regresó con mayores energías a su titánico trabajo. Alcanzó a hacer los cálculos para la compra de la madera, tablazón de ciprés para los techos y los canes y sobrecanes para los corredores de los patios, contrato que obtuvo don Juan Ramón Azereto. A fines del año, Joaquín Toesca estuvo cuatro meses muy grave «en los últimos términos de la vida», y de nuevo hubo necesidad de remitirle a su refugio favorito, unos \$ 600 para atender su enfermedad³º.

Son estos años para Toesca una especie de evasión de sí mismo. La enfermedad, los conflictos conyugales, las continuas y urgentes solicitaciones de las autoridades hacen de él un fantasma que vaga por las calles de Santiago en incesante actividad, sin más horizonte que el contenido de las palabras: Moneda, Catedral, Los Tajamares, que le ofrecen el consuelo del deber cumplido.

La lucha entre Toesca y Altolaguirre no tardó en estallar; el primero se inclinaba por dar remate a la parte arquitectónica de conjunto; el segundo, con espíritu burocrático y oficialista, insistía en poner todo el esfuerzo en las oficinas técnicas de la calle de Teatinos.

El 22 de setiembre de 1792, Toesca, pasando por sobre los caminos regulares de la administración, se dirigía directamente al ministro don Diego de Gardoqui solicitándole diera órdenes al superintendente «para que no se mezcle en los asuntos de arquitectura que están puestos a su cuidado». Recapitula en la nota los trámites que han debido hacerse para iniciar la obra; su trabajo en «adaptar medidas y formar nuevos planes con las mismas formalidades y circunstancias» al elegirse un nuevo sitio para la construcción de la Casa de Moneda. Hace referencia al informe de Pusterla y aunque rinde homenaje «al celo y actividad innegable de Altolaguirre», cree que «una economía mal entendida» amenaza el término de la fábrica. Defiende Toesca su punto de vista artístico, pues «siendo la fachada adornada de orden dórico, con sus pilastras, medias pilastras y columnas», no podría aceptarse el criterio de Altolaguirre porque de ese modo «quedaría la obra sin proporciones y troncados todos los adornos de arquitectura». En apoyo de sus ideas apunta que ha escrito al respecto a su maestro Sabatini, quien estaba en antecedentes de lo proyectado.

El 7 de setiembre de 1793, el superintendente de la Casa de Moneda conminaba nuevamente a Toesca para obligarlo a ajustarse en lo sucesivo a un presupuesto de construcción de \$ 20.000 anuales y complacer en esta forma al virrey del Perú de ingresar los \$ 30.000 restantes a los fondos generales de la Real Hacienda.

Con paciencia y delicadeza, refrenando su temperamento latino, procedió el arquitecto a defenderse de esta nueva amenaza que se cernía sobre la fábrica. Estaba entregado por entonces a la delicada faena de la enmaderación de la fachada principal hacia el norte y al patio general que comprendía las oficinas de la sala de libranza, despacho, tesorería, capilla, sacristía, etc. Era imposi ble así interrumpir el trabajo, pues «la experiencia y la práctica ha enseñado que suelen quebrar se las paredes cuando se amarra lo nuevo con lo viejo», como lo afirman los profesores que han escrito sobre el arte de la arquitectura, en especial, Vitrubio, Paladio y otros infinitos de esta clase. Convienen, agregaba, «todos estos autores que la duración y firmeza de las obras dependen del acierto y del modo de construirlas y sería muy doloroso que aconteciera a este real edificio tan magnífico por su arquitectura, tan grande en su extensión y cómodo por su distribución y simetría algún fatal suceso por no seguirlo como se debe». Acompañaba Toesca en este escrito la respuesta de Sabatini, quien lo conminaba a que «por ningún título me apartase en la dirección de las obras reales de las reglas prescritas del arte y que siguiera la obra con el mismo acierto y firmeza que hasta aquí».

En enero de 1794, el gobernador don Ambrosio O'Higgins le encargó se hiciera cargo de las oficinas del fuego. La crisis entre Toesca y Altolaguirre entró al paroxismo. Altolaguirre se quejó al gobernador que «por más instancias que le he hecho desde que of de su boca que sólo él podía entender las líneas y puntos de los borradores. A que se agrega que para hacer este modelo ha pedido se execute a costa de esta Real Casa asentando que ascenderá a 300 más o menos. Con lo que y no haber querido concluir primero las oficinas de labor que forman el objeto principal de su viaje, con respecto a las chimineas, molinos y reverberos, con sus extraordinarias enmaderaciones se halle al presente esta Real Casa en estado de verse expuesta a repetir igual diligencia enviando a otro a Lima y ya nos hemos visto amargados con este fracaso en las tres ocasiones que ha estado con poca esperanza de vida y estarse experimentando que no se vé libre de la causa, pues aún en el presente invierno le ha vuelto a renacer y hoy se haya convaleciendos a1.

La lucha entre Toesca y Altolaguirre vino a exacerbarse en 1795 con ocasión de la Real Cédula de 1 de mayo en que el rey aprobaba la resolución de la Junta para el pago de una gratificación de \$ 2.700 por el viaje a Lima.

En vano el arquitecto solicitó «que se le abonara por separado los gastos impedidos en la transportación, pues la Junta de Real Hacienda dictaminó el 29 de julio de 1796, que le daría la mencionada suma, pero que Toesca debía reintegrar el donativo de \$ 2.000 que había ofrecido al rey³², para ayuda de guerra como ya hemos indicado».

A raíz de este mezquino decreto, don José de Rezabal, gobernador interino, a insinuación de Altolaguirre, tomó las medidas más perentorias en contra del atribulado artista, determinado que «en el preciso y perentorio término de tres meses saque en limpio los planos, diseños y modelos y se dé preferencia a la construcción de máquinas».

Aún más lejos llegó esta persecución a Toesca, por cuanto el gobernador, Marqués de Avilés, que había reemplazado en definitiva a don Ambrosio O'Higgins, ordenó retener el pago de la gratificación regia hasta que concluyesen las referidas obras. Cumplido el plazo fatal, los dineros fueron incautados por la Tesorería.

La oposición a Toesca no se hizo sentir tan sólo en la parte funcional de la construcción de las oficinas que le había entregado el rey por Cédula Real del 15 de julio de 1790, sino también en la raíz misma de la obra general, en los planos y en sus terminaciones, que tal vez hayan alarmado a las autoridades por esas proporciones gigantescas para la época.

El Marqués de Avilés comisionó a los ingenieros Francisco Antonio García Carrasco y Eduardo Agüero para que llevaran a cabo una inspección visual de las obras realizadas. Toesca se negó rotundamente a mostrar los planos a los mencionados facultativos, defendiéndose de sus aseveraciones, temerarias a su juicio, en un largo memorial que glosaremos a pesar de su extensión. En primer lugar negaba tener los planos «porque no se hicieron más en limpio que el principal compuesto de la planta, fachadas y perfiles», los que, como ya dijimos anteriormente, fueron remitidos al rey en 1787 durante la administración del regente Alvarez de Acevedo. Toesca quedó solamente «con los borradores y partes en grande, con otros apuntamientos que dejó para su gobierno y que bastaron para la obra». Estos los fue abandonando conforme iba fabricando los cuerpos que representaban. El arquitecto se defendía diciendo que si se hacían regresar esos planos de España se encontraría que toda la obra estaba conforme con ellos. Las únicas alteraciones que se tuvo por conveniente hacerle fueron unas cortas mejoras introducidas después del viaje de Toesca a Lima. A este tenor se levantó toda la obra de la Moneda.

Las objeciones de los improvisados críticos al segundo piso fueron contestadas por el artista asegurando «que viene a ser lo mismo que el primero por subir las murallas hasta el techo a excepción de la variación que causa en las piezas la distinta colocación de sus puertas y tabiques, con que se determina la capacidad de éstas, que no es del caso en lo sustancial de la obra, porque se

reduce a formar un dormitorio, un gabinete y otras piezas para la mayor comodidad de los vivientes».

En cuanto a las alturas del edificio que parecen haber discutido los técnicos enviados por el presidente Avilés, Toesca defendía la doctrina de la poca elevación de seis varas más o menos cada uno de los cuerpos, basados en «los consejos de los más clásicos y experimentados autores, sin perder de vista la naturaleza del país y la frecuencia de los temblores de extraño y violento movimiento».

De las alturas indicadas había extraido el arquitecto los modelos y proporciones para las pilastras y columnas, de orden dórico «conforme a los preceptos de Viñola», «cuyo crédito en esta parte—añade— nadie ha disputado y se observa con preferencia entre las Naciones cultas».

El director de la obra pasaba luego en su informe a discutir el punto principal de las impugnaciones, el hecho de haber descuidado la fábrica de las oficinas del fuego. Según su criterio era necesario llevar la elevación por parejo a un mismo nivel para que los asientos se hiciesen con igualdad, por lo cual sólo podría empezar las chimeneas una vez que terminasen las murallas donde debían éstas apoyarse, comprometiéndose a pasar con toda la gente a concluir las oficinas del fuego una vez que se enmaderara el resto, de manera que se llevara la trabazón y unión del edificio con la debida igualdad que corresponde a la firmeza y solidez de toda la fábrica.

Al reparo que se había hecho de estar muy juntos los tijerales y las vigas, Toesca alegaba que era algo exprofeso para evitar el empleo de las maderas baratas como el canelo, que no tenían la resistencia del roble. Rechazaba además, indignado, «la insinuación de poner en la obra encoliguado o embarilado con fajina y barro, por ser menos decente, menos seguro, y más susceptible a la destrucción que la madera de ciprés que había usado para evitar las goteras que tanto perjudican y arruinan los edificios». Terminaba Toesca su informe defendiéndose de algunos otros detalles como el hecho de no haber usado el plomo de greda para las canales maestras, pues no era posible encontrar dicho material en el país, y dolido de los conflictos «que padece el facultativo luchando con las dificultades que ocurren en las fábricas, en la que no es la menor el de haber de lidiar con sujetos que careciendo absolutamente de inteligencia, quieren sacarlos de sus casillas como dicen, para que haga cosas que no puede hacer y que sería delito el ejecutarlas» 32.

Los acelerados informes de Carrasco y Gómez de Agüero indignaron al presidente Avilés, que ordenó una rápida y nueva visita de inspección a cargo esta vez del ingeniero don Agustín Cavallero. El informe del 25 de setiembre, contrario también a la obra de Toesca, insinuaba que no se prosiguiera el fingido alto de los frentes internos proyectado por el arquitecto; que la capilla se cubriera a dos aguas, formándose en su mojinete la figura triangular; que los tres frontones de las portadas deberían descansar sobre los cornijones de las columnas y que se suspendieran todas las obras de los remates y adornos.

La reacción de Avilés al recibir este oficio fue perentoria; ordenó cumplir no tan sólo las indicaciones de Cavallero, sino que, al mismo tiempo, hizo llegar al arquitecto la orden de que en adelante, «no podrá ausentarse de la ciudad sin permiso del Intendente, a quién comunicará sus idas y venidas, guardándole la subordinación y respeto que le es debido, así por su carácter como por hallarse encargado de esta Superintendencia y de toda la obra».

El orgullo de Toesca estaba herido y cinco días más tarde, el 30 de setiembre de 1797, elevó

en estos términos su renuncia:

«Muy Señor Mío:

Tengo hecha dimisión del empleo de arquitecto director de la Nueva Real Casa de Moneda: lo que prevengo a la considerable atención de Ud. para que se sirva tomar las mejores medidas que le dicte su muy acreditado celo. Quedando yo dispuesto a servir a la persona de U. S. en cuanto puedas ³³.

Un lapso en la documentación no permite conocer el giro que tomó la renuncia, pero sabemos que el 19 de octubre Toesca estaba trabajando otra vez en la Casa de Moneda. Suponemos que su reintegro se debe al informe favorable que sobre la construcción y sus detalles había dado el ingeniero extraordinario Pedro Rico, el que junto con Pusterla fueron los más leales y decididos partidarios del arquitecto, aquilatando en lo que valía su genialidad artística y su capacidad de realización²⁴.

En enero de 1798, Toesca llevó a cabo los cálculos de los canales de la fileatura y de la madera para la fachada interna³⁵.

Conocemos el estado del edificio en estos años por la descripción que acompaña Jorge Vancouver en sus apuntes de ruta, aunque nos parece que el viajero inglés debe haberse valido de los informes del propio arquitecto, pues algunos de los detalles que en el libro se citan como hechos eran tan sólo proyectos, como probaremos más adelante.

«La Casa de Moneda -escribe- está situada a cerca de cinco cuadras al Sur de la Plaza principal, la situación ha sido muy bien elegida, es sana y el local espacioso parece imitar el plano del Somerset House de Londres; pero estará muy debajo en cuanto a magnificencia y extensión. Está destinada a la residencia de los oficiales de Moneda, empleados y obreros; los unos y los otros estarán en el interior y convenientemente; hay una enfermería y una capilla para el servicio divino; grandes piezas están destinadas para que allí se depositen las materias primas y todos los utensilios de que se sirven para el ensayo de los metales preciosos y su refinadura. Las mura llas son de grandes ladrillos y el cimiento o mortero es de cal de conchas. Una parte del interior tiene una especie de estuco blanco que parece ser muy duradero. Se trae de España la mayor parte de los fierros del edificio, los que son trabajados por los obreros de la capital. Se han traído de Santiago de Vizcaya los modelos de los balcones, balaustradas y rejas que han sido perfectamente ejecutadas y llegan a Chile todas hechas. La madera es de encina, exceptuando las puertas y ventanas que son de ciprés. La fachada principal está al Norte y tiene cerca de ciento cincuenta varas de largo; además de la gran puerta de entrada, que está adornada con ocho columnas, tiene diez y ocho ventanas en el piso principal y diez y ocho en el superior, adornadas con balcones; las otras dos fachadas están al Este y al Oeste y tiene casi unas ciento sesenta y ocho varas de largo y están decoradas como la principal con columnas y balcones y adornadas con diferentes escudos que tienen divisas alusivas al destino del edificio. El patio interior de cuarenta y cinco varas cuadradas están embellecidos con columnas, arquitraves, frisos y cornisas que dan la vuelta un poco adelante del cuerpo del edificio; la entrada principal conduce a un vasto salón. A la derecha está el departamento del superintendente y a la izquierda el del auditor; en las dos alas se encuentran las oficinas, las de cuentas, donde se pesa el oro y la plata, la tesorería, el local de los empleados, la capilla.

«Después de atravesar el patio de los talleres donde se funden las materias, se entra en un corredor de catorce varas de ancho que tuerce alrededor de los talleres y oficinas continuas. El edi-

ficio es de estilo dórico, tiene muy buena disposición, comunicaciones cómodas y fáciles entre todas sus partes y es digno de la atención de los viajeros» 36.

Hasta su muerte, acaecida como hemos visto en 1799, Toesca trabajó con todo el esfuerzo de sus manos y de su espíritu en la terminación de la gigantesca obra empezada. Agotó todos los recursos que podía disponer en la ciudad de Santiago, contratando los maestros más expertos, Bartolomé Mura, Marcos Fuenzalida, Nicolás Oliva y Manuel Azócar, que lo ayudaron fielmente en los detalles artesanos de la fábrica. Ambrosio Santelices, el más reputado ebanista y escultor de la época, como veremos a su debido tiempo, compartió también la doble tarea fatigosa y agotadora de labrar las molduras de relieve, tanto de la Catedral de Santiago como en la de la Real Casa de Moneda³⁷.

Pese a los titánicos esfuerzos, interrumpidos por los miles de trabajos adjetivos con que abrumaban su horario las autoridades implacables y sus achaques de salud, Toesca no pudo ver alzarse en todo su esplendor el severo edificio que había soñado su imaginación de artista y dejaba trazado el camino que otros iban a proseguir y a completar con facilidad, para orgullo de los santiaguinos y eterno galardón del arquitecto.

La parte técnica de la construcción de las maquinarias y del taller de grabación de monedas, que había ocasionado tantos sinsabores a Joaquín Toesca, fue terminada por el ingeniero Agustín Cavallero. Se atuvo este a los planos enviados desde España con la Real Cédula del 10 de noviembre de 1798, y delineados conforme a los modelos que inventara Enrique Schnellbushel³⁸ (Ver lámina 97).

Los presupuestos estaban listos en 1799 y la obra siguió su marcha. En 1804 se hizo introducir algunas alteraciones en los volantes de acuerdo con las mejoras realizadas en París por el ciudadano J. Pierre Droz (1746-1823), pero las autoridades se dieron cuenta que en el país, a raíz de la partida de Cavallero, sólo Miguel María Atero e Ignacio Andía y Varela, podían desarrollar los dibujos geométricos enviados. Andía y Varela, por complacer a la autoridad regia inició la labor que, al parecer, debió ser abandonada por las múltiples ocupaciones que recayeron sobre este interesante artista³⁹ (Véanse en ilustraciones los modelos enviados).

El imponente edificio de la Casa de Moneda estuvo ahogado en sus comienzos por humildes construcciones vecinas que deslucían su perspectiva y dificultaban el tránsito interno. El Conde de Quinta Alegre propuso en 1802 formar frențe al frontispicio una plaza, que, además de realzar las líneas, viniera a solucionar el problema del abasto de aguas limpias para los servicios interiores. El mayordomo en ejercicio, Joseph Pizarro, dio las órdenes correspondientes al alarife Feliciano Letelier para que procediera a tasar las casas vecinas de doña Mercedes Silva y otros, las que fueron adquiridas por la Superintendencia, transformando en hermosa realidad la idea del Conde de Quinta Alegre⁴⁰.

El año de gracia de 1805, según el testimonio del historiador Pérez García, el presidente, don Luis Muñoz de Guzmán, inauguró solemnemente la Real Casa de Moneda; sin embargo, queda-

ban todavía diversas partes que terminar.

De acuerdo a estas necesidades, el superintendente don José Santiago Portales, hizo notar el atraso en que se encontraban las obras interiores. «En los planos de la Moneda —recapitulaba el digno funcionario— se abría una hermosa capilla, cuyo total examinado por el ingeniero facultativo y hechas sus prevenciones sobre su fortaleza, fueron aprobadas por el Excmo. señor don Francisco Sabatini en Madrid».

El remate de este cuerpo interno fue entregado al sucesor de Toesca, Juan José de Goicolea, que en 1807 entregaba «lo principal y más urgente de sus habitaciones», decorando un año más tarde el altar interior que vino a costar la elevada suma de \$ 8.000⁴¹.

Frente al edificio y como ornato de la plaza, Goicolea construyó «una pila de gracioso saltadero, de piedra labrada y taza de cobre», cuyo ingenuo dibujo-modelo insertamos en ilustración⁴².

El golpe de vista más completo que poseemos sobre el estado de la Casa de Moneda en la época colonial está contenido en una extensa nota, inserta por el Conde del Maule, en su traducción española de la Historia Natural de Chile, del Abate Molina: «Su frente principal que mira al Norte, tiene 150 varas; es de origen dórico. La portada está adornada con ocho columnas, que resaltan del vivo de la pared dos tercios de su diámetro que es de vara y cuarta, guardando la proporción del célebre Viñola, descansan éstas sobre un zócalo de vara y cuarta que gira por toda la circunferencia de la obra. Esta fachada tiene 18 ventanas inferiores y 18 balcones superiores a ellas; su proporción es el duplo de su ancho, y entre una y otra está situada una pilastra con sus medias pilastras; las ventanas de los balcones tienen sus jambas y dinteles que las adornan, y sobre éstos sus frontis, uno triangular y otro de proporción de círculo, y a su pie la delicada moidura que corre de una media pilastra a otra; en el medio resalta todo el vuelo del ancho y del largo del balcón. Los otros dos frentes que caen el uno al este y el otro al oeste, tienen 178 varas y están adornados del mismo orden de pilastras y balcones que la fachada principal; sobre el cornisón de las ocho columnas se eleva un frontis adornado de pilastras con sus correspondientes molduras, entre éstas varios jeroglíficos alusivos a la fábrica. Esta se remata con una grande balaustrada, en cuyo medio se eleva el escudo Real sostenido de dos famas y sobre las otras columnas distintos trofeos de guerra. A toda la obra circuye sobre el cornisón, un ático, asimismo de balaustradas. Las oficinas interiores están perfectamente distribuidas» 43.

Esta descripción, que coincide en lo principal con lo que insertara más tarde el P. José Javier de Guzmán en El Chileno instruido en la Historia (Santiago, 1834), obedece más bien a una descripción de los planos, pues muchos de los detalles que allí se dan por realizados no alcanzaron a terminarse. «Las varias famas y bustos alegóricos del diseño, que iban a dar remate a la gran balaustrada, se mandaron quitar después —según escribe el P. Guzmán— por temor a los temblores, con cuyo movimiento cayeron algunas figuras el 19 de noviembre de 1822».

El escudo real, importantísima obra escultórica que entregó el superintendente a Ignacio Andía y Varela, y que fuera terminada a costas de muchos sinsabores, nunca fue colocado en la portada principal, como veremos con algún detalle al trazar la curiosa biografía del artista escultor, y desde 1872 adorna la entrada del fuerte del Cerro de Santa Lucía, gracias al empuje del gran intendente don Benjamín Vicuña Mackenna, que rescatara del olvido muchas obras maestras del coloniaje.

Al mismo autor atribuye Alfredo Benavides, las dos pilas labradas en piedra del cuerpo central del segundo piso, en que se le lee tallado a cincel la dedicatoria a la memoria del gobernador Muñoz de Guzmán y en honor del superintendente José Santiago Portales y además los curiosos y extraños pasamanos de las escaleras del segundo patio, tal vez motivos heráldicos, o símbolos barrocos, que denotan según el citado autor «La ascendencia bávara de su estilo» ⁴³, y que comentaremos más adelante en este libro (Ver láminas 98 y 99).

La verja de hierro, coronada por el escudo real, que debía adornar el portón interior y que nosotros atribuimos a la diestra mano del maestro Rosauro Rojas, tampoco cumplió su destino

y se halla ahora en el cerro Santa Lucía, a la entrada del Museo de Arte Popular (Ver lámina 199).

Innumerables son los juicios estéticos que viajeros, expertos y artistas han dado sobre la belleza arquitectónica de la Real Casa de Moneda, de cuya recopilada antología extractaremos aquellas citas que contribuyen mejor, según nuestro criterio, a expresar las cualidades estilísticas que la adornan.

El arquitecto argentino Martín S. Noel ve en ella «una severidad de origen Herreriano —que alterna, en este caso— con perfiles propios de la Colonia, así como el valor de las aberturas, de una expresión ya harto caracterizada. La esbelta unidad de la Moneda imprime a la misma plaza una gran elegancia y todo añora un cierto clasicismo, por cierto muy digno de alabanza, a más, si se tiene en cuenta que en líneas tan sobrias y desprovistas de complicados aderezos se filtran formas y proporciones de marcado sello americano. El gran patio de honor y los interiores del Palacio conservan una gran armonía de composición, dando al conjunto una unidad arquitectónica muy rara, por no decir casi única en los edificios virreinales, que acrecienta notablemente el efecto producido por las extensas fachadas —todas ellas tratadas con una propiedad y corrección rena centista» 44 (Ver lámina 101).

«El estilo de Toesca, escribe Robert Smith, excluye todos los elementos usuales en el Renacimiento y en el Barroco, para poner de relieve su carácter funcional. Parece que hubiera querido reducir la fachada a su simple esqueleto. En realidad el dibujo de Toesca que ciñe muy estrechamente a la manera de Juan de Herrera. La Casa de Moneda recuerda en particular uno de los edificios más acabados del siglo xvi, la Casa Lonja de Sevilla, terminada en 1598. Se encuentran aquí los dos mismos pisos largos, los mismos pilares dóricos sobre altos basamentos que separan las paredes en paneles de rígida regularidad matemática. El edificio de Santiago aún es más austero, porque carece aún de los grandes obeliscos que adornan la balaustrada de la Casa Lonja» (Ver lámina 102).

«La arquitectura es un clásico, comenta Alfredo Benavides, pero de un sabor peculiarísimo posiblemente impuesto por la calidad del material y los excesivos espesores de sus muros con relación a la altura, que no es mucha, condición que ha debido imponerse a la honradez profesional de Toesca, como la más adecuada para asegurar la obra contra el peligro de los temblores» 46.

El consenso es general entre los tratadistas, que coinciden con las propias palabras del creador que hemos citado a lo largo de este estudio, pero no podemos dejar de destacar el aspecto que se ha descuidado, el sentido ilusionista de la perspectiva, de indudable origen barroco, que daba sentido casi escenográfico a la vista del zaguán y del primer patio, en que al repetirse los motivos del frontón de entrada en alturas disminuyentes, ofrecía un golpe de vista original y experto, digno de la genialidad arquitectónica de Toesca. Hoy día las burocráticas mutilaciones de este edificio han hecho malograrse todos esos imponderables detalles que ayudaban a valorar en toda su grandeza la noble intención del arquitecto romano, siempre fiel a sus principios de que la escricia de la armonía resulta de la justa unión y relación de las partes entre sí y de éstas con el todo (Ver lámina 103).

Las casas del Cabildo de Santiago

« N O E S LA CATEDRAL, su primera obra, ni la iglesia de San Juan de Dios, ni la Casa de Moneda, la muestra primera de su pericia —apunta el biógrafo de Toesca, el arquitecto señor Roberto Toro— es una obra posterior a éstas: la Cárcel y el Cabildo de Santiago la que da el grado de su talento y la norma de una nueva arquitectura»⁴⁷.

Ocupaba el vetusto edificio del Cabildo a la llegada de Toesca, el lienzo norte de la Plaza de Armas, pared por medio del deleznable cuerpo de la Real Audiencia, semidestruido por los terremotos del siglo, agujereados sus muros de adobe, por donde escapaban frecuentemente los presidiarios. En 1779 las autoridades, en vista de una espectacular fuga de reos, debieron ocuparse con detenimiento del proyecto de dar a los ediles un local digno de su rango administrativo, al mismo tiempo que procurar el alivio de los malhadados prisioneros. De acuerdo con el ordinario de Justicia, el Regente Interino don Tomás Alvarez de Acevedo, ordenó el año 1780 la demolición de la Cárcel y Cabildo, pasando dichos servicios a ocupar las dos piezas que se habían habilitado en el patio principal del Palacio, trasladándose los reos al presidio de mujeres reparado por el corregidor Zañartu. Por esa época el Puente de Cal y Canto era la principal preocupación de los regidores, y el olvido de las demás hizo que las obras de demolición sólo se intensificaran el año 1782, en que el mismo corregidor declaró que el puente «se hallaba superiormente concluido para la comunicación y abastos de la ciudada*6.

Dos años más tarde comenzó la planificación del nuevo edificio. El 19 de octubre de 1784, el ingeniero Leandro Badarán y el arquitecto don Joaquín Toesca presentaron sendos planos del futuro Cabildo «a modo de concurso, razona don Ernesto Greve, y amoldándose a normas precisadas por el alto tribunal». De los dos planos del mencionado edificio, alcanzó preferencia el del arquitecto don Joaquín Toesca, aunque los regidores juzgaron conveniente introducirle algunas modificaciones para que la obra quedase más vistosa y cómoda» (Ver lámina 104).

El informe de la Real Audiencia, publicado en la Historia de la Ingeniería en Chile, del ya citado autor, esclarece la opinión de las autoridades acerca de los respectivos proyectos: «Este Real Acuerdo advirtió desde luego notable diferencia entre los planos del ingeniero don Leandro Badarán y el del arquitecto don J. Toesca, y una diferencia, nacida no del mejor uso de las reglas del arte en la distribución del terrena sino de la observancia o libertad de los puntos comprendidos en el auto acordado sobre que habían de correr sus operaciones: porque el primero, no dispensándose en cosa alguna de las prescritas, guardó un exacto regorismo, para llevar las ideas de la Real Audiencia Gobernadora, y el segundo persuadido que no eran conciliables el número y comodidad de tantas oficinas con la estrechez del terreno, tomó el prudente arbitrio de moderarlas y distribuir las más precisas, según le dictó su pericia sin desviarse de lo substancial del principal fin y obpeto a que se dirigían las intenciones de esta Real Audiencia. En uno y otro reconoció el esmero de los comisionados por el bien público, y cuan bien llenaron la confianza de esta Real Audiencia y los deberes de su comisión, pero quedó indecisa y perpleja en la elección de los Planos, porque el uno ofrecía a los pobres encarcelados, más comodidad y el otro más decencia y autoridad el Cabildo»49. Toesca no tuvo dificultad en modificar los planos sometiéndose al criterio de las autoridades y, de acuerdo a ellos, el 4 de febrero de 1785, la Real Audiencia se dirigía al presidente Benavides, «que vista la estrechez del terreno no cabía mejor distribución, más comodidad y seguridad que las que ofrecía el arquitecto en los cuatro planos presentados».

Corresponden ellos a la planta del piso inferior y superior, al repartimiento de las oficinas y al dibujo de la fachada. Por desgracia, no fue la elegante traza que dibujara Toesca que se conserva en el Archivo Nacional y que acompañamos en ilustración, la que llegó a construirse. Los balcones y puertas del plano de un curioso arco rebajado y de elegante movimiento fueron reemplazados por rejas de hierro para una mayor seguridad de la Cárcel, quitándose por el mismo motivo las ventanas que daban a la calle.

Se amplió así el sitio con la compra hecha a don Ignacio de los Olivos, que permitió una fachada uniforme en toda la extensión de la planta. Además, el cuerpo central fue coronado por una torre, que construyó el maestro Antonio Ipinza, tal vez a raíz de los reparos que merecieron los planos del alguacil de corte de la Real Audiencia, Marqués de Casa Real, cuatro años más tarde, después de iniciada la obra.

La faena de la edificación del Cabildo comenzó el 25 de noviembre de 1785, según la inscripción que ostentaba el edificio de una piedra labrada en uno de sus ángulos. La superintendencia estuvo a cargo de don Melchor de Jaraquemada. Don Francisco Palacios fue el activo mayordomo; sobrestante, Juan Toro. La obra gruesa se terminó en 1789, pasando los oficiales a ocuparse de los remates. Antonio Ipinza, el reputado maestro, dirigió la carpintería; Manuel Miranda, la prolija obra de herrería; Manuel Quevedo, las puertas y ventanas que miraban a la plaza.

El día 6 de febrero de 1790 se inauguró el edificio, decorado interiormente con papeles pintados, mamparas de vidrio y unos elegantes estrados a cargo del maestro Marcos Fuenzalida⁵⁰ (Ver láminas 105 y 106).

El edificio cumplía, sin embargo, malamente sus funciones de presidio y «su estrechez y mala disposición», ocuparon en 1811 a la junta gubernativa que encomendó una visita técnica de inspección al arquitecto don Juan José de Goicolea, que posteriormente tuvo a su cargo las transformaciones internas que él mismo había propuesto para alivio de los presos^{§1}.

Roberto Toro, en su ensayo sobre Toesca, ha intentado una resurrección arquitectónica del edificio que plasmara el genio del académico romano, basándose en los planos primitivos y en las viejas fotografías del edificio al promediar el siglo xix. Creemos útil reproducir al menos los párrafos que dedica al estudio de la fachada:

«En su frontis principal de 56 ½ varas castellanas, se destaca con firmeza el cuerpo central que se empina sobre el resto del edificio en una altura casi igual. Tres arcos de medio punto compartidos entre cuatro columnas dóricas forman tres francas entradas al rectángulo amplio del pórtico severo donde la gente de toda condición se reuniría en animados y conversadores grupos. Tres balcones, cuatro pilastras y un cornisamento guardando correspondencia con los elementos del pórtico, componen el segundo piso del citado cuerpo, tercero con respecto del edificio. Más arriba un balcón entre pilastras estribadas como las anteriores y que siguen también la línea media de las dos columnas centrales del primer piso.

«A uno y otro lado, un contrafuerte que afianza la habitación y llena el vacío que produce a esta altura la discontinuación de los cuerpos laterales. Sobre la ventana el ojo blanco de un reloj cuyas manecillas marcarán la vida santiaguina y la anunciarán con suaves campanadas. Remata todo este esbelto cuerpo central en una media esfera bronceada donde la luz del sol se refleja con vivos resplandores y la luna con la suavidad de su calor. Zócalos, basas, capiteles, arquitrabe y friso van siguiendo la línea saliente de seis pilastras sobre pilastras.

«La cornisa es continua desde el costado de la Real Audiencia hasta la calle de la Pescadería y por aquí hasta el fin del edificio.

«Atico sencillo con perfiles salientes como en las pilastras y frente a éstas en un balaustre de coronación. En los paños, reemplazando la balaustra, una guirnalda en curva prendida de dos rosetones. Seis balcones con sus rejas apoyadas en moldura o repisa que arranca de las impostas con cinco dentículos abajo y una cornisa sobre el dintel recto que mide lo que va de una o otra jamba. Seis puertas con dintel escarzano parecen prisioneras entre basas y zócalos macizos.

«En la desmantelada plaza de bajos y ruinosos edificios la silueta del Cabildo domina fácil-

mente. Su aspecto no es de cárcel. Demuestra sencillez y magnificencia»52.

El edificio de Toesca fue el orgullo de los santiaguinos, y Carvallo y Goyeneche, al describir el lienzo norte de la plaza ensalza las fachadas del «ayuntamiento y cárcel que están a la moderna con barandajes y soportales trazados por don Joaquín Toesca, natural de Roma, de distinguido mérito en la profesión» ⁵³.

Los Tajamares del Río Mapocho

PREO CUPACION constante de los santiaguinos era el temor al caudal que aunque exiguo del Mapocho se desbordaba impetuoso imposibilitando la vida ciudadana. «El río —según los profundos estudios de Greve— chocaba en sus crecidas, en contra de una puntilla del Cerro San Cristóbal para torcer allí con dirección hacia el Santa Lucía, desbordándose generalmente en sus cercanías y en un punto conocido como el Pie de Trucha, nombre cuyo origen no acertamos a explicarnos. De allí se dirigía la impetuosa corriente hacia la banda opuesta, chocando con la Chimba, para volver a herir la ribèra izquierda entre el arranque de la calle de Santo Domingo y las cercanías del actual mercado central, alcanzando aún la parte amagada por el río hasta los llamados Molinos de San Pablo, que fueron propiedad de los jesuítas»⁵⁴.

Aunque la defensa del río es una obra de ingeniería ajena a las preocupaciones estéticas de este libro, sin embargo, en los últimos años de su construcción, los planos fueron concebidos en función arquitectónica, como lo dice muy claro el oficio de don Manuel de Salas al proponer a Joaquín Toesca como director de la obra: «Además— arguye— de estar bastantemente encargada la asistencia de un profesor en toda obra pública que responda a la parte científica, y de estar persuadido el público, dueño de esta empresa, que tantas veces ha visto frustrada, interesado en su buen éxito y prevenido en favor de los conocimientos de este arquitecto, tendría a mal que ella se pusiese en otras manos, le preferí a un ingeniero, de quien la arquitectura civil no es el principal estudio» ⁵⁵.

La obra de los tajamares fue en la época de la Colonia la pesadilla de los habitantes, el problema secular de la ciudadanía. Ya las primeras inundaciones de 1574 y de 1609 movieron al Cabildo a ocuparse de esta obra vial, acordándose en enero de 1610 la construcción definitiva de las defensas contra el río.

Para atender los trabajos, los ediles, con fecha 8 de enero, echan una derrama de 10.000 patacones, comisionándose cuatro días después, como puede estudiarse en sus detalles en la monografía de don Ernesto Greve, al general Pedro Lisperguer y al capitán Ginés de Lillo para que efectuasen un reconocimiento previo del terreno y ubicaran el sitio más apropiado para la defensa. La construcción «con cabrias de madera y piedra», la tuvo a su cargo el maestro Mateo de Lepe, bajo la dirección de Ginés de Lillo, que en 1613 dio por terminada su labor⁵⁶.

En el correr de los siglos hubo que reparar continuamente la obra a raíz de cada avenida de aguas. Los principales trabajos se deben al gobernador Juan Henríquez que plantó firmemente los tajamares. En el siglo xvIII el problema seguía pendiente, y por 1726 se agregaron al cuerpo de tajamares nueve varas de piedra chica, labrada por seis artífices, en que intervinieron el capitán Joseph García, el maestro Miguel Miranda y el albañil Nicolás de Cantillana⁵⁷.

El primer estudio científico del problema fue abordado por el ingeniero militar extraordinario Juan Garland, que al contestar una solicitud del Cabildo con fecha de 20 de junio de 1765,
opinaba que «los tajamares debían construirse entre el antiguo puente destruido y el nuevo que
se proyectaba construir, con un largo total de cuatrocientas varas». La ubicación realizada en el
terreno por Garland fue reducida a plano por el alarife Marcelino de la Peña el 1º de octubre
de 1765, en vista de la premura con que el profesional debía abandonar la ciudad para dirigirse a Valdivia.

En 1767, con ocasión de una nueva amenaza del río, hubo de consultarse al ingeniero José Antonio Birt sobre la disyuntiva de construir primero los tajamares o bien el nuevo puente. Birt, en su informe fechado a 26 de junio, declaraba no haber inconveniente alguno para la iniciación de la obra del puente y «sin que esta obra pudiese constituir impedimento para la ejecución del reparo que se ha dispuesto hacer en el terreno llamado el pie de Trucha para cuyo efecto presentaba el diseño correspondiente».

En 1769, don Mateo de Toro tuvo a su cargo el afianzamiento de los tajamares «para hacer expedito el tránsito del brazo del río que sale para la Santa Recolección y dejar expedita la entrada de la ciudad», trabajos que, como ya hemos visto, ayudaron a la obra de construcción del Puente Nuevo⁵⁸.

La terrible avenida del año 1783, aquella que cantara en romance famoso la monja sor Tadea García de la Huerta, agravó el problema en forma aguda, y el gobernador don Ambrosio de Benavides, enfermo de cuidado, entregó el 19 de junio al arquitecto Toesca la dirección de las obras de defensa de la ciudad. Después de las visitas de inspección el profesional, auxiliado por Francisco Palacios, superintendente de las obras del puente y el alarife Agustín de Argüelles, dictaminó que era necesario que las obras provisorias abarcaran uña extensión de unas catorce cuadras, construyéndose de inmediato una estacada.

La construcción definitiva fue confiada por las autoridades a Leandro de Badarán, quien después de un prolijo reconocimiento del sitio describe «in extenso» las obras y las fija gráficamente en un plano de ubicación, que reproducimos en este libro.

A base de los nuevos estudios de Badarán, Joaquín Toesca formó los presupuestos, introduciendo en ellos las modificaciones que ha señalado don Ernesto Greve. Cuatro años más tarde intervino en la construcción el ingeniero Pedro Rico, el cual, aunque aceptaba la ubicación que había fijado Badarán, agregaba algunos procedimientos técnicos novedosos y prolongaba los tajamares coronándolos con una baranda o parapeto (Ver lámina 107).

Este largo período de gestación del proyecto vino a terminar en tiempos de don Ambrosio O'Higgins, quien logró obtener, gravando con pesados impuestos al vecindario, las sumas necesarias para dar realidad a la idea de los técnicos. El 14 de octubre de 1791 fue nombrado superintendente de los tajamares don Manuel de Salas, quien escogió como director de ellos al céle-

bre arquitecto Toesca, por las razones que hemos aducido al iniciar este capítulo⁵⁹. Pocos días más tarde, el activo superintendente se abocaba al estudio de los voluminosos legajos, llegando a algunas conclusiones que elevó de inmediato al conocimiento de las autoridades. «Para empezar a poner en ejecución esta importante empresa, apuntaba en su comunicación de 22 de octubre, es necesario que V/E. se sirva declarar cuál de los planos que corren en los autos debe seguirse, el material de que debe construirse la obra, y si debe empezarse por cubrir los puntos más expuestos de la ciudad y precaverla de alguna inundación que pueda sobrevenir durante la fábrica».

En realidad, ninguno de los planos anteriormente mencionados estaban aprobados oficialmente, por lo cual O'Higgins juzgó prudente convocar el 6 de noviembre de 1791 una junta compuesta del ingeniero y arquitecto, el teniente asesor, un regidor, el procurador general y el superintendente de la obra, para que discutieran en su presencia y dieran «oportunamente las luces que estimen conducentes a asegurar el acierto de esta importante empresa».

La comisión presentó por escrito el resultado de las deliberaciones, agrupando en tres puntos el resultado de ellas. En primer lugar, por los informes del arquitecto e ingeniero, se acordó dar a los cimientos una profundidad de cuatro varas; se eligió en seguida el ladrillo como el mate rial conveniente, pero recomendándose que se construyese la primera vara con piedra de cerro. Se fijó, además, en tres varas la elevación de la muralla y en dos su ancho, con estribos a las distancias convenientes y en los puntos que señalaría el mismo ingeniero.

Por último, tomando en cuenta que a confesión de todos, la absoluta y entera seguridad de la capital dependía del comienzo de los tajamares en el lugar denominado «tres acequias», se acordó comenzarlos por esa parte «y continuarse seguidamente sin interrupción hacia la parte más baja, a fin de no perjudicar la obra cortándola a distancias para precaver desde luego los puntos y parajes en que se halla hoy en descubierto, pues debía esperarse en la Providencia divina que en ínterin quedaban estos cerrados no permitiría avenida alguna de aquellos que pudiesen causar los daños que se recelaban por ellos».

Quedó, sin embargo, en suspenso un punto de importancia: ¿cuál de los planos iba a seguirse en la obra? El superintendente en los primeros tramos de la obra tuvo que atenerse «a las luces que le suministraban la experiencia y observación», variando en algunas partes lo mandado aunque no en la parte fundamental, de acuerdo en todo con «lo muy meditado por el director de la obra don Joaquín Toesca».

Gracias a los ahorros introducidos por don Manuel de Salas en el atinado acopio de materiales y «lo corto de los sueldos asignados; lo más cortos sin duda que ha visto el Reyno», el primer año de labor vio terminada «y en su total altura una parte considerable».

Tenía de largo, según el informe de 3 de setiembre de 1792, «ciento veinte varas castellanas; de altura, siete, comprendiendo un estrado o cimiento de tres varas de ancho sobre que descansan los estribos; el espesor de la muralla, dos varas y su distancia de estribo cuatro varas, siendo el grueso de éstos el de vara y cuarto; y encima un pasamano de una vara de alto; asimismo hay hechas cien varas de cimiento y muchas de excavación para otros».

En febrero de 1793 se hallaban construidas en su total altura cuatrocientas varas, pero el superintendente veía acercarse malos tiempos debido a la enfermedad de riesgo que aquejaba al director de la fábrica, el arquitecto Toesca. Pese a las dificultades del erario santiaguino que obligaba a buscar nuevos y nuevos recursos, los tajamares seguían adelante. Pareció por un momento que las economías que se trataron de introducir en el trabajo iban a obligar a despedir al arquitecto y a tres de los sobrestantes, pero Toesca supo defender su justa causa en un memorial fechado a 30 de abril de 1794, y gracias al elocuente apoyo de Salas, la obra de los tajamares continuó a cargo del profesional romano con el irrisorio salario de trescientos pesos anuales.

Incluimos en ilustración un hermoso dibujo de Fernando Brambila, en que puede verse con toda claridad los trabajos que por entonces se ejecutaban a partir de la villa de Quinta Alegre y que subrayan gráficamente las atinadas palabras escritas por Vancouver durante su visita a Santiago en 1795: «Esta obra es un monumento del patriotismo de don Ambrosio y de su perseverancia para hacer el bien y goza hoy día del placer de oír, a muchos de los que se habían opuesto, confesar que ha previsto los peligros de lo porvenir. La muralla tiene catorce pies de cimiento y se levanta otro tanto sobre el nivel del río; parece sólidamente construida, bien ejecutada y capaz de resistir todos los empujes de las aguas. Suministra a los habitantes no solamente entera seguridad contra la inundación sino un agradable paseo.

«A la orilla del agua tiene una terraza con parapeto de altura suficiente y de un cuarto de milla de largo, al cual se sube por gradas cómodas, colocadas convenientemente y de donde la vista domina Santiago y las regiones vecinas»⁶⁰.

A la muerte de Toesca, el trabajo técnico se entregó al ingeniero ordinario don Agustín Cavallero, que al parecer demarcó y delineó nuevos tajamares, por las razones que el superintendente explica en una nota de 10 de setiembre de 1802: «La principal ha sido dar a la madre o



Fernando Brambila: Los Tajamares de Mapocho. Grabado. En José Torre Revello: Los artistas pintores de la Expedición de Malaspina.

alvéolo del río la mayor extensión posible, para evitar que rompa los diques en aquel mismo punto que recibe el mayor choque, como sucedió el año 1783, o que hallándose el río estrechado, rechace su impulso hacia el Convento de las Carmelitas, adonde lo inclina el descanso del terreno, causando un daño incomparablemente superior al que representa», los que dieron otigen al complicado problema de tasaciones y confiscaciones que tuvo que resolver el superintendente, desviándose a veces de la línea trazada por el ingeniero, como se demuestra en el bosquejo que acompañamos en ilustración⁶¹ (Ver lámina 108).

A raíz de la partida de Cavallero, tomó el trabajo su discípulo favorito don José Ignacio Santa María. Por esa fecha los tajamares se aproximaban al Puente de Cal y Canto, y para hermosear la perspectiva de la entrada de la ciudad, el superintendente proyectó una alameda, que estaba terminada en noviembre de ese año.

En tiempos del gobernador don Luis Muñoz de Guzmán, «se esforzó este funcionario para que se excluyera el excelente tajamar en las que como quince cuadras que corre desde Oriente a Poniente». Sin duda, el historiador Pérez García que consigna estos datos, debe referirse a la última etapa del trabajo, porque en realidad la extensión de treinta cuadras que apunta el franciscano fray Francisco Javier de Guzmán, corresponden a la realidad objetiva de la obra. Hasta 1931 una pirámide recordaba en su inscripción al enérgico presidente que le dio vida: «D.O.M. Reynando Carlos III y gobernando este Reyno don Ambrosio O'Higgins de Vallenar mandó hacer estos Tajamares. Año MDCCXCII».

Unido al recuerdo de las tradiciones nacionales y a la memoria de los antepasados que urdieron en este famoso paseo sus amores, el tajamar como tantos otros monumentos coloniales «de robustez, economía y hermosura» ha desaparecido en la indiferencia de una generación que en su dinamismo va enterrando, tal vez demasiado hondo, las reliquias de un pasado muy nuestro (Ver lámina 109).

El Hospital de San Juan de Dios

EL ESPIRITU filantrópico que hemos visto desarrollarse en Chile en el siglo XVIII a la manera de una laicización de la «charitas» cristiana, se ocupó de perfeccionar los hospitales arruinados por la lenta carcoma de los siglos y los frecuentes cataclismos que azotaban el país.

En Santiago el centenario hospital y convento de los hospitalarios de San Juan de Dios deshecho por el sismo de 1751, muy lentamente fue recobrando sus formas en algunas salas de emergencia que construyó el prior José Tello de Guzmán, entre 1751 y 1758. La planta, a juzgar por el informe de Toesca suscrito en agosto de 1791, que ha extractado el doctor Enrique Laval en su prolija monografía del histórico hospitala santiaguino, partía de la entrada principal a un corto vestíbulo en forma de crucero, que servía de distribución a las tres salas, la de los españoles, la de los naturales y de los éticos. Dos pequeñas salas de cirugía completaban el área de la planta hospitalaria⁶².

Además de la estrechez del espacio, el estado del maderamen era deplorable, en forma que la opinión suscrita por el visitador fray José Asenci, vino a conmover a las autoridades.

El presidente don Gabriel de Avilés y del Fierro fue la mano ejecutora que auxilió la indispensable reconstrucción. La primera piedra de la obra vino a colocarse, a juzgar por el expediente que ha examinado Angulo Iñíguez, el 11 de febrero de 1797, aunque días antes el benefactor había ordenado que se franquearan al capitán don Manuel Tagle y Torquemada las maderas necesarias para cubrir las salas. Los materiales se extrajeron de aquellos que había acumulado don Joaquín Toesca para la fileatura de la Casa de Moneda⁶³.

Las tres salas construidas por Avilés gracias a la generosidad de don José Ramírez Saldaña y Manuel Tagle, «estaban dispuestas según los brazos de una cruz y formaron el célebre crucero de Avilés que perduró hasta el año 1944 en que se demolió».

En 1798 se habían terminado las mencionadas piezas, habilitándose el cuadrilongo que ocupaba la comunidad (Ver lámina 110).

En 1799 dio cuenta Avilés de todo ello, enviando al rey el plano del nuevo edificio que proyectaba en el sitio secular del convento. El doctor Laval atribuye este plano a Joaquín Toesca, que efectivamente había realizado algunas reparaciones en el convento en 1796. La obra ha merecido al distinguido historiador del arte americano, profesor Angulo Iñíguez, las siguientes observaciones:

«El arquitecto —escribe— dentro de lo que el solar le permitió ha procurado conservar en su interior la mayor simetría posible, disponiendo en el eje, donde se encuentra la puerta principal, dos grandes patios, uno a continuación del otro. Al fondo la gran cruz de las enfermerías, a la que como en Barinas y Caracas, falta uno de los brazos. A los dos de los lados del gran salón que corresponde al eje del edificio se encuentran dos patios gemelos. Además de estos dos grandes salones, dedicados al parecer a enfermos generales, otras salas estaban destinadas a enfermos especiales, como tuberculosos o éticos, funcionarios y clases sociales, como nobles y militares»⁴⁴.

Carvallo y Goyeneche en su Descripción Histórico-Geográfica del Reyno de Chile da unas cortas noticias sobre la demolición del viejo convento y el proyecto de uno nuevo: «Su templo—apunta— está empezado a derribar para abrir los cimientos de otro de cal y ladrillo, con tres cuerpos que se está levantando con las limosnas que ofrecen los devotos del Santo Patriarca. Su primer claustro y noviciado está ruinoso y el segundo es nuevo con celdas bastante cómodas. El Hospital tiene tres salas nuevas para enfermería de hombres» ⁶⁵.

Quedaba por resolver, sin embargo, la construcción de la futura iglesia.

El 17 de agosto de 1782 se reunió la comunidad de San Juan de Dios y habiéndose demostrado en la junta que no se había encontrado oficial capaz de llevar a cabo la obra, se hacía necesario entregar la construcción a don Joaquín Toesca «cuya instrucción y pericia en la materia no tiene igual en el Reyno como era manifiesto en las obras que corrían a su cargo».

La escritura de contrato que ha publicado don Ernesto Greve es explícita; declara el prior don Joseph de Toro «que teniendo consideración del estado ruinoso en que se halla la Iglesia del expresado convento, determinaba construirla de nuevo, de cal y ladrillo, para su mayor solidez y resistencia... y deseando todos el acierto de esta obra y que en todo corriese su fábrica con reglas de arquitectura para su mayor perfección y permanencia, solicitaron al dicho don Joaquín para el arreglo y dirección de esta obra, desde sus cimientos, habiéndose ajustado en darle la cantidad de mil pesos por el trabajo, que debía emprender en la forma de ocho planes para la iglesia y convento y setecientos treinta pesos al año por su asistencia diaria que corresponden a dos pesos por día, obligándose dicho don Joaquín a concluir la dicha obra de la iglesia, en dos años y medio, como no haya falta en los materiales necesarios que sean causa de demora» (Ver lámina 111).

No hemos podido encontrar más detalles concretos sobre el cumplimiento de este contrato. En las notas que colocó el Conde de Maule a la traducción española de la Historia de Chile, del abate Molina, apunta que «los hospitalarios de San Juan de Dios están construyendo por dirección de este arquitecto (Toesca) un majestuoso y gracioso templo de tres naves: la portada adornada de pilastras con dos grandes torres siguen el estilo dórico y las obras interiores el jónico»⁶⁷.

El análisis estilístico del Hospital de San Juan de Dios realizado por Alfredo Benavides atribuye a Toesca el hermoso patio de arquerías y el imponente crucero neo-clásico, que, como tantas otras obras coloniales, ha caído bajo la picota implacable del desordenado progreso edilicio de Santiago⁶⁸. El arquitecto Manuel E. Secchi ha salvado del olvido los detalles de este edificio reduciendo a prolijos planos y a artística reproducción el perfil tradicional del Hospital que fundara Pedro de Valdivia (Ver lámina 112).

La Arquitectura Militar en Santiago

LAS NECESIDADES inherentes al acuartelamiento de tropas en edificios especiales condujo, como hemos visto, a la construcción del Cuartel de Dragones situado en la lonja posterior del Palacio de los Presidentes, trabajo que dirigiera el corregidor Zañartu en 1764, con planos de José Antonio Birt (Ver lámina 113).

Otro de los problemas técnicos que debió resolver la arquitectura funcional fue el almacenamiento y la fabricación de la pólvora, material de suyo inflamable que exponía a los habitantes a los riesgos de la catástrofe. El almacén de explosivos fue encomendado en agosto de 1764 al ingeniero Juan Antonio Birt, quien procedió a realizar los reconocimientos preliminares en el Cerro de Santo Domingo con el fin de ubicar la planta. Birt proyectó un plano racional, sin mayores intenciones estéticas, el que fue aprobado.

El plano ha sido publicado por Diego Angulo Iñíguez en su extraordinaria compilación de Planos y Documentos, que varias veces hemos citado en este texto⁶⁹.

Por algunos años, el almacén de pólvora ideado por Birt sirvió los propósitos para los cuales había sido construido, pero el terrible incendio de la fábrica de pólvora, demostró la necesidad de agrandar estos servicios. Este episodio conmovió la imaginación popular y fue cantado en una «xácara trágica», al tenor de los siguientes versos:

«En la ciudad de Santiago de Chile año de noventa en diez y seis de Diziembre juebes a las cuatro y media de la tarde, mas o menos minutos qe. no hago cuenta por no ser la sustancia que refiero muy anexa»⁷⁰.

La fábrica estaba situada en la calle afuera para el sur de San Francisco, frente a la Pampilla, seis cuadras de la Cañada, en un sitio llamado Quinta de Montenegro, y la fuerza del incendio

como decía el poeta: «desenquadernó en un momento — las oficinas y piezas — que en su labranza servían — aperadas dispuestas — presentándole a los ayres — sus techumbres y resueltas — todas en polvo y cenizas — y parte de sus maderas — fueron a dar a otras partes — ávido de esta ruina — haciendo llover azufre — con extraordinaria fuerza».

El informe suscrito el 31 de mayo de 1791 por el alarife Agustín de Argüelles y el maestro mayor Tadeo Vicuña, deja constancia de la magnitud de la catástrofe, en que habían perdido la vida trece de los operarios que allí trabajaban.

La pérdida temporal de la fábrica de pólvora dio mayores funciones a los almacenes, ya en mal estado por efecto del tiempo. En noviembre de 1795 se produjo en el depósito un robo de consideración, debido a la facilidad de perforar las carcomidas murallas. El presidente comisionó al arquitecto Joaquín Toesca para que estudiara las medidas del caso⁷¹. El estudio demostró la absoluta necesidad de rehacer la construcción, la que se puso en manos del ingeniero Agustín Cavallero, con el pie forzado del informe de Toesca y de Argüelles, que hicieron presente que debía de ser de «cal y ladrillo de bóveda, según parte»⁷².

En 1796, Cavallero presentó el «Plano de un almacén de pólvora, a prueba, capaz de 600 qq. de pólvora», dentro de «lo más sencillo que han permitido las circunstancias y dentro de un costo calculado de 2.200 pesos». Toesca impugnó el presupuesto, en diciembre de 1797, encontrando estrecha la construcción y corto el gasto. Previa autorización, los planos de Cavallero fueron conformados a la realidad por el arquitecto italiano, quien tuvo que «trazar además las plantillas y arreglar tanto la faena material y las cuentas». El plano de Agustín Cavallero que se conserva en el Archivo Nacional, demuestra la intención de solidez característica de este distinguido profesional⁷³ (Ver lámina 114).

LA REACCION NEO-CLASICA A LO LARGO DEL PAIS

La Serena

En la Andro en esta reseña las principales ciudades de Chile, comenzaremos por la región del Norte, cuya cabecera espiritual fue La Serena. Su aspecto arquitectónico a mediados del siglo xviii no era halagüeño a los ojos de sus moradores, como puede juzgarse por los conceptos de la memoria que, el 24 de noviembre de 1755, elevara al rey de España, el corregidor Fontecilla: «Dicha ciudad, escribía, tiene de norte a sur ocho cuadras y nueve de oriente a poniente, luera de su arrabal que llaman San Miguel de la Chimba; y la fábrica de dicha es muy desmantelada por la pobreza y retiro de sus vecinos en sus haciendas, como, a su temor, temerosos de la ruina de sus enemigos, como acaeció el año de mil desiscientos ochenta... La construcción de dicha ciudad, lo más, es de paja; algunas de tejas; y pocas de barro; circulada por la parte del sur de una muralla de adobes, con sus troneras para la fusilería... Se hallan las obras públicas de esta infeliz ciudad en tal lamentable estado; lo primero, no haber cárcel con que asegurar un reo... me fue preciso gastar de mi caudal en sus reparos bastantes pesos, haciendo puertas y rejas de algarrobo, chapas y cerrojos dobles de fierro, tapando las brechas con piedra de cerro grandes...

»Y agregando mayor expresión verdadera, se hallan las casas del distrito. Cabildo y sala de armas bastante maltrechas, pidiendo pronto reparo, como es público y notorio; y a su tenor el de los puentes y acequias de las calles»¹.

En medio de este panorama desolado que pinta el corregidor Fontecilla, elevaban sus discretos perfiles en el ambiente perfumado de las huertas y jardines de esta ciudad sub-tropical, algunos edificios de regular y firme arquitectura que merecen señalarse.

El Dr. Enrique Laval ha publicado el plano del Hospital de San Juan de Dios, levantado en 1745 por el alarife Antonio Espínola, y cuya planta nos ahorra descripciones literarias² (Ver lámina 115). En cambio dedicaremos alguna atención a la iglesia interna, donde los arquitectos ponían mayor cuidado estético. Aunque el croquis que figura al pie del plano se nos ocurre un tanto imaginario, podemos completar la visión retrospectiva con ayuda de un inventario del 12 de enero de 1752, cuatro años después de haberse concluido la obra.

Se componía en su interior de tres altares «con frontales curiosamente pintados en listas de cáñamo puestas en sus bastidores de madera». El uno era de Santa Rosa, imagen de bulto de madera, rostro y manos de cera, vestida de finísimo cambray y portando el Niño entre los brazos. Estaba colocado en un nicho de madera, teniendo a su lado la imagen de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas. El segundo altar estaba decorado con un lienzo grande del patrón San Juan de Dios en su marco dorado y 2 bultos adláteres de la Virgen de la Soledad y San Rafael. El altar

mayor, en su nicho de dos varas y coronación de cuatro cornucopias doradas con las imágenes de San Carlos y San Rafael, descansaba en un recio espaldar de madera de alerce³.

Tanto el hospital como los otros edificios serenenses comienzan a adquirir cierto lustre a partir de 1772, en que la inquietud ilustrada del corregidor don Diego Hurtado Ponce de León, pone trabajo a la refección de la sala de armas, cárcel y casas del Cabildo. La sala de sesiones se adornó con «unas sillas torneadas de coronaciones», obra del maestro Crisanto Guerra, y una imagen del patrono de la región San Bartolomé, estatua quiteña que había obsequiado don Pedro Balbontín⁴.

La célebre visita a las provincias del norte del gobernador don Ambrosio O'Higgins atrajo definitivamente la atención de los poderes públicos sobre la suerte del riquísimo distrito minero-agrícola del llamado Norte-Chico. Con O'Higgins venía el ingeniero extraordinario don Pedro Rico, encargado de tomar las medidas más conducentes al progreso de la ciudad. Conforme a los dictados del sistema regalista, la intervención comenzó con los edificios públicos, cara y rostro de los soberanos borbones⁵.

Las casas del Cabildo, el primer tema de preocupación, ocupaba la esquina norte de la parte poniente de la plaza, y venían construyéndose de acuerdo con el contrato firmado por José de Vega, en 1682, que ya hemos señalado.

Pasaron los años, y esta «raquítica obra como la tela de Penélope llevaba el aspecto de no concluirse nunca», por lo cual el Cabildo, en 1692, hubo de nombrar a don Lucas Arqueros para dar finiquito al contrato⁶.

El 2 de febrero de 1789 recibía el ingeniero Pedro Rico Ortiz la imperiosa orden de «calcular la extensión de la antigua casa del Cabildo, y formar el plano de una nueva que comprenda Cárcel para hombres y mujeres, capilla para presos, pescadería y carnícería». El 12 del mismo mes, habiendo reconocido el lugar señalado lo halló estrecho y propuso anexarle la casa contigua de Carlos Giles de Tobar.

Con celeridad manifiesta, Pedro Rico trazó un hermoso plano del proyectado edificio. Ofrece el aspecto de un armonioso y sencillo frente de dos pisos coronado por una media agua, sin mayor adorno que la hábil distribución simétrica de sus ventanas, dos pequeñas puertas extremas y un severo frontón con portada de piedra, con el escudo de armas de la ciudad, sostenida la portada por dos esbeltas columnas de base cúbica (Ver lámina 116).

El proyecto fue alterado en su distribución interna por don Tomás O'Shee, «que para que cu-

piera en los altos la sala de armas»7.

El 16 de mayo de 1790, el Cabildo acordó levantar el edificio conforme a los planos de Pedro Rico⁸, comunicándose días más tarde al gobernador O'Higgins la noticia que habían colocado ya los cimientos⁹.

Dificultades económicas frecuentes en la época colonial retardaron la construcción del Cabildo, pero no así el arreglo del resto de la ciudad, que recibió un nuevo impulso estético el año de 1798, por la presencia del ingeniero don Agustín Cavallero, «sujeto de bellas luces y perfecta inteligencia en su profesión», enviado por el Marqués de Avilés a ocuparse de la fortificación de La Serena en vista de las posibilidades de un ataque extranjero.

Con la intervención local de don Ambrosio de Azagra, y la inteligente cooperación del maestro albañil y alarife José Guerra, el carpintero Manuel Zevallos y el herrero Pedro Silva, revisó Cavallero la antigua muralla de adobes que defendía la ciudad, y para darle el lustre necesario ideó una rica Portada. Crisanto Guerra trazó la plantilla de la loza en noviembre de 1798, y en

las dos piedras de losa fina escogidas, Pedro Guerra grabó las armas del rey y de la ciudad10.

La Portada, símbolo de La Serena, pudo conservarse hasta hace algunos años y ha sido motivo de inspiración para diversos pintores contemporáneos, entre otros Juan Francisco González, quien en sus años de profesorado en el liceo de la ciudad, evocó, en una tela vibrante de color y henchida de poéticos tonos, el encânto de esas cosas en que fuera realmente maestro.

La Portada, al sur de la población, en el extremo de la pampa serenense, era un monumento notable por sus correctas proporciones y por su ingeniosa disposición; el frontis que miraba hacia las afueras, obedecía a los cánones del orden dórico romano, a la manera de un arco peraltado, de buen encuadre, con un sencillo remate, y frontón liso, en cuyo nicho lucían las armas de la ciudad, talladas por Pedro Guerra, que conserva en la actualidad el castillo de almenas y las torres, pero sin los grifos que forman el marco del verdadero escudo.

El frontis que miraba la ciudad, era de orden compuesto, de frontón triangular, como inferimos por el cuadro de J. F. González, y estaba decorado por las armas españolas y las iniciales de Fernando vu¹¹.

La urbanización de La Serena corrió también a cargo de Cavallero, quien tuvo especial preocupación por las instalaciones higiénicas de las aguas potables, construyendo al intento viaductos que todavía en parte se conservan¹².

El 27 de febrero de 1802, un grupo de prominentes vecinos, encabezados por el Conde de Villaseñor, don Fernando y don Miguel de Aguirre, solicitaron al gobernador de Chile la designación de Agustín Cavallero para dar rápido término a las obras arquitectónicas trazadas y calculadas por Pedro Rico. Se pensó en buscar recursos con la venta de cuatro títulos de nobleza, y en abaratar los gastos de materiales y acarreo por tratos especiales con los gremios de alfareros, arrieros y borriqueros.

Los artesanos Crisanto y José Guerra, encargados por el Cabildo, calcularon en \$ 11.508 la suma necesaria para terminar el edificio conforme a los planos de Pedro Rico; también incluyeron en el cálculo las obras de la casa de pólvora, trazada por el mismo ingeniero¹⁸. Parece, sin embargo, que ninguno de estos edificios llegó a terminarse en la época colonial.

El Cabildo fue concluido de «una manera definitiva y permanente», en 1829, en que se convino el trabajo final con el constructor norteamericano Samuel Averell por la suma de \$ 4.100¹⁴.

El vetusto hospital que había sufrido gran quebranto en el terremoto del 30 de marzo de 1790, vino a ser demolido nueve años más tarde.

Para su reconstrucción se tomaron en consideración los planos del ingeniero Agustín Cavalle ro, inadecuados según la opinión de los cabildantes; los que trazara Juan José de Goicolea que merecieron reproches por el excesivo gasto que significaban, y los del meritorio lego franciscano fray Ignacio Turón «muy sencillo y adaptado al cálculo del costo». Por fin en 1809, el prior fray Francisco Castillejos, obtuvo la aprobación de un nuevo plano de Goicolea, simple modificación de su antiguo proyecto, y a base de estos cálculos, prosiguiéronse los trabajos. En 1816 tocaba casi a su término la construcción¹⁵.

Los esfuerzos de los ingenieros militares para cumplir las instrucciones borbónicas y dar especial realce al aspecto civil de la ciudad, no lograron restar a La Serena su plácida fisonomía conventual: son sus múltiples iglesias las que dan latónica de su arquitectura.

Ya hemos apuntado lo poco que sabemos sobre los primitivos edificios eclesiásticos y es aún más difícil imaginar las transformaciones estilísticas a tono con las distintas épocas.

Réstanos ahora decir en cortas frases, la evolución posterior de la iglesia de los jesuítas entregada a la Orden de Santo Domingo. Azotada por un violento temporal el 26 de julio de 1798, la inayor parte de su airosa torre-reloj, deteriorada algún tanto a consecuencias de las lluvias del año anterior, fue arrancada de sus soportes. A solicitud del procurador F. Aguirre, el Cabildo comisionó al alarife Crisanto Guerra para que formase una nueva media naranja. Largas discusiones sobre el módico presupuesto de \$ 150.— que cobraba el meritorio artesano, demoraron la construcción hasta febrero de 1799.

El campanario fue terminado, y se destacó en el perfil de la ciudad hasta mediados del siglo xix, en que el arquitecto Juan Herbage transformó ésta y muchas otras iglesias serenenses sin sujetarse a normas estéticas o técnicas¹º. Quedan del antiguo templo algunos vestigios interesantes, expertizados por Fernando Márquez de la Plata. Así, en el parte superior del frontis, sobre una imagen de la Virgen del Rosario, aparece la cruz de Calatrava, rodeada de adornos decorativos. Sobre el ingreso del costado, hay también varios temas curiosos, repitiéndose la cruz de Calatrava y al centro una gran corona real, posible remate de lo que habría más abajo¹¹ (Ver láminas 117, 118 y 119).

En el interior, la bóveda de cañón corrido deja destacarse bajo el coro, unas hermosísimas tallas de madera, ángeles en actitud de resoplar, al estilo en que la cartografía renacentista representaba la potencia de los vientos (Ver lámina 120). A ambos lados de la nave los padres belgas que regentaron la iglesia construyeron tres capillas laterales de menguada arquitectura, pero tuvieron, sin embargo, el acierto de conservar las piezas de imaginería del siglo xVIII, a saber: la talla de Santo Domingo de Guzmán, Santa Rosa de Lima y un Jesús Nazareno. El primero es un perfecto trabajo y representa al santo de cuerpo entero, sosteniendo en sus manos el Evangelio en triunfo y el estandarte de la Orden. Santa Rosa, de más o menos un metro de altura, pertenece al tipo cuzqueño y se resiente por la desproporción entre el Lasto y las manos, demasiado pequeñas, que dejan adivinar el trabajo de otro encarnador menos experto.

El Nazareno da la sensación de verdad en su faz de sobrehumana tristeza, en que la impresión del dolor físico y la piedad por sus semejantes se conjugan admirablemente (Ver lámina 121).

En el altar mayor del templo luce la joya de la iglesia, la estatua llamada La Cautiva, pues según la tradición, venía destinada a otro convento. Es de origen europeo (Ver lámina 122).

Restos de un interesante Vía Crucis pueden verse todavía en las paredes del templo, aunque mutiladas por atroces retoques.

De la iglesia de San Francisco se conserva la techumbre original que encierra tres naves, construida con las maderas del milagroso bosque de San Jorge. Sus formas rematan en una bóveda sencilla, pero bien proporcionada. Entre los numerosos altares de moderna factura, sólo tiene conexiones con el pasado, la estatura de cuerpo entero de San Francisco, en cuyo rostro el autor pudo lograr una tenue suavidad evangélica (Ver láminas 123, 124 y 125).

La pila bautismal merece también encomiarse por sus delicadas proporciones arquitectónicas.

Por fortuna ha conservado La Serena el encanto de sus mansiones privadas, en el alegre marco de flores que da una característica sensación de colorido a esta simple pero bien concebida arquitectura doméstica.

Al ocuparnos de la casona chilena en las postrimerías coloniales, comentaremos su estilo, con ayuda de una copiosa iconografía que han reunido en favor nuestro dilectos amigos y alumnos (Ver lámina 126).

De la vida artística de La Serena, que debió haber sido intensa a juzgar por todos esos objetos que han escapado a la metódica destrucción del siglo XIX o a la codicia de los anticuarios comerciantes, hay reflejos que permiten intuir su importancia regional. En las obras públicas descritas, además de los ingenieros militares españoles, los cerebros pensantes, a quienes no hay que escatimar los méritos, y sus ejecutores y los intendentes de obras, como por ejemplo Fernando de Aguirre (1790), hay que destacar la labor de los olvidados artesanos, ejemplo sea el de la curiosa familia de los Guerra, Crisanto, José, Pedro y Francisco, que por generaciones aparecen mencionadas en los documentos, en los humildes oficios de torneador de las sillas del Cabildo, como honorables alarifes de la ciudad de continua selección hasta 1810, o en el más atrevido trabajo del levantamiento de la «Portada», cuyos restos de blasón guardados en el municipio proclaman la buena mano para la talla en piedra de Pedro Guerra.

Al sonar la hora independiente, topamos con la figura del lego franciscano Ignacio Turón, «que poseía aventajadas nociones de arquitectura, y que construyó, además, los mejores edificios de la población. Vimos su participación en los planos del Hospital, indicaremos la Cárcel Pública, la casa de doña Manuela Caso y el antiguo Tribunal de Justicia»¹⁸.

En relación con los gremios artesanos conocemos el nombre y apellido de los que debieron ser los plateros más afamados de esa rica zona aurífera, dado el título de contraste que les otorgara el Cabildo. Por orden cronológico, como indican las Actas del Cabildo, son ellos: Francisco



Escudo franciscano. Talla de piedra. (La Serena)



Anónimo chileno: San Francisco (La Serena).

Núñez, Antonio Núñez, José Alvarado, Claudio Jara, Claudio Núñez, Fernando Mondaca, Ma teo Osandón, Juan Pizarro, Ignacio Rojas y Domingo Molina.

De sus obras, desparramadas, sin duda, en el tesoro de las iglesias serenenses, ninguna ha podida ser identificada. ¿Quién sería el autor del viril de plata encerrado en una vidriera, en que se exhiben en la iglesia de la Merced los tradicionales huesos de San Zenón? (Ver lámina 127).

«Es, escribe el tantas veces citado cronista de la ciudad, sencilla y correcta, y el artífice que la hizo, debió ser muy inteligente, pues parece hecha a torno».

Las tallás escultóricas que adornan los mencionados templos vinieron principalmente del área artística quiteña y bogotana. A bordo del navío La Magdalena trajo don Fermín de Rivero, en 1702, por consejo del obispo de Bogotá, don Pedro Felipe de Azúa, los «santos de bulto y las pinturas en tela», en que invirtió su capital: un San Lorenzo, que regaló a su suegro, y el Santo Cristo, de la iglesia de San Agustín.

La cabeza y manos de Nuestra Señora de los Dolores fue un obsequio del obispo de Santiago, doctor Juan Bravo.

La Marquesa de Piedra Huana regaló las telas del templo de la Merced, una «Virgen con un manto» y «El Arcángel San Miguel domando el averno».

No es raro, termina el autor del ameno artículo «De cómo se trajeron los Santos más notables», que hubiera en La Serena telas que hubieran comprado sus dueños a Murillo o Zurbarán en España 19.

Que hubo artistas regionales nadie puede negarlo. Son ellos los que labraron los púlpitos con decoración y la «pila de agua bendita con base de piedra labrada» del antiguo hospital²º y en el expediente de la construcción de la iglesia de Coquimbo en 1790, podemos leer entre los gastos del mayordomo José Guerrero la suma de \$ 280, «que me costó mandar hacer el busto del Señor San Pedro, su armazón, la silla, la repisa dorada y la cruz»²².

Las viejas parroquias del Norte Chico y las nuevas ciudades

AL PENETRAR en la formación esteparia del Norte Chico, en la monotonía del paisaje terroso, quebrado a veces por la fertilidad de un valle o transformado por la magia de las apetecidas lluvias, que ponen una nota risueña en los campos, topamos con ciertos históricos santuarios que desde antiguo forman centros de atracción devota por las originales características de sus ritos. Las cofradías practican cultos ligeramente sincréticos en que se adivinan extraños ritos primitivos ocultos en la más acendrada piedad y fervor católicos. Los cofrades en el ejercicio de estas prácticas han ejercitado sus condiciones artísticas en los ritmos de las danzas y en la confección de vistosos trajes e instrumentos musicales. Andacollo es, sin duda, el más importante de estos centros que cubren cual red mística los valles transversales hasta la región de Aconcagua.

Son casi nulas, desde un estricto punto de vista documental, las noticias que tenemos sobre las primitivas capillas en que se veneraba la imagen de la Virgen, encontrada milagrosamente por el indio Collo. Fehacientemente se puede rastrear la tradición a partir de 1676, fecha en que el P. Bernardino Alvarez del Tobar trajo de Lima «la hechura de bulto de la Virgen de N. S. del Rosario a costa de los indios, algunos devotos y del Cura, a un costo de \$ 24.—»²³.

En los últimos decenios del siglo xvIII, el obispo Alday, ordenó la fábrica de un nuevo templo,

edificio que se debe a los cuidados del Pbo. Vicente Valdivia y a la generosidad de un afortunado minero, Isidoro Callejas. La construcción dilató, como apunta el P. Albas, diez y siete años, y su dedicación canónica vino a realizarse en el mes de diciembre de 1789. Las dimensiones del templo eran de 40 varas de largo por 8 de ancho; su material de adobe, su techo de madera.

Trasformada al correr de los años en una imponente basílica moderna, quedan del viejo Andacollo colonial algunas extrañas piezas de orfebrería, por ejemplo: el arco de plata, el antiguo camarín de la imagen, compuesto de 20 piezas macizas y las andas en que el pueblo paseaba a la Virgen en las ceremonias del mes de diciembre. El tesoro de Andacollo precisa, en verdad, un expertizaje más prolijo que los que ha merecido hasta el presente. Parte de los objetos menores del culto fueron exhibidos en Santiago en la Exposición del Coloniaje, organizada por Vicuña Mackenna en 1873. La imagen traída por Alvarez de Tobar ha sufrido al igual el suplicio artístico de manos inexpertas que retocaron el rostro y alteraron las rigideces cuzqueñas de su estructura original. Según las descripciones más antiguas, al tenor del grabado de Julio Robiquer que reproducimos, medía vara y media y el tallado de madera de cedro era un rostro pequeño, de tinte moreno, de extraordinaria dulzura expresiva. El Niño que tiene en los brazos correspon de artísticamente al tallado de la Virgen, cuyo manto de pliegues de admirable sencillez, dan al conjunto una buena disposición estatutaria²⁴ (Ver lámina 128).

Parecida aureola mística rodea el culto del Niño Dios de Sotaquí, en las vecindades de Ovalle. El antiguo templo destruido por la fuerza del terremoto del 30 de marzo de 1796, fue reconstruido por el párroco José Antonio de Godomar, que a costa de muchos esfuerzos logró dejarse oír de las autoridades santiaguinas. En el altar mayor luce la interesante talla del Niño, trabajada, según la tradición, a comienzos del siglo xviii²⁵. Aunque la realidad histórica la ubica alrededor de 1860.

La iglesia de Barraza, situada al sur del río Limarí, tiene el honor de haber sido construida de acuerdo con los dibujos arquitectónicos del insigne renovador artístico, don Joaquín Toesca. Atendiendo las peticiones de las autoridades, Toesca evacuó el 18 de julio de 1794 un primer informe «en que reducía el plano a una cortísima capilla proporcionada a una aldea». Las insinuaciones del mayordomo Fernando Carvallo, que se dolía de la ruina de los altares, movieron a Toesca a trabajar nuevamente los perfiles, «demanera que sin titubear pudiera emplantillar y dar principio a la empresa, evitándose así los yerros inherentes a las construcciones improvisadas». El material técnico enviado, que por desgracia no ha llegado hasta nosotros, lo describe Toesca en la forma siguiente: «De la distribución de la planta e idea de la fachada de su costado, podrá Va. Exca. venir en conocimiento de la sencillez de su arquitectura por haberme apartado enteramente de las cinco órdenes y haber formado un proyecto de puras líneas que guardasen proporción y armonía con el todo»²⁶.

Se conserva un ingenuo esbozo del templo, que tal vez por su fecha de 1828, corresponda a la iglesia construida por los planos de Toesca, pero cuyo dibujo no autoriza mayores comentarios²⁷.

La simplicidad de esta arquitectura regional puede estudiarse con claridad en el bosquejo que insertamos correspondiente a la iglesia del pintoresco pueblo de Rapel, al pie del cerro Campanario, según documentos de 1790²⁸.

Los asientos mineros de esta región dieron origen a algunas ciudades que surgen por la imperativa acción de los decretos de los Capitanes Generales de Chile, en el correr del siglo xVIII.

La incansable actividad de Joaquín Toesca encontró manera de dedicar algunas horas de su

apresurada existencia al hermoseamiento de algunas de estas villas. Así en San Rafael de Rozas, la antigua Cuz-Cuz y actual Illapel, la iglesia había condolido por su lamentable abandono al obispo Marán, que en 1797 realizara la visita apostólica. Poco quedaba ya del cañón de 40 por 10 varas de fuertes murallas de adobe con 11 estribos, coronado por dos torres, y para remediar la incómoda situación del vecindario debieron arbitrarse los medios para reconstruir el templo. Con ayuda de los datos que le enviara el cura don José Miguel Andueza, Joaquín Toesca, en junio de 1798, formó los cálculos estimativos del costo de estas reparaciones, que ascendieron a \$ 3.600. Fueron ellos concedidos por las autoridades, pero para poder utilizarlos en debida forma faltaban los detalles técnicos. En vano en 1806, el agrimensor general Feliciano Letelier trazó el bosquejo de la planta de ubicación, pues el ingeniero Miguel de Atero lo encontró insuficiente, pues para trazar los planos indispensables necesitaba, como dice en su informe, «el perfil de la elevación o la perspectiva del edificio» (Ver lámina 129).

Del encuentro prodigioso de la imagen de la Virgen del Palo Colorado en 1742, surgió en el caserío de Quilimarí otro de los curiosos santuarios marianos de esta zona. A lomo de mula vino a estos solitarios parajes, el 2 de abril de 1796, el Pbo. Pedro N. Larraguíbel, con la misión de levantar una iglesia a la pequeña imagen, protectora de las pestes que asolaban los contornos³⁰. Debió ser una modestísima capilla que por los años de 1808 yacía arruinada, con un sagrario de papel. Se debe a los reclamos del cura José Gregorio Meneses, la restauración de esta iglesia, centro de un interesante culto³¹.

La religiosidad de la zona de Ligua estuvo concentrada por muchos años en la iglesia de Mallermo, asiento de la Cofradía de la Limpia Concepción, fundada en 1683 por el indio Apucaleo, y cuya venerada imagen, escultura de pequeñas dimensiones, se ha conservado en la capilla de Valle Hermoso, tras terribles y enconadas disputas entre los vecinos³².

La fiebre del oro que conmovió todo este distrito alrededor de 1720, bifurcó las parroquias y las capillas agrícolas fueron los gérmenes de las futuras agrupaciones, en un curioso proceso urbanístico, cuyos detalles debían estudiarse en monografías especializadas.

La iglesia de La Ligua, humilde oratorio de adobe erguido por doña Cecilia de Covarrubias en 1707³³, debe su adelanto a Felipe Balbontín, doctrinero que alegó muchos años para atraer la atención pública hacia la iglesia³⁴.

Santa Cruz de Petorca, su rival en esos años, surgió en 1728 a la luz evangélica, gracias al empuje del P. Diego Manuel de Figueroa. La iglesia fue refeccionada en 1771 por el Pbo. Pedro Luque Moreno, a un costo de \$ 14.000, salvándose por su iniciativa las dos pequeñas torres entrambas testeras del templo, y el hermoso altar del Crucificado, de talla quiteña, donado por la piedad del paraguayo José de Sepúlveda.

Petorca contó, entrado el siglo xvIII, con un artista de calidad, el peruano José Niño de Figueroa, cuyos trabajos de escultura examinaremos más adelante, apoyados en los estudios que sobre su obra ha hecho Alfrédo Benavides.

San Felipe el Real y Santa Rosa de los Andes

LA POBLACION del ameno y fértil valle de Aconcagua, repartida en las reducciones agrarias, comenzó a concentrarse en poblaciones, por la tesonera labor del Conde de Superunda don José Manso y Velasco. El 30 de julio de 1740 nació San Felipe el Real. Gracias a los informes del delegado especial, don Juan Agustín de Espinosa, podemos reconstruir los primeros pasos arquitectónicos de esta villa. El edificio del Cabildo, construido por el corregidor Pedro Lecaros y Ovalle, a quien hemos señalado ya como aficionado constructor, «era de tamaño competente, todas sus piezas de buena enmaderación y cubierto de tejas». La capilla que estaba sirviendo de iglesia interina se había concluido en 1752. El convento de N. S. de la Merced «estaba enclaustrado» y se hallaba en él, acabada, una capilla para celebrar con la debida decencia los oficios. En el altar lucía una imagen de la Virgen.

Los jesuítas tenían también capilla provisoria y disponían de materiales para otra mayor³⁵.

Estos gérmenes primitivos fueron desarrollados por la actividad del corregidor Juan de Bal maceda.

A raíz de la destrucción del Puente del Aconcagua, encargó Balmaceda a Pedro Ezcurra, «maestro mayor de arquitectura», que dibujara la traza de un puente de cantería, contratando para su realización al cantero santiaguino Juan Antonio Cruz y a Pedro de Rivadeneira, artesano del mismo oficio³⁶.

La definitiva iglesia parroquial se debió a la piadosa dedicación de Matías Veas Durán, que cavó los cimientos en 1744. Hacia 1750 estaba terminándose el templo. Para su adorno interior se hizo venir de Santiago al artífice Pedro Silva, que abrió los altares; el mayor fue labrado por fray Nicolás del Prado³⁷.

La Cárcel Pública (1780) estuvo a cargo del maestro portugués que levantó las gruesas murallas de adobe del espacioso edificio, en cuyo patio se levantaron los calabozos nombrados a la manera tradicional, de la Gloria, El Purgatorio y El Infierno³⁸.

En la arquitectura civil tiene una curiosa historia la seudocasa de los seudomarqueses de Parrasia, edificada en 1747 por José Domingo Barbosa, que quiso ocultar en Chile algunos desengaños sociales que 1e habían ocurrido en Quito. Se accede a esta mansión, según el expertizaje de Alfredo Benavides, por un ancho zaguán al primer patio, sin corredores y en el que se encuentran algunas dependencias.

El segundo patio rodeado de corredores concentraba las habitaciones; el tercero era el de servicio. La fachada es característica, agrega, por la ornamentación que encuadra el portón flanqueado de tres ventanas a cada lado protegidas por sencillas rejas de hierro forjadas y que remata en un curioso torreón, idea del señor marqués o de su arquitecto, que dícese fue un jesuíta. Sobre la puerta estaba, esculpido en piedra, el arrogante escudo señorial con el siguiente mote: «Reyes descienden de nos pero nos de Reyes no», escudo que fue destruido en la revolución de 1810³⁰.

A su paso por San Felipe el Real, Ambrosio O'Higgins se «esforzó —como escribe su biógrafo Ricardo Donoso— por animar la vida urbana, prohibiendo el comercio que hacían los mercaderes y hacendados, que se hallaban repartidos en los valles y sus haciendas, confinándolos a sus pueblos». Ya por entonces pensaba el gobernador en una villa que sirviera las necesidades del camino trasandino⁴⁰.

Esta idea vino a plasmarse el 31 de julio de 1791, en que por decreto surgió la Villa de Santa Rosa de los Andes. Para dar materialidad al proyecto, comunicó al intendente Blas González, que «el arquitecto D. Joaquín Toesca está encargado de hacer el proyecto de la Iglesia Parroquial y casas de Ayuntamiento de esta Villa y a efecto de poner en ejecución su fábrica con la robustez, hermosura y proporción correspondientes al arte, moderando quanto exige la calidad de la población y el fondo aplicado... Para estas obras irá igualmente aquel oficial y hechas las plantas e instrucciones que le parezcan procederá Ud. según ellas a levantarlas».

Pocos meses más tarde avisaba nuevamente que «entretanto se proporciona la marcha del arquitecto dn. Joaquín Toesca con albañiles para emprender las obras públicas que esa nueva Villa, continuará el acopio de materiales».

Por fin, el 26 de setiembre partía Toesca y los operarios «para dejar en planta los edificios de la población».

Desde Los Angeles siguió O'Higgins imponiéndose de la marcha de los trabajos de la iglesia, alegrándose de «las ventajas con que se ha fabricado, y la fiesta y regocijo que ha tenido el vecindario por su robustez, perfección y utilidad» 41.

En 1795 estaba ya del todo terminada y en sus funciones de sede parroquial⁴². Cuatro años más tarde llegaron a engalanar el templo los objetos de arte de Bucalemu, aplicados por la Junta de Temporalidades. El hermoso tabernáculo de talla moderna y el viejo pintado a la antigua en barniz negro con oro; los confesionarios de patagua, la mesa de revestir de cedro de Valdivia; los atriles y barandillas de madera del Janeiro y los objetos menores del culto. Venían también en las carretas, las más finas tallas jesuítas: el bulto de San Juan Nepomuceno «de una escultura primorosa con su ropaje de la propia madera, todo el barnizado con un velo de lustrina blanca y encajitos de hilo de plata»; el bulto de San Miguel «de buena escultura y todo pintado»; las efigies de San Ignacio y San Luis Gonzaga; la imagen de la Purísima; un crucifijo de altura de dos varas en su cruz y a los lados la Virgen de los Dolores y San Juan Evangelista; doce de los veinte lienzos que adornaban Bucalemu. A la torre se subió la campana de 300 libras que quedó allí en depósito.

En detalle hemos hablado ya de la joya de esta iglesia, la estatua de San Sebastián.

En un antiguo plano de la Villa de los Andes puede verse el somero bosquejo de sus principales edificios, y en la mal dibujada planta aparecen, tímidamente, las fachadas que trazara la mano de Toesca para animar la placentera fisonomía de la nueva ciudad⁴³.

La Reacción Neo-Clásica en Valparaiso

LA HUMILDE caleta de pescadores que hemos decrito en los párrafos pertinentes presentaba en el siglo xviii un aspecto ciudadano.

Valparaíso, por favorables circunstancias históricas, entre otras el comercio de los navíos franceses, que al amparo de los monarcas borbones recalaban sigilosamente en la bahía para vaciar sus ricos contrabandos, y en especial por el terror de un sorpresivo ataque marítimo, comenzaba a perfilarse cual emporio mercantil del Pacífico. A parejas con las nuevas bases económicas, su pintoresca fisonomía tripartita de puerto, castillo y almendral vino a completarse con nuevos edificios agregados a los ya descritos anteriormente.

En 1717, los mercedarios bajo la hábil dirección del P. Vera construyeron la iglesia de N. S. del Socorro del Cervellón, «que no pasaba, como supone Benjamín Vicuña Makenna en su Historia de Valparaiso, de tener el aspecto de una rústica capilla».

«Fue edificada junto al mar sobre un explayado al que se ascendía por una escalinata de tosca piedra. Tres altares formaban su interior. El mayor dedicado a la Madre fundadora, lucía un busto "de España y no de Quito", adornado con profusa cabellera y vestida de faldellín de lama de aguas, teniendo en su pecho un escudo de plata y esmalte, adquiridos también en la península. Los dos altares del costado sustentaban al patriarca fundador de los mercedarios, San Pedro Nolasco, catalán también como la monja del Cervellón, que vestía no el alba de la Orden sino un velo colorado de noselaya con sus flores de oro. El opuesto estaba dedicado a las imágenes que el P. Vera había adquirido en Lima por \$ 240. En las paredes del templo colgaban 12 lienzos de hechura de Quito».

El terremoto de 1730 vino a detener este visible adelanto local, y la terrible salida de mar que acompañó este fenómeno, arrasó hasta los cimientos el descrito templo, y además toda la mampostería de la Planchada y el «caracol», que llevaba hasta el castillo. Sólo quedó en pie, si bien en extremo maltrecha, la casa habitación del gobernador, la sala de armas y una que otra oficina de aquella vasta construcción.

Las reconstrucciones perentorias empezaron pronto. Por 1739, los mercedarios tenían levantadas las sólidas murallas, de fuertes estribos del nuevo templo, «de 44 varas de fondo, de frontispicio de cal y ladrillo coronado con una torrecilla con cuatro campanas que miraban al mar, pues los cimientos yacían de norte a sur para resistir mejor el ímpetu de los veníderos huracanes»⁴⁴.

Las reparaciones de los fuertes estuvieron en 1743 a cargo del coronel Manuel Montúfar y del «maestro mayor de arquitectura» Francisco Arnous Loriel, acreditado artífice francés que desempeñó largos años el cargo de alarife, interviniendo en diversas construcciones porteñas, por ser «prácticos en obras de fortificación» y por haberse acreditado en los trabajos del canal del Maipo, en Santiago.

El 15 de agosto del citado año, el gobernador Manso de Velasco, accediendo a los informes de la comisión, entregó al padre jesuíta Pedro Foguer la tarea «de sacar planos del Fuerte de la Planchada y hallándolo fuera de las reglas militares, los delineó a proporción de un interesante plano topográfico del Castillo de Valparaíso, realzado por figuras y dibujos que prestan una nota humana y dan dinamismo de cuadro de época a este trabajo topográfico» (Ver lámina 130).

El Castillo viejo fue reparado por el maestro Teodoro y a la Planchada se le agregó un nuevo torreón⁴⁵. Más adelante contó Valparaíso con prestigiados ingenieros militares: José Antonio Birt, Leandro de Badarán y Francisco García Carrasco, que pusieron en estado eficiente las obras de defensa de ese puerto que había llegado a ser la llave marítima del país.

Entre los escombros de 1730, yacía por el suelo la vieja iglesia matriz, a cargo del esforzado presbítero don José Pozo y Silva, que pudo improvisar un corto cañón de madera para la atención espiritual de los fieles⁴⁰.

En 1745, según consta en los documentos insertos por Diego Angulo Iñíguez en su monumental recopilación de *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas*, escribió Pozo y Silva al rey de España, relatando que había conseguido levantar una nave de cuarenta y dos varas de largo y diez de ancho que tenía a punto de enmaderar, y que las dos colaterales se encontraban ya cubiertas, pero que agotados sus recursos y los mil pesos concedidos por el gobernador, enviaba el diseño y los planos para solicitar auxilio. En 1749, el cura dio cuenta de la terminación del edificio que tasaron el capitán Agustín Romero, el alférez Francisco Muñoz, Domingo García y Francisco Loriel⁴⁷.

En realidad el plano que reproduce Angulo Iñíguez, corresponde en sus bases, pero no en la estructura, a la silueta de la iglesia matriz que destruyó el terremoto de 1822, y que mereciera una hermosa acuarela de María Graham y varios grabados de viajeros. Podemos inferir por estos datos que el templo debió sufrir cambios a raíz del maremoto de 1751, sobre cuyos efectos han quedado pocas noticias concretas (Ver lámina 131).

Algunos detalles podemos colegir de la carta enviada por el presbítero Manuel Herrera, cura y vicario de Valparaíso al rey: «La iglesia matriz —escribía— está en la plaza de este puerto, única en la antigüedad y la primitiva de Valparaíso, es de hermosísima fábrica, con sus dos capillas, bien adornadas con sus cinco altares, retablos e imágenes de mucha devoción... Yo he costeado el retablo del altar mayor, que hallé muy deshecho y expuesto a una ruina, construido de nuevo a mis expensas y costó 1.316 pesos, además de la carta de pago que dio el maestro constructor Juan Salas»⁴⁵.

Es curioso que el presbítero Herrera no hiciera mención en su carta de las más preciadas joyas del templo, el crucifijo de perfecta estatura a que se refiere el P. Ovalle que todavía se conserva; al óleo de N. S. de la Aurora y la histórica imagen de la Patrona de Valparaíso, la Virgen de las Mercedes del Puente Claro, obsequiada por Felipe II y perdida en una de las frecuentes y vandálicas reparaciones que sufren los templos chilenos⁴⁹.

Con su campanario al filo de la fachada rústica, de aspecto macizo, con su techo a dos aguas quebrado por la saliente de una nave lateral, la matriz antigua —interpretando los grabados—muestra una tendencia a lo clásico en la aplicación de órdenes arquitectónicas en su puerta de la fachada con pilastras, frontón triangular y en la hornacina de la parte inferior del tosco campanario, tal vez tentativas de trabajos de los primitivos planos de 1745. La plazuela que le servía de marco y los peldaños de piedra fueron trabajados por el gobernador don José de Salvador. «Las callejuelas de cuarterías con corredores a la calle, adorno tan indispensable en la arquitectura peculiar del puerto como el mojinete lo era en Santiago», ponen en los grabados antiguos una nota pintoresca al tenor de su interesante ubicación urbanística²⁰.

Azotada nuevamente por el golpe de mar de 1751, Valparaíso vino a recuperarse de sus dolencias arquitectónicas durante la administración del gobernador don José de Salvador, «militar que tras una brillante carrera con servicios en Europa y América, había sido enviado a Valparaíso para que pusiese la guarnición en condiciones de operar contra los ingleses».

El talento edilicio de Salvador se manifestó en obras de utilidad para los vecinos, escalas de piedra en los empingorotados cerros, anchos caminos para las carretas, puentes y calzadas, que se detallan en el memorial elevado por los porteños a su majestad el rey en prueba de agradecimiento⁵¹.

En 1786 construyó una magnifica recova para el abasto público, de fuertes y corpulentos maderos, y pretiles de cal y piedra para evitar el escurrimiento de las aguas, en cuyos diversos aposentos estableció los servicios de expendió de carne y de pescado en condiciones higiénicas⁵². (Ver lámina 132).

La recova fue destruida por un furioso temporal en 1788, pero ayudado nuevamente por el

gremio de los carpinteros en que «Pedro Nadal, hacía de cabeza», pudo reconstruirla a su propia costa, según los planos que envió a España en 1789, y que han sido reproducidos por Martín Noel y José Torres Revello en el señero libro Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial. Todavía en 1810 los grabados muestran el perfil un tanto desvanecido de esta obra⁵³.

Plaza por medio de la recova levantó el funcionario progresista, una habitación para los gobernadores, cuyo frente estaba decorado «con mucha hermosura por el adorno de los bakones y corredores de medio punto, puertas y ventanas de lo mismo». Aún a comienzos del siglo xix, a pesar de las refecciones sufridas por el edificio a consecuencia de un deslizamiento de cerro, reparado por García Carrasco, en 1800⁵⁴, un grabado nos muestra estos curiosos balconajes, que a la manera de tres ventanas teatinas, apegadas en paños simétricos a la altura del techo, ponían una caprichosa nota sevillana o limeña en la sólida arquitectura funcional del conjunto⁵⁵.

La medida del gusto artístico del gobernador Salvador puede estudiarse en el «plano en perspectiva rigurosa del túmulo que formó en la Iglesia de la Matriz para las exequias de Carlos III, el 20 de Julio de 1789». Conforme a los modelos tradicionales de la arquitectura escenográfica improvisada para estas solemnes ocasiones, el dibujante con alguna propiedad, levantó tres cuerpos de madera, en proporciones escalonadas: un primero amplio y horizontal, abierto por arcos rebajados de medio punto; un segundo de mayor rigor clásico en que se ve el cenotafio y un ondulante remate superior, coronado por el escudo real de España. En las esquinas haciendo juego de aristas, hay cortos obeliscos piramidales pintados con símbolos de la realeza, pinturas que repitiéndose conforme a molde, decoran el remate de las dobles columnas del pórtico de entrada (Ver lámina 133).

El rápido progreso que hemos señalado permitió a Valparaíso obtener legítimamente la concesión suprema de los pueblos coloniales, el título de ciudad, y el correspondiente «cabildo, justicia y regimiento», otorgado por el gobernador general don Ambrosio O'Higgins a raíz de su famosa visita (1788-1789).

Sesionó a partir del 17 de abril de 1791 en «una casa humilde pero de portales y arquería, a la derecha del caracol o subida del castillo», en la que fue desde entonces Plaza Municipal. Bordó el escudo, dibujado por el pendolista José Gutiérrez, de quien luego hablaremos, levantándose airoso el pabellón de la villa por mano de doña Mica Zuazagoitía; el dosel de damasco carmesí se encargó a Santiago. Desde 1798 el Cabildo tuvo puestos los ojos con envidia en un edificio situado entre Santo Domingo y la Matriz, y a él se mudaron en 1810, gracias a las diligencias del gobernador Alós, estableciéndose allí la cárcel pública⁵⁶.

El primer censo arquitectónico levantado por el Cabildo asignaba a Valparaíso los siguientes edificios: «cuatro castillos, nombrados el principal, San José, San Antonio, la Concepción y otro nuevo levantado por O'Higgins en la Cabritería (hoy Barón); seis iglesias y conventos que son la Parroquia Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, La Merced y el Convento Hospital de San Juan de Dios, todos bien adornados y servidos. Una real aduana y resguardo. Una factoría administrativa; correo, bodegas y almacenes; muchas casas costosas, 60 familias nobles y 4.500 almas» (Ver láminas 134 y 135).

El conjunto de estos edificios resaltaba en la pintoresca topografía del Puerto de Valparaíso que realza con la gracia de sus líneas ondulantes las más pobres edificaciones. En el extremo poniente veíase el Castillo de San Antonio, con su almacén de pólvora delineado por el ingeniero don Pedro Rico y construido por Manuel Vega y Barazarte. Allí surgían los grupos de bode-

gas «simples cuadrilongos de adobe y teja, bastante bajos, a veces con un altillo para el administrador».

La Plaza Municipal formaba el núcleo administrativo, con las oficinas del gobernador, Cabildo y Cárcel, y los reales almacenes construidos por Joseph Prieto en 1799⁶⁷.

La población se afincó de preferencia en la quebrada de San Francisco, serpenteante hasta llegar a la Matriz.

En sus aledaños estaba el hospital, terminado por Francisco García Carrasco⁵⁸. Por la calle de la Planchada venía el cauce de San Agustín, la quebrada del Almendro, la calle larga y la Cruz de Reyes, y el muelle de Joaquín Villarrutia cuya construcción dio origen a un severo entredicho entre el ingeniero don Juan Mackenna y el empaque mercantilista de su dinámico constructor. Era en esos muelles donde estaba fraguándose el destino de la que iba a ser pronto llamada «la perla del Pacífico».

La importancia que iba teniendo el puerto de Valparaíso dentro de la economía chilena determinó una actividad mayor en la labor defensiva. Merced a los trabajos de los historiadores españoles V. Rodríguez Casado y P. Pérez Embid podemos ofrecer reconstruir gráficamente el planeamiento de los trabajos de defensa.

Las viejas construcciones del ingeniero militar Juan de Herrera se habían desmoronado lentamente, a pesar de las medidas tomadas por las autoridades como tenemos ya dicho. Bajo la administración progresista de Amat y Junient se puso en manos del laborioso profesional José Antonio Birt el examen técnico de las fortificaciones. De estos informes se desprende que el estado del Castillo Viejo era ruinoso, debido a que el foso no tenía la profundidad suficiente y los materiales deleznables habían minado la contra-escarpa, las garitas y las bóvedas.

Los acuerdos de la Junta de Guerra reunida entre el 16 y el 23 de abril de 1763 dieron base a un plan de defensa integral de la costa chilena. Guill y Gonzaga pudo reconstruir La Planchada del Castillo de San José; los cimientos del Castillo de Concepción y los parapetos del Castillo Viejo.

José Antonio Birt con tenacidad trazó los planos técnicos en parte realizados y en parte corregidos por sus continuadores Leandro Badarán y Antonio García Carrasco, quienes completaron la labor militar defensiva.

Dentro del plan ideado se pensó también en fortificar la isla de Juan Fernández. Conocemos gracias a la citada monografía los intentos de José Antonio Birt realizados en 1764 y 1770 para defender la bahía de Cumberland (Ver lámina 136).

Las Parroquias de Aconcagua

LAS VIEJAS parroquias de Aconcagua fueron los núcleos alrededor de las cuales fueron surgiendo una línea de interesantes pequeñas ciudades que hoy acompañan la red ferroviaria entre Valparaíso y Santiago, a la manera de acogedores reductos veraniegos.

Limache tiene su origen en un milagro, fenómeno que vemos frecuentemente repetido en esa edad milagrera por excelencia como fue nuestro período colonial. Sucedió en 1634, en el caserío de Santa Cruz: un leñador que cortaba madera en los bosques vecinos vino dando gritos de asombro, al descubrir esculpido naturalmente en un laurel, el bulto de un crucífijo,

unido al tronco del árbol y formando un solo cuerpo místico. Una devota señora santiaguina, con posesiones agrícolas en la región, compró de inmediato la imagen, edificándole una capilla, en donde quedó la imagen a disposición de las innumerables personas que acudían a verla. Entre los romeros que 4legaron hasta el caserío, vino el P. Alonso de Ovalle, quien con ternura edificante apuntó su emoción: «lo confieso de mi, que luego desde los umbrales de la iglesia vi este prodigioso árbol, y a la primera vista se me presentó en un todo confusa aquella celestial figura del Crucificado me sentí movido interiormente y como fuera de mí, reconociendo a vista de ojos lo que apenas se puede hacer sino se vé, ni yo había pensado que era tanto aunque me lo habían encarecido como merece».

A la fama del Cristo del mílagro y del oro (que hace también milagros), escribe Vicuña Mackenna, se había agrupado tan numerosa comunidad de indios cristianos en el siglo xvII que en sus últimos años (1691) el obispo Carrasco erigió en curato la iglesia votiva de Limache, bajo la advocación de San Pedro.

Con el tiempo la capilla del culto principió a arruinarse. Al pasar por allí el ingeniero francés Frezier en 1712 encontró el Cristo retocado por la mano del hombre.

Con este motivo fue trasladado a Renca, donde siguió venerándose con el nuevo nombre de Santo Cristo de Renca, hasta que vino a desaparecer en el incendio de la parroquia.

Una imagen de esta extraña escultura puede verse entre las páginas del libro del P. Ovalle y en la Descripción Historial de Chiloé del P. Agüero⁵⁹.

Lo único característico que conserva en la actualidad la iglesia de Limache, además de las funciones del culto de la Cruz de Mayo a cargo de las cofradías de «chinos» danzantes, es la imagen de N. S. de la Purísima, llamada de las 40 horas, por coincidir su culto con el jubileo del mismo nombre⁶⁰ (Ver lámina 137).

Quillota que se precia de ser la primera ciudad de Chile, la casa-fuerte, ciudadela de adobe y empalizada, construida por P. de Valdivia en 1541, vino a ser bautizada tan sólo en 1717 con el sonoro nombre de San Martín de la Concha, en homenaje a las virtudes de San Martín de Tours. Llave de un fértil valle agrícola de tipo subtropical, famoso por sus dulces chirimoyas y el cáñamo para las fábricas de jarcias. Quillota atrajo a comienzos del siglo xvIII una selecta colonia de franceses que se estableció allí⁶¹.

El tipo de sus construcciones fue modesto como el de todas las ciudades de Chile que hemos citado. De los treinta y nueve edificios que enumera un censo de 1748 debió sobresalir el Cabildo mandado construir por el oidor Juan de Balmaceda, protector oficial de la villa. El plano de distribución que publicaran Martín Noel y José Torre Revello, indica una construcción funcional, que además de servir los propósitos de justicia y regimiento, albergaba las habitaciones del corregidor, la cárcel de hombres y mujeres, la capilla de San Antón y los almacenes del abasto público⁶² (Ver lámina 138).

La iglesia matriz primitiva, pese a sus dos elevadas torres, era «pequeña, indecente y ruinosa», según informes del cura fechados en 1751, por lo cual se mandó por real cédula de 7 de agosto de 1756 que la Real Hacienda contribuyese a su edificación.

En 1758 surgieron dificultades, según datos de Angulo Iñíguez, pues el cura se negó a trazar de nuevo el edificio. Más tarde fue autorizado el gasto total con cargo al caudal de sus nuevas poblaciones⁶³.

Esta iglesia, estudiada en su plano de distribución por José Torre Revello, creemos no llegó

a edificarse, pues en 1770 fray Mateo Rodríguez Brito, de la Orden de la Merced, formó los contratos para levantar el templo, de acuerdo con el «el petipié» que el mismo había trazado para el convento de su Orden, corrigiéndole algunas imperfecciones. Al fin pudo la villa tener un templo adecuado para el «glorioso San Martín de la Igualdad», obra que tasaron los maestros Joseph de Oliva, Manuel Pérez y Tadeo González⁶⁴. «Esta iglesia parroquial, escribe Silva Cotapos, era una de las que sobresalía en el siglo xVIII, después que en 1776 el cura Manuel Vargas Verdugo le hubo agregado una contigua casa para ejercicios espirituales» (Ver lámina 139).

La iglesia de Quillota, destruida en 1906, fue el asiento de la curiosa procesión del Pelícano, fundada por doña Nota Alvarez de Araya, a mediados del siglo xviii. Se realiza en el Viernes Santo y antaño se paseaba la figura original esculpida por un lego del convento de San Francisco «un excelente ensamblador y carpintero». «El anda del Pelícano, según palabras de Zorobabel Rodríguez, es una hermosa ave blanca, tan grande, que en la caja del cuerpo cabe holgadamente un hombre acostado, y apoyando la cabeza en la parte en que el cuello nace. Este arqueado y entrante hacia la pechuga, como picándose el corazón. Enfrente en la cabeza y en la pechuga un círculo rojo, que no parece sino que la sangre corre por las blancas plumas del ave misteriosa. Las alas abiertas, sembradas de espejitos y perfectamente iluminadas, abriéndose y cerrándose a cada bamboleo del anda, y sobre ellas y en la parte de adelante, dos hermosos niños vestidos de ángel en actitud de llorar sobre el cadáver del Hombre-Dios; y todo formando un conjunto tal que hace erizarse los cabellos, no sé si de espanto o de amors 6. En lamentable descuido se conservan algunas piezas de las antiguas andas de la procesión del Pelícano: un interesante Cristo de la Agonía, San José, San Pedro, el Profeta Elías, la Virgen de los Dolores, el conjunto de buena factura. Del anda del Pelícano. en la iglesia parroquial, existe todavía —junto



Ecce Homo (Iglesia de Quillota).



San Martin de Tours (Iglesia parroquial de Quillota).

con las mencionadas tallas de madera policromada— el Cristo que emergía de la urna en la famosa procesión.

En la iglesia se venera una curiosa estatua del patrono San Martín de Tours, de indudable factura nacional y que revela una técnica interesante.

Hacia fines del siglo xvIII, en 1789, Quillota tenía un plácido rostro pueblerino; unas 150 casas de adobe con teja y descollando el templo de San Agustín y San Francisco, que aunque destruido en 1909, muestra todavía una vieja extructura básica; Santo Domingo, el antiguo templo jesuíta, de tres naves y capilla-sacristía, iluminado en su interior por una espaciosa media naranja, y la Merced, construida en 1720 (ver láminas 140, 141 y 142), por fray Mateo Rodríguez Brito, con un lujoso altar y primoroso púlpito, que comentaremos más adelante. De los edificios públicos, la sala consistorial, la vivienda para el subdelegado y el pocito para el trigo, eran humildes siluetas arquitectónicas. Poco a casi nada quedó enhiesto en la ciudad, después de la terrible catástrofe sísmica del 16 de agosto de 1906º⁵⁷.

Por el antiguo camino a Santiago

QUEDAN algunos recuerdos artísticos de las antiguas iglesias que jalonaban el camino de las carretas entre Valparaíso y Santiago, por el amplio valle de Melipilla. Al mediar el camino a Casablanca está el Santuario de lo Vásquez, con una simpática imagen de vestir de la Purísima, que ha dado origen a una interesante romería mariana⁶⁸ (Ver lámina 143).

De Casablanca arruinada por el terremoto de 1906, no quedó más que «un cuadro grande de Santa Bárbara, titular de la Parroquia». La Virgen de la Candelaria que fue patrona de la región de Melipilla es adorada en su forma primitiva en la capilla de Cuncumén⁷⁰. Se debe al Pbo. Pedro Montt, el arreglo realizado en 1774 de la iglesia del citado pueblo. «Hizo dorar el altar mayor de la matriz y vistió y alhajó sus imágenes, especialmente San José, el patrono del pueblo, que se vio con el culto más extendido» ⁷¹. Santa Rosa de Chocalán conserva dos interesantes objetos artísticos, la antigua imagen de Santa Rosa de 1738, y la imagen en madera del Crucificado ⁷². Aunque ya nos hemos referido al altar jesuíta de San Pedro, debemos hacer referencia a la estatuta de la Virgen de los Dolores, la Virgen del Pilar y la tela de San Pedro ⁷³. Malloco tiene celebridad en los anales religiosos por el Niño Dios de Malloco con antigua y curiosa historia ⁷⁴ (Ver lámina 147).

Por el camino real hacia el Sur

«LA REGION central, situada entre Santiago y Concepción —escribe un historiador—, fue durante la mayor parte de la colonia un simple eslabón geográfico entre el sur y norte del país»⁷⁶.

Estas tierras feraces alimentadas por el caudal de sus ríos, quedaron en manos de los encomenderos y sólo algunas parroquias agrupaban a la población mestiza o aborigen para llevar a cabo propósitos evangelizadores. Fue José Antonio Manso de Velasco, gobernador de Chile (1783-1745), el que sabiamente reunió los partidos agrarios en células ciudadanas, fundando Rancagua, San Fernando, Curicó y Cauquenes, ciudades que dieron aliento a la intensa vida agropecuaria del valle central.

Rancagua

RANCAGUA lucía en su primitivo escudo unos sonoros versos que explican los designos de su egregio fundador:

«Rancagua fue tu nombre Valle Hermoso fértil por abundante de comidas fuerte por lo robusto y valeroso de tus gentes que estaban divididas hoy por timbre político y honroso Santa Cruz de Triana te apellidas, logrando tu erector con noble arte ponerte de Sevilla alguna parte»⁷⁶.

En realidad la disposición de esta nueva ciudad tiene características originales que no encontramos en el plano urbanístico de las demás que iremos citando. Se fundó, según cálculos aproximados, pues falta el preciso testimonio histórico, en el mes de octubre de 1743, en el paraje escogido por el corregidor Pedro Vicente de Esgelo. A la ceremonia del trazamiento acudieron



Iglesia de La Merced (Rancagua): El histórico campanario.



Iglesia de La Merced (Rancagua): portada.

el superintendente Martín de Jáuregui, el juez agrimensor, y dentro de las tierras del cacique Tomás Guaglen y los sitios vacos, junto a la toldería de los indígenas y a la antigua parroquia —cuyos archivos se remontan a 1666— se trazó a cordel la planta de la ciudad.

El centro fue «la plaza en cuadro» y la superficie abarcaba diez y seis manzanas. «A la plaza se le dio, como apunta Arturo Ducoing, de quien tomamos estos datos, una configuración que encuadrara con el nombre de Santa Cruz de Triana. En efecto, se los trazó de modo que salieran de la mitad de cada lado de la plaza y dibujaban la forma de una cruz. Esta configuración un tanto extraña se le puso en recuerdo del barrio de Sevilla».

La nueva ciudad progresó con rapidez y el înforme de 1745 da por terminada la iglesia parroquial, «de doscientas seis varas de largo y nueve de ancho con la sacristía de ocho varas, todo de obra prolija con dos torres que se están fabricando»⁷⁷.

El Cabildo vino a concluirse años más tarde y su vasta planta, con frente a la plaza, cárcel de hombres y mujeres, capilla y casas de abasto, podemos reconstruirlo por el plano de planta que se ha conservado en nuestros archivos⁷⁸ (Ver lámina 145).

Entre los edificios de Santa Cruz de Triana, queda unido con intensos lazos a la historia de Chile, el de la iglesia de la Merced, cuyo campanario sirvió de mirador a las tropas de O'Higgins en las horas amargas que precedieron la reconquista española. Todavía se conserva la curiosa imagen del Niño Dios de Toconao, que la devoción popular ha incorporado también a las horas del desastre patriota en Rancagua.

San Fernando

SAN FERNANDO de Tinguiririca fue la quinta de las ciudades fundadas por Manso de Velasco. Surgió en el paraje llamado vulgarmente de Las Chacras, el 17 de mayo de 1742. Alma de la nueva villa designan las crónicas al corregidor don Pedro de Guisbert y Talens, que con tenacidad y constancia logró quebrar la sorda resistencia de los ricos encomenderos.

Guisbert, escribe Luis Amesti, historiador de la Villa «había congregado en la nueva fundación muchedumbre de operarios, algunos de verdadero mérito. Al gusto mudéjar, castellano, típico vascongado y Luis xiv, se hacían puertas y ventanas. Hubo también concurrencia de artistas pintores, uno de los cuales hizo un rey San Fernando posando de modelo el propio párroco don Diego José Marín»⁷⁹.

Las tres fábricas o tejares trabajaron febrilmente para dar cumplimiento a los contratos de materiales para los nuevos edificios. En noviembre de 1744 ya funcionaban, escribe el citado autor, «las oficinas parroquiales y el Hospicio de San Francisco, Los jesuítas construían el lujoso templo barroco y de perfecta arquitectura, que de terminarlo habría sido singular, no sólo en la villa sino en todo Chile».

La iglesia Matriz vino a surgir después de muchos esfuerzos, tenía las proporciones de 30 varas de largo y nueve de ancho, su techo de paja. Esta iglesia entregada al capricho de los aficionados resultó muy incómoda, y hubo necesidad de levantar una segunda fábrica. Una somera descripción de ella puede leerse en el inventario compilado en 1758 durante la visita del obispo Alday; primeramente la iglesia con su sacristía, baptisterio, dos torres, puertas y ventanas correspondientes. Entre los principales ornamentos anotó una buena escultura de Cristo y un misal, obsequiados por el rey de España. Veinte años más tarde, el oro, la plata y las sedas abunda ban en el interior del templo, y ya estaba colocado en el nicho del lado del evangelio la magnifica escultura del rey Fernando, primer patrono de la Villa, obra de arte que se conserva hasta la fecha, «bulto de San Fernando, poco más o menos de dos varas, con su corona y cetro y un mundo en la mano, todo de madera de oro, con su manto capitular de melania de blanco, chapa de lustrina de nácar, con su galón de oro, con más su esclavina de felpa azul y su venera y vueltas de encaje». En 1810 se hacía mención «de un Calvario de madera, de tamaño natural, compuesto del Crucificado, la Dolorosa y San Juan».

El Cabildo no tuvo en los primeros años casa propia; debió funcionar en la hermosa residencia construida por Pedro Guisbert, conocida después con el nombre de «Casa de los Quesada». «Se alzaba con su elegante mirador, en la esquina encontrada con el ángulo poniente de la Plaza de Armas. La gran sala del fondo estaba guarnecida con dos rejas monumentales; la del primer patio, verdadero encaje de filigrana de hierro, con azahares gigantescos, y la que daba a la huerta, de cuadriláteros de hierro forjado, coronada con un complicado adorno en forma de abanico» 82.

Aún en 1783 se habla en un documento que, a pesar de haberse trabajado durante cuarenta años, el Cabildo y la Cárcel estaban inconclusas⁸³.

Las regiones adyacentes

CENTROS más antiguos que las ciudades del camino real creadas en el siglo XVIII obedeciendo propósitos estratégicos, son esas pequeñas y humildes iglesias semiocultas en las estribaciones cordilleranas del angosto valle central. Se levantan en parajes rústicos, en medio de la feraz gleba de esta típica región huasa de Colchagua, y sus esquilones dieron los primeros toques de reunión a la mestiza población de los valles.

De las vice-parroquias dependientes de Rancagua, Codegua, era por el año de 1800 «una pequeña capilla con oratorio»**. Peumo vino a cobrar vida propia importante en el campo religioso por la actividad apostólica del famoso «santo cura» don Antonio de Zúñiga, que levantó en 1793 un beaterio de meditación y penitencia a que acudieron arrepentidas Magdalenas del país y aún de la península.

Tanto este beaterio como la iglesia parroquial estaban adornados con buenas «alhajas y obras de arte, las mejores de los jesuítas», desaparecidas con la ruina de los edificios*5. De la prédica del «curita santo» surgió en 1778 la iglesia de Guacarhue, que puede considerarse modelo de las construcciones eclesiásticas pueblerinas del siglo xviii. El edificio se debió a la actividad del cura José Cornelio de Rojas (1788-1807), quien en 1793 recabó de las autoridades el dinero necesario para ayudar la construcción de una parroquia digna de la intensa fe y generosidad de los vecinos. El fiscal visto el requerimiento, aprovechó el regreso del sur, del arquitecto don Joaquín Toesca, para confiarle los planos. Los hizo el artista al tenor «de la naturaleza de las demás parroquias de campo», explicando en su informe: «Que podría formarse un cañón de 50 varas de largo, diez de ancho y once de alto, todo de adobe de tres cuartas de largo y tres ochavas de ancho para formar las paredes de vara y media de grueso que debería tener dicha iglesia. Los estribos se distribuirán de ocho varas de distancia unos de otros y el espesor de estos será de

dos varas de ancho y vara y media de realce. Tendrá tres puertas iguales, la primera que mira a la fachada y otras dos, a los costados podrán ser de 4 varas de alto. Igualmente formarán una sacristía y que la puerta caiga al presbiterio. Se colocarán en todo el cañón ocho ventanas, cuatro por cada lado. Las enmaderaciones pueden ser de buen canelo para mucho ahorro y habiendo calculado por menor todos los gastos para concluir una iglesia sobre el estilo del país podrá ascender a cinco mil pesos su importe a corta diferencia» 46.

Sin embargo, el plano de Toesca fue vetado por el orgulloso sacerdote por considerarlo «rústico y ordinario», continuando la obra conforme a sus ideas. Testimonios posteriores de una vista de ojos el año de 1796 nos permiten formarnos una idea de los resultados obtenidos por el cura J. C. Rojas: «Es una de las mejores que he visto en las doctrinas del campo, de poder lucir

no sólo en las mejores villas del reyno sino también en la misma ciudad».

«Es un cañón de cincuenta varas más o menos, fortificada con bastante madera de roble, su torre correspondiente, al igual la sacristía de 12 varas. Todo el cañón de la Iglesia entablado y pintado lo mismo más de la mitad con unas pinturas de realce que lleva por los cantos del entablado la Letanía de N. Señora, con geroglíficos y por el medio los Doctores de la Iglesia y Patriarcas; el coro alto está muy particular como es igual el pórtico de la Iglesia y 2 altares nuevos, falta dorar los altares que son a la moderna, falta igualmente el púlpito y la custodia que es de hechura antigua»⁸⁷.

Por desgracia el templo de Guacarhue fue destruido por el terremoto del 20 de febrero de 1835. De sus alhajas sólo se conserva la imagen de la Virgen del Carmen, hoy en la capilla de Zúñiga, y algunas tallas de madera, en manos de un distinguido coleccionista de Rengo.

De la vecina estancia de la Quinta de Tilcoco, tenemos referencias por las investigaciones del Pbo. Elías Lizana. Aquí edificó don Juan Bautista Cuevas unas espaciosas casas para la hacienda. Fueron —escribe el Pbo. Lizana— una novedad en el valle de Guacarhue. «El primer piso lo formaba un subterráneo al estilo de los calabozos de los castillos de la edad media.

«El tercero descansaba sobre sólidas murallas y horcones de roble pellín. El templo de Quinta presenta algunas características originales. El altar ostentaba la Virgen del Carmen, vestida de gracia. El púlpito conserva algunos algunos emblemas. Llaman la atención dos relieves, dorados al fuego y tallados a cuchillo. Representan un arado, en actitud de penetrar la tierra y un podón, en que se ve el cuchillo desprendido del mango, adecuados símbolos agrarios.

«El material de construcción de estos edificios está hecho a base de dos quintas partes de barro mezclada con un quinto de paja, lo que les da una consistencia como de argamasa.

* A codo doca o quinca bilenca do adoba se colocaban manasa do madora en tada al

«A cada doce o quince hileras de adobes se colocaban marcos de madera en todo el contorno de la muralla, ligados entre sí por tirantes transversales. El techo, para soporte de las tejas, lleva varillas de maqui, boldo, patagua y arrayán»**.

Estos datos históricos pueden tomar mayor cariz de actualidad si pasamos a ocuparnos de la iglesia de Mendoza, que ha mantenido su planta antigua.

Bástenos agregar ahora unas breves palabras que completen esta corta descripción de la zona para pasar a ocuparnos de las demás ciudades importantes en el camino real a Concepción.

De la antigua parroquia de Malloa surgió la devoción de Santa Rosa de Lima, imagen que trasladada más tarde a Pelequén ha conservado el favor popular hasta nuestros días (Ver lámina 146).

Malloa, antiquísimo centro religioso, conserva entre sus reliquias un bulto de N. S. del Car-

men y un óleo del Señor Crucificado con Longino. Rapel rindió fervoroso culto a la Virgen de las Mercedes, que las cofradías de indios paseaban por el contorno al compás de curiosos ritos musicales.

Nancagua tuvo una importante iglesia construida por el cura Miguel Peredo en 1789, pero de las reliquias jesuítas que fueron a parar a este templo, únicamente hemos podido ubicar una imagen del Señor Cautivo⁸⁹.

Pichidegua tuvo al igual que Guacarhue su artífice en Joaquín Toesca. Por diciembre de 1793 informaba sobre la solicitud del cura José Ignacio Zambrano que «la proporción de la iglesia atento al paraje en que se debe levantar, se podrá hacer un cañón de diez varas de ancho, cuarenta de largo y nueve de alto. Las paredes serán de vara y media de grueso siendo de adobe, con sus estribos correspondientes, con una torre plana al frente y sacristía de corresponda al presbiterio de los altares que construía el carpintero Cadiz.

«Los cimientos se harán de piedra en profundidad hasta reconocer el suelo firme y calculado su costo podrá ascender en poco más o menos a dos mil quinientos pesos, siempre que se atienda a la mejor economía» 90.

Curicó

EN UN proceso histórico que se repite en las regiones centrales de Chile, las primeras agrupaciones aparecen unidas a las capillas particulares. Ya en el siglo xviii, el historiador de la ciudad, René León Echaiz, señala como células aglutinantes, los oratorios de los acaudalados estancieros Fernando Canales de la Cerda, Luis González Medina y José de Saso, ubicados en Teno, donde lucían algunas imágenes de bulto y lienzos religiosos. El aumento de estas capillas es notable en el siglo xviii. Además, el culto mariano hace surgir algunos conventos y parroquias, para veneración de advocaciones adheridas fuertemente a la histórica mística de la zona. Las imágenes más familiares fueron la Virgen de Vichuquén, de Curepto y Lora, «un valioso exponente (la primera) de la imaginería quiteña y de buena talla las dos siguientes». De las cinco iglesias que ha estudiado el citado historiador —una de las cuales hemos ya estudiado: San Pedro de Alcántara— el más importante fue el convento franciscano de Curicó, erigido con el nombre de Nuestra Señora de la Velilla, en 1735, y destruida por los incendios en 1738 y 1739.

Pero, gracias a la diligencia de los frailes, se pudo reedificar. Era una iglesia de reducida extensión 30 ó 35 metros de largo por doce de ancho; con una sola campana en medio de un pequeño torreón. Allí se veneraba la imagen de la Virgen de la Velilla «ricamente alhajada por su donante Díaz Fernández, con vestimenta de brocado, blancas, azules y nacaradas».

Sobre estas bases agrarias primitivas comenzó entre 1744 y 1747 el proceso edilicio de la fundación de San José de Buenavista o Curicó. En 1743, el gobernador José Manso de Velasco inicia las primeras diligencias y el antiguo caserío comienza a tomar una existencia más activa. Pero las inconveniencias del lugar elegido llevó a los vecinos a solicitar el traslado, y esta vez, el 17 de octubre de 1747, Juan Cornelio de Baeza «con un cordel de 200 jarcias y con vara castellana», traza la planta de la ciudad con 49 manzanas y una plaza en cuadrado.

El tipo de habitación fue modesto, de paredes de adobe y arconadas de roble o canelo. Ofrecian un frente a la calle —escribe León Echaiz— y otro hacia el interior, ambos con corredores

de horcones de espino. Con el progreso urbano surgió un tipo más apropiado, edificado a la orilla misma de la calle. Y a la usanza chilena, tenían en la esquina tienda y trastienda, a veces con pilar. Una modesta portada, con pasadizo o zaguán, distribuía en tres patios las habitaciones. En 1807 tenía Curicó 55 casas de teja y adobe y 34 ranchos de paja.

De los edificios principales, la parroquia, debida a José de Maturana, su primer párroco, tenía 35 varas de largo y nueve de ancho y ocho de alto. De una sola nave, con una torrecilla en el frente y un baptisterio de cinco varas cuadradas, que servía de sacristía. La mala construcción del edificio obligó a continuas reparaciones. En 1793, don Ambrosio O'Higgins entregó al cura Antonio de Céspedes, seiscientos pesos para una nueva torre que estuvo a cargo del maestro Zepeda. A lo largo de varios años hubo discusiones sobre el trabajo realizado; sólo en 1806 el maestro de carpintería Corbalán, vino a calcular las obras más indispensables para la parroquia. San Francisco que se había mantenido en el sitio primitivo o Convento Viejo, fue ubicado en el área de la ciudad en 1758. En la visita de inspección fray Antonio de Escobar, en 1771, dice que su claustro, su iglesia y sus oficinas se encontraban perfectamente concluidos (Ver lámina 147).

La iglesia de la Merced, fue construida en 1752, por fray Tomás Taillebois, con las dimensiones de 58 varas de largo y 10 ½ de ancho, con sacristía competente, y un torreón. Hacia el lado norte, había un corredor que abarcaba todo el largo de la iglesia. Se hizo también una nueva portería, celdas y corredores. De los edificios públicos, el Cabildo comenzado en 1750 ocupaba una extensa sala hacia el lado de la plaza, ocupando el resto del edificio de adobe y tejas, la cárcel y extensos patios interiores. En 1809, se le hicieron algunas urgentes reparaciones, adornándose la sala del ayuntamiento y agregándose un corredor de 37 varas para que sirviera de recoba.

A guisa de evocación reproducimos algunos fragmentos del plano de la ciudad, levantado en 1806⁹¹ (Ver láminas 148 y 149).

San Agustin de Talca

EL ACTA de fundación de Talca fue firmada por Manso de Velasco el 12 de mayo de 1743, y de inmediato el corregidor Juan Cornelio Baeza puso mano a la obra de construcción, delineando las seis calles de cinco cuadras y dejando en el costado sur sitio para la parroquia, erigida a su costa en el carácter de provisoria, por el cura Antonio Molina y Cabello. En el lado norte se fijó el sitio para el Cabildo y la Cárcel.

Por 1745. Talca contaba con ciento veinte y cuatro vecinos, de los cuales ciento habían construido sus casas, catorce habían cimentado y diez tenían posesión aprehendida. Se seguían los trabajos de la iglesia Matriz, y el Cabildo había a medias parado sus murallas y concluido la pieza del carcelero.

El verdadero progreso edilicio de Talca está ligado al esfuerzo del diligente corregidor de la villa, don Vicente de la Cruz y Bahamonde y a la ayuda prestada por sus poderosos familiares. «Nacido en Talca en 1753, educado en el Colegio de los Jesuítas, heredero de una regular fortuna y de las actividades comerciales de su padre, llegó a ser con el tiempo, nos dice el historiador de esta ciudad, Gustavo Opazo, el vecino más rico, e impulsado por su espíritu altruista puso su fortuna al servicio de la ciudad»⁹².

Su gobierno como corregidor duró nueve años, hasta 1798, y durante este lapso trabajó en la construcción de los edificios públicos, Cárcel y Cabildo, contribuyendo también, como se lee en su Hoja de Servicios, «para la fábrica de la iglesia y Convento de Santo Domingo y construida hizo un altar de más que regular decencia para el culto de San Vicente Ferrer; al Convento de San Francisco dio un terno de lama de plata; al de la Merced, los adobes necesarios para que se fabricase un claustro y para la imagen de N. Señora una gala; ofreció, por último, a la comunidad de San Agustín, para que se fabricare un templo, los adobes»²³.

Desde 1787 venía el Cabildo de Talca ocupindose de la construcción de las casas del ayuntamiento, pero la iniciativa vino a tener resultado positivo bajo el gobierno de don Vicente de la Cruz. Por insinuación suya, el presidente de Chile pidió los planos al famoso arquitecto Joaquín Toesca y éste los presentó a la consideración administrativa el 24 de abril de 1794, acompañados por un presupuesto inicial de \$ 15.000.

Don Ambrosio O'Higgins aprobó las ideas de Toesca el 5 de junio, entregando la dirección de las obras a Vicente de la Cruz, previo financiamiento de proyecto con las entradas del peaje del llamado Barco del Maule.

Dos años después, escribe Gustavo Opazo, el Cabildo daba cuenta del estado de la nueva obra: «El frente principal, que consta de cuarenta y ocho varas, con su hermosa fachada, que ha de descansar en doce pilares, todos de arcos y sobre ellos ha de elevarse una hermosa torre, según lo manifiestan los planos de Toesca. Se halla todo umbralado y empezado el arranque de la arquería, todo de ladrillo, trabajado con gusto molduras y relieves». En 1798 estaba casi terminada la obra faltando sólo algunos detalles.

De la Cruz se preocupó también del mobiliario del edificio, «hizo sacar los muebles que eran malos y ordinarios y los dotó con diez sillas grandes con vaqueta de asiento y espaldas con su coronación arriba de cada silla; cuatro bancas de seis varas, una mesa de cuatro varas con sus cajones» (Ver lámina 150).

Adornó igualmente la sala de sesiones, empapelando las paredes, colocando el retrato «del muy amado monarca» en un hermoso dosel de damasco de seda, guarnecido de ricos galones, «asientos, colchas de mesa y otros muebles necesarios»⁹⁴.

El edificio anejo de la cárcel con dependencias para hombres y mujeres y una capilla de diez varas de largo y seis de ancho, tropezó en su construcción con serios inconvenientes. Aprobado el plano de Toesca el 6 de junio de 1794, empezaron las obras a cargo de los maestros Ti moteo Miranda y Pedro Serrano, pero la mala calidad de los materiales empleados puso en peligroso estado la torre que iba a coronar el conjunto edilicio. El 24 de julio de 1789 se creyó posible reparar esta falla y salvar así el hermoso frontis, sin embargo las discusiones técnicas, señalaron la conveniencia de una reparación total del edificio que vino a efectuarse en los primeros meses del año 1800⁹⁵.

La arquitectura eclesiástica de Talca recibió gran impulso de manos del cura y más tarde obispo don José Ignacio Cienfuegos. La primitiva parroquia, levantada por los planos de Tiburcio Gumera y Timoteo Miranda, se hallaba levantada por 1796, «desde su presbiterio hasta la altura de más de 12 varas. El otro cañón tenía 8 varas de alto, sin fachada alguna en su frontis. Las torrecillas estaban mal hechas de adobe».

Cienfuegos en vista de la modestia de esta fábrica, contrató los servicios de Toesca, el cual por mayo de 1796 «tenía trabajados todos los planos para la nueva catedral», recibiendo en pago

la suma de \$ 150. El 5 de setiembre de 1797 se comenzó la demolición de la antigua iglesia «y a continuación teniendo en vista el plano formado por el arquitecto don Joaquín Toesca, se procedió a la apertura de los cimientos de la nueva iglesia, en una extensión de 73 varas de frente, cuarenta y dos por la parte posterior en donde debía quedar la capilla del Sagrario y la Sacristía».

La autoridades santiaguinas miraron con recelo la iniciativa del Pbo. Cienfuegos, pareciéndoles «obra sobradamente suntuosa, de magnitud y grandeza», y juzgaron conveniente que examinara Toesca por segunda vez los planos y viera modo de «moderar el gasto». El informe del distinguido profesional, suscrito el 20 de febrero de 1798, fue contrario a una innovación: «Las dimensiones, del ancho, largo y alto deben tener todas ellas una recíproca conección que llama Vitrubio Euritmia que nace de la simetría, proporción, hermosura y solidez de la fábrica.

«Los cimientos ya ejecutados y concluidos en la ciudad de Talca, arreglados a la fachada y perfiles de la nueva Catedral se hallan proporcionados a la obra que debe seguirse sobre estos y no es fácil, sin apartarse de todas las reglas del arte, mudar ahora a una nueva idea por un corto ahorro» ⁸⁷.

Agotados los fondos personales de Cienfuegos, los trabajos vinieron a reanudarse sólo el 17 de agosto de 1801, a cargo de los maestros Leandro Tapia y Manuel Herrera.

Nuevamente se detuvieron el año de 1803, y para poder encontrar los recursos necesarios, ordenó Cienfuegos un expertizaje de la obra. El informe suscrito por Tomás Henríquez es explícito en los considerandos: «El cañón de la iglesia se compone de setenta y cinco varas de largo
y catorce de ancho; la altura de las murallas de un grueso de cinco varas, inclusas las capillas,
murallas de bastante firmeza; la arquería de las capillas de cal y ladrillo; las piezas tejadas son
dos, la capilla del sagrario y la sacristía de diez y seis varas con sus respectivas ventanas y claraboyas.

«El frontis de la iglesia todo de ladrillo de cuarenta y dos varas y de largo catorce, con su puerta y ventana a la Plaza. Tiene dos torres con la misma altura de catorce varas, con cuatro puertas de arco de cal y ladrillo. Su coro formado con sus vigas. En seguida de dicho frontis, por la parte del sur, corren treinta y tres varas de edificio, que se compone de una puerta de calle de hermoso fachada de ladrillo, con su zaguán y dos cuartos a los lados, concluidos y puestos en uso, y al extremo una pieza para cochera. Todo ha sido bien trabajado y de agradable vista».

La impresión que produjo a los miembros del Cabildo fue favorable también. Juan Ramón Azereto, Manuel Xuro y Juan Nepomuceno Cruz declararon que «está construida con la mayor firmeza y hermosura sin apartarse de las reglas y excelente arquitectura que produce el plano por don Joaquín Toesca, profesor de esta facultad».

Por desgracia, una vez concedidos los tondos solicitados de \$ 4.000 gracias a la oportuna intervención del obispo de Santiago, Cienfuegos no pudo ubicar el plano de Toesca, continuándose la obra por los que enviara en reemplazo el arquitecto Juan José de Goicolea «ajustados a las mismas medidas», «muy notables, escribe Cienfuegos, por la hermosura y bello orden de las pilastras, columnas y moldurajes y arquería de las capillas».

Pronto la catedral de Talca alcanzó en sus murallas la altura de 14 varas y a las torres se subieron las tres campanas que había obsequiado don Vicente de la Cruz⁹⁸.

Para adornar su interior, el Conde de Maule, Nicolás de la Cruz, envió desde Cádiz algunos

objetos de arte. En 1805 llegaron en la fragata Primavera «cuatro cabezas, pies y manos de santos de madera» trabajados en Cádiz por Cosme Velásquez, que según los datos insertos por Gustavo Opazo en su ya citada Historia de Talca, se mantuvieron en un desván de la iglesia hasta 1889.

En su libro de Viajes de España, Francia e Italia, el Conde de Maule se refiere a este artista que era a la sazón, director de escultura en Cádiz, y decorador de la iglesia de San José en Puerta de Tierra⁹⁹.

La generosidad de los hermanos de la Cruz, don José y don Nicolás, se puso nuevamente de manifiesto en la erección del hospital levantado exclusivamente merced a la iniciativa privada¹⁰⁰. Para realizar este propósito, don Juan Manuel adquirió a sus expensas un «sitio cuadrado de 16 varas por un costado y noventa y cuatro por otro, situado a sotavento, distante de la Plaza cinco cuadras», y encargó la confección del plano al ilustre Toesca. El hospital, según apunta el Dr. Laval, estaba próximo a terminarse en 1799, e inició su funcionamiento en 1803.

Chillán

CON PASO incierto penetramos desde el territorio de los márgenes del río Maule hasta las riberas del Nuble. Nos faltan monografías en que apoyarnos y pocos son los documentos que hemos logrado ubicar en los archivos que digan relación con las construcciones eclesiásticas o civiles del siglo xvIII.

Yerbas Buenas ha tenido su prolijo historiador en monseñor Reinaldo Muñoz Olave, pero de sus interesantes datos para el desarrollo social y político, sólo podemos utilizar los concernientes a la edificación de la parroquia de Yerbas Buenas «que debió ser de buena construcción y no pobre de decoración, pues asegura el Obispo Diocesano en un informe que era la mejor del Obispado».

Se empezó el 16 de febrero de 1783, día en que se principiaron a trabajar los primeros materiales, traídos de Talca. Estuvo a cargo del contratista Francisco Gómez y la construcción terminó el 20 de junio de 1785. Estaba coronada por una torre de adobe con su techo de teja, y en su altar mayor lucía una imagen de Nuestra Señora del Rosario con vestido colorado y su velo, con un rosario de perlas finas con Santo Cristo de oro. Esta imagen ocupó el trono del altar mayor hasta 1885. Los inventarios que comenta Muñoz Olave, revelan una abundante provisión de ornamentos y sagrarios y útiles del culto, superior aún a la actual iglesia pairoquial.

Linares, fundada el 23 de mayo de 1794, por orden de don Ambrosio O'Higgins, no contó en los primeros años con los fondos necesarios para levantar una parroquia, pero en 1796, los vecinos reunieron dinero, y los artesanos ofrecieron gratuitamente sus servicios, en forma que por octubre de ese año, el subdelegado, don José María Vallejos, pudo confeccionar el presupuesto de la obra que ascendía a tres mil novecientos catorce pesos.

Por 1798, según datos tomados de la Historia de Linares, de Miguel Ferrada Ibáñez, el maestro mayor de albañilería y carpintería Tiburcio Gumera, trazó planos que junto con el nuevo presupuesto fueron remitidos, por acuerdo de la Junta Superior de Real Hacienda del 17 de abril de 1799, al arquitecto don Joaquín Toesca, que no alcanzó a tomar conocimiento de los papeles. Por muerte de Toesca se nombró en su reemplazo al ingeniero don Agustín Cavalle-

ro, quien con fecha de 15 de abril de 1800 elevó su informe aceptando el proyecto del maestro Gumera, salvo algunas rectificaciones. El plano de la parroquia de Linares, que corre inserto en el indicado libro, consultaba una iglesia de 56 varas de largo en el claro adelante y 60 por fuera, con exclusión de los estribos treinta varas. La iglesia se proyectaba con una torre de veinte varas de alto y cuatro de grosor y sus murallas debían tener diez varas de alto y dos de ancho.

Todas estas iniciativas, dirigidas por el cura de Yerbas Buenas, don Pablo de la Barra, fueron simples trámites administrativos; en 1805, todavía la parroquia era de humilde construcción. Entre sus santos se contába una imagen de la Limpia Concepción, que había pertenecido a los jesuitas y que fue donada el 7 de diciembre de 1795. Posiblemente las campanas de la estancia iesuita de Longaví pasaron a las torres de esta iglesia¹⁰¹.

El mismo año que Curicó fundaba Manso de Velasco la villa de Cauquenes o de las Mercedes de Tutuben, «una de las mejores y deleitosas y útiles del reyno», como escribe el fundador. «Cauquenes, escribe Arturo Ducoing, llenó en parte las esperanzas que en ella había cifrado Manso de Velasco. Los habitantes avecindados desarrollaron un amplio esfuerzo para hacer progresar la edificación. Dos años después la traza se extendía en diez y nueve cuadras, y se encontraban hechas diez y seis casas de vivienda y veinte de oficinas»¹⁰².

Alguna idea de los edificios de la región puede darnos el plano de la cárcel de Quirihue, villa fundada por el presidente Ortiz de Rozas, el 17 de enero de 1749. Por 1789, el intendente de Concepción, don Juan Martínez de Rozas, creyó necesario dotar de cárcel a la nueva ciudad, y mandó trazar los planos para el edificio. Enviados poco después a Santiago, fueron ellos examinados por el ingeniero Pedro Rico, que no les encontró más defectos que la ausencia de una ventana para la ventilación¹⁰³ (Ver lámina 151).

Chillán, de que se habla tanto en la historia de Chile, como escribe Gómez de Vidaurre, nos es prácticamente desconocido en el desarrollo edilicio del siglo xvIII. Devastado por el terremoto del 25 de mayo de 1751 no quedó de la antigua ciudad ni una sola casa, «porque lo que respetaron los sacudimientos del suelo enfurecido, lo derribaron las aguas del río Chillán, que se echaron sobre la ciudad». Huyó la gente al alto vecino, y allí en la conocida loma de la Horca se celebró un Cabildo abierto para decidir de la ubicación. De este comicio nació a la vida, escribe Reinaldo Muñoz Olave, Chillán Viejo actual¹⁰⁴.

En el sitio elegido por los cabildantes, el cura párroco Simón de Mandiola y el jesuíta Alonso Barriga, comenzaron a surgir importantes edificios, sobre los que sólo poseemos escasísimos datos. La iglesia de San Bartolomé era todavía en 1776 una total ruina y gracias a la pericia del maestro carpintero Francisco Rodríguez, pudo construirse el retablo mayor y los retablos colaterales, indispensables para el culto¹⁰⁵. Años más tarde el ingeniero extraordinario Eduardo Gómez de Agüero pudo trazar los planos para una reconstrucción de la capilla¹⁰⁶.

El convento de Santo Domingo no estaba en mejores condiciones, pero logró atraer la atención de la Real Audiencia la que autorizó la compra de un terno para el altar mayor¹⁰⁷. Del convento de franciscanos y del famoso colegio para indígenas trasladado a esa ciudad por orden del presidente Benavides, en octubre de 1786, poseemos amplias informaciones sobre su acción cultural, pero casi nada sobre la estructura material de sus edificios¹⁰⁸.

Del hospital de Chillán, fundado por decreto del 22 de febrero de 1791 y entregado a la administración de los hermanos de San Juan de Dios, sabemos que fue laborioso operario de su fábrica, fray José Rosario Acuña, ardiente partida rio de las ideas emancipadoras¹⁰⁹.

La recapitulación que sobre el arte en Chillán escribiera Gumersindo Oyarzo arroja algunas noticias. «Edificios antiguos, escribe, con carácter monumental, solo hay uno: el templo de San Vicente; arqueológicamente interesante por sus dos torres cuadrangulares, separadas por un macizo frontón y por sus preciosos vitrales, que hacen de ese templo una pequeña joya, digna de nombre y de admiración»¹¹⁰.

La vida artística de este pueblo y la de los alrededores se caracterizó por una artesanía colonial interesante, la de los tejidos. Gómez de Vidaurre en su Historia de Chile les dedica algún comentario: «También debo yo hacer mención de las excelentes bayetas que se hacen en Chillán. Para juzgar su bondad y fineza basta saber que las señoras de Chile no desdeñan de usarlas en medio que ellas no quieren ponerse cosa que no sea muy fina. Estas, a la verdad, si se confrontan con las más finas de Inglaterra, no sabrá distinguirlas si no es quien sabe que las hechas en Chillén.

«Hácense en esta ciudad también, paños de cama, pero son de ordinario muy cargados de lana, lo que los hace pesados y que no den tanto abrigo. Se hacen por lo común algunos ponchos por lo común abalandranados»¹¹¹.

La actividad artística en Concepción

EL GOBERNADOR José Manso de Velasco, cuya huella de actividad hemos seguido a lo largo del camino a la frontera, se preocupó muy especialmente de la ciudad de Concepción, arruinada por el terremoto de 1730 «esa repetición de la justa indignación de Dios», como escribía el obispo al rey en agorero lenguaje¹¹².

Habiendo llegado Manso de Velasco a la ciudad comprobó que «no existía cárcel ni casa de ayuntamiento», pero con la ayuda de los jesuítas consintió en cederles la mitad de un solar, con la obligación de fabricar a sus expensas los edificios municipales^{11a}. En 1739 enviaba al rey el plano o petipié de la obra, manifestando que se estaban reuniendo los materiales para comenzar las construcciones dentro de un mes, y que según contrato el conjunto debía ser entregado en el plazo máximo de dos años. «Del dibujo dada su sencillez, comenta el historiador Diego Angulo Iñíguez, poco puede decirse, salvo que su fachada la recorría un gran balcón en toda su anchura —recuérdese el de Arequipa— y que sus huecos debían de estar decorados con bastante riqueza»¹¹⁴. «El edificio construido denotaba marcada influencia neo-clásica, apunta el biógrafo de Manso de Velasco, y estaba constituido por un gran rectángulo de setenta varas de largo por diez y siete de ancho. En la parte central se levantaba la parte principal del edificio dividido en dos alas, con un gran recinto. El cuerpo del centro ostentaba una fachada elegante y un techo de dos aguas.

«En el primer piso a la calle estaba el zaguán y el cuarto del escribano; a la derecha e izquierda, respectivamente, un patio central, calabozo y cárcel al fondo. En el segundo piso estaba la cárcel para nobles y a la izquierda la gran sala del ayuntamiento»¹¹⁵ (Ver lámina 152).

Más importante aún que las construcciones edilicias eran para los devotos habitantes de Concepción los edificios religiosos, comenzando por la Iglesia Catedral. El 20 de enero de 1738, el obispo Salvador Bermúdez comisionó al capitán de mar y guerra don Nicolás Abos y Padilla «profesor en las artes de la arquitectura civil y militar», para que conjuntamente con el maes-

tro mayor Carlos Totín, reconociera las ruinas. Las encontraron no tan sólo inservibles sino peligrosas, y obtenidos los permisos judiciales y canónicos, iniciaron la demolición¹¹⁶.

Todo esto relató muy prolijamente Manso de Velasco al rey en carta fechada el 30 de enero de 1739. Para satisfacer los justos deseos del vecindario el monarca concedió, a insinuación del obispo, el remate de tres títulos de nobleza, recomendando que «debido a la frecuencia con que en la comarca se producían movimientos sísmicos, no se elevase ningún edificio magnífico ni costoso, y que la Iglesia a reconstruírse sólo debía tener lo preciso y decente para su subsistencia».

Por Real Cédula de 14 de setiembre de 1741 se comunicaron estos antecedentes a Manso de Velasco, quien a su recibo mandó que se dibujare el plano y se regularen y tasaren las obras indispensables. El 20 de octubre, en ausencia del obispo, se ordenó que el maestro arquitecto, Lugardo Brabo y el de carpintería, Francisco Gumera, en conjunto con Abos y Padilla y Carlos Totí «notoriamente perito así en la architectura, como en la Carpintería», pasasen a reconocer el sitio donde se hallaba ubicada la iglesia y las confrontasen con la «delineación y planta hecha por Lugardo Brabo y Francisco Gumera».

Extractando el largo informe pericial que han publicado José Torre Revello y Martín Noel en el importante libro Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial, y cuyos originales se conservan en nuestro Archivo Nacional, daremos algunos datos que ayuden a comprender el plano trazado por Lugardo Brabo (Ver láminas 153 y 154).

Estaba situada la Catedral en el poniente de la Plaza sobre el suelo que se llenó y aparejó. La planta de la fábrica era de tres naves de arquería, de sesenta varas aproximadamente de largo, y un ancho de once varas de claro de la nave mayor y siete de los colaterales. El alto calculado para la fachada era de doce. Tres de sus puertas daban a la calle y dos medianas al sagrario y a la sacristía. La torre estaba planeada como para ocupar el remate de la parte norte del frontis de la iglesia. La sacristía ocuparía el sur. En el presupuesto Francisco Gumera calculó las maderas de ciprés y de patagua que se necesitaban para las puertas, ventanas, canes, vigas, y tabernáculo.

Hasta ese momento se habían ejecutado los siguientes trabajos: los cimientos de piedra y cal; la muralla hasta la altura de tres varas; dos hileras del arco que formaban la nave mayor y dos mojinetes para la portada. Comparado el plano de Brabo con la obra emprendida se halló conforme y se resolvió proseguirla salvo algunos leves reparos del obispo. El presupuesto ascendió a la cantidad de \$ 32.931 y 2 reales para la cantería y la albañilería; la obra de carpintería subió a la suma de \$ 24.315.

/ La realidad económica era aflictiva; las entradas cortas y además la venta de los títulos de Castilla, según noticias del virrey, se abocaba a un fracaso porque, como subraya Torre Revello, «son pocos los que desean este honor a tanto costo».

El estudio que ha hecho Angulo Iñíguez de los planos de Lugardo Brabo nos permite conocer la intención arquitectónica del autor y las correspondientes influencias recibidas. «El Sagrario, escribe el autor de la Historia del Arte Hispano-Americano, como el de Sevilla, se abre a los pies de la nave del Evangelio, formando un ángulo recto; pero tanto su plan como el de la Catedral ofrecen bien poco interés. El alzado de la fachada principal merece, en cambio, especial atención. En el de 1744, el cubo de las torres está decorado por tres pilastras y termina en un antepecho de madera, descubriéndonos ya la escuela en que formó el autor. Ese mismo barandal lo encontramos en otros monumentos limeños, en San Agustín, el monumento que quizás

ha tenido más presente al trazar el plano, pues hallamos también los capiteles del campanario. »La portada, aunque su ventana no es de forma ovalada según las fórmulas típicamente pe-

ruanas, descubre esa influencia.

»Las claraboyas laterales, que son, en cambio, ovaladas a pesar de no formar parte integrante de la portada misma como en el convento de San Agustín y la iglesia del Patrocinio de Lima, son una consecuencia de ellas. En esta última se encuentra, por otra parte, la concha del segundo cuerpo.

»Los remates algo pesados de la portada quieren descubrir igualmente su abolengo limeño, y aunque el arco trebolado fue muy corriente también en otras partes de América, recordaré, al referirme al de la puerta del Sagrario de la Catedral de Concepción, que es de esa misma forma el de la puerta lateral de San Agustín de Lima. El alzado de 1747 se diferencia del anterior en la parte del cuerpo de campanas de la torre, que se ha procurado hacer más elegante. En cuanto a la portada, sólo ofrece alteraciones insignificantes que, sin embargo, aclaran el de 1744. En él se ve claramente que es una concha la terminación del segundo cuerpo, se dibuja mejor la moldura mixtilínea que entre las quiebras del frontón ascienden para terminar en el vano del segundo cuerpo precisamente como en San Agustín de Lima y los remates del primer cuerpo son aún mayores que en el plano anterior, evocándonos ejemplos como el del Palacio frontero al de Torre-Tagle en la capital del Virreinato»117.

La obra de la Catedral continuó progresando por los solícitos cuidados del nuevo obispo fray Pedro Felipe de Azúa, y alcanzó a terminarse. Pero el 25 de mayo de 1751, la iglesia y la edificación toda de Concepción se derrumbaron a causa de un terrible terremoto.

Un testigo presencial describe de esta manera el edificio construido por Lugardo Brabo:

«La Catedral de esta ciudad era fabricada toda de cal y ladrillo de tres hermosas naves, con profundos cimientos de desmedidas piedras, con dos torres de lo mismo, altas con proporción y fuertes en extremo, hecho todo por mano de artífice perito en su arte, fábrica toda nueva, concluida sólo al tiempo de acabar su empleo el ilustrísimo que fue de esta ciudad, don Pedro de Azúa. En esta fábrica, pues, como si fuera de mal ordenados adobes, así empleó su furia el temblor, que demoliéndole todos los arcos, los echó a tierra, quebrando todas las maderas que eran de ciprés, desgranando los ladrillos de las torres, destrozándolas hasta más de la mitad, arrojando las campanas a la plaza, como el viento sacude las frutas de los árboles; sólo quedaron las paredes colaterales, pero tales, que aún cuando se hubiera de construir por segunda vez, sólo serviría el material a expensas del susto en recogerlo».

La Nueva Concepción

CONCEPCION arruinada por la catástrofe de 1751, en que «pereció casi toda, porque lo que no derribó el temblor, lo echó a tierra el mar, que a pocas horas después barrió la ciudad», y tras un largo proceso administrativo y urbanístico que no es del caso reseñar en estas páginas, comenzó a levantar su nueva planta. Era un plano, dice el informe pericial, «de sobrada extensión y mucha igualdad», «distante siete cuadras del Río Bío-Bío, con gredas y tierras de superior calidad y abundantes maderas para la edificación»118.

La ciudad trazada por el agrimensor Villeau bun fue lenta en su progreso edilicio a pesar de

las condiciones geográficas favorables. Por 1754, una vista de ojos arrojaba este triste resultado: «La obra del Rey, parte en estado de enmaderar; parte levantando muros, parte cimientos.
El Colegio de la Compañía, tiene dos cañones de 60 varas cada uno, tejándose y la segunda parte enmaderándose. El Convento de San Francisco, tiene un rancho de paja y porción de madera, lo mismo San Juan de Dios. Las Monjas Trinitarias, un cañón de 53 varas con muchos postes. Las Cajas Reales muros de media vara, abundancia de madera, ladrillo y 4.000 tejas. La casa del Gobernador 29 varas sobre postes»¹¹⁹.

Todavía en 1770 el presidente don Manuel de Amat informaba al rey que no se había prestado hasta la fecha ninguna atención al asunto. «Las iglesias —escribe— son de madera; los colegios de los jesuítas reparados atropelladamente; el Palacio sólo se ha delineado tres cuartos»¹²⁰.

Sólo a fines del siglo comenzó a tomar Concepción la importancia edilicia que correspondía a sus antecedentes históricos y a su movimiento comercial y agrícola.

La visita del ingeniero José Antonio Birt dejó los planos de algunos edificios, principalmente el Cuartel de Dragones¹²¹, cuya construcción corrió a cargo del maestro mayor Joseph Dias en 1772¹²².

Los trabajos del ingeniero extraordinario Leandro Badarán ubicaron la casa de pólvora que iba a construir más tarde el capitán Juan Zapatero¹²³.

Badarán hizo también el 4 de octubre de 1778 los cálculos para la iglesia de las Monjas Trinitarias, que sólo conservaban de su anterior convento, el beaterio de la Ermita, dos campanas: la una, con la inscripción Bendita y Alabada sea Nuestra Señora de la Hermita; la segunda: Jesús, Maria y José. Año de 1744. Ministra la Madre de San Joaquín I: O: E. P.¹²⁴.

En 1777 Pedro Angel Espiñeira construía el seminario «edificio grande y elegante», como escribe Mon. Muñoz Olave¹²⁵.

El templo de los dominicos, «iglesia de bastante extensión» fue estudiada por Joaquín Toesca durante su permanencia en esa ciudad. El informe del 15 de noviembre de 1786 se refiere a los planos que dibujara de «una regular iglesia y convento moderadamente decente que sube a la cantidad de 18 mil pesos»¹²⁸.

En el Archivo Nacional se conserva el plano del Hospital de San Juan de Dios de Concepción, publicado por el Dr. Laval en su monografía, y que se empezó a construir en 1784. No sabemos si es el mismo edificio que terminara en 1815 el ingeniero don Miguel de Atero¹²⁷ (Ver láminas 155. y 156).

El Cabildo y la Cárcel, basados en los estudios de Leandro de Badarán, fueron entregados para su construcción en 1782 al alarife Guillermo Laseras, de profesión carpintero, y al maestro de cantería Benito García y Estévez. Los trabajos fueron lentos y en 1789 hubo necesidad de un nuevo informe pericial que se encomendó al maestro de carpintería Pedro Joseph Rocha¹²⁸.

La necesidad de una casa habitación para los gobernadores se hizo más aguda en 1779, en los meses del viaje del presidente Jaurégui a la Frontera. «No pudiendo habitar el dicho gobernador el edificio por estar en ruina», hizo enviar el expediente de la fábrica a Santiago. En noviembre del mismo año el intendente requirió del maestro gallego Benito Antonio García y Estévez, que se había distinguido por su «inteligencia en el arte de la arquitectura», los perfiles de la puerta principal, zaguán y arco, destruidos en 1778 a causa de un temblor. No tardó el maestro en presentar el presupuesto de la obra y el cálculo de la cantidad de adobes de a dos

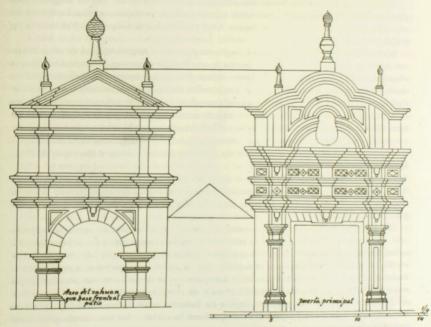
tercias para el cañón principal; de a cinco sesmas para los mojinetes y las bases de piedra para los corredores, etc., materiales que se elevaban a una cantidad de más o menos 2.000 pesos de costo.

Apoyado, sin duda, en algún modelo arquitectónico, trazó García los perfiles, en los cuales los elementos de orden clásico se repiten y recargan con tal profusión que ofrecen un aspecto barroco, aunque no sea aquélla la intención artística.

En dar vida al proyecto de Benito Antonio García se ocuparon diversos artesanos. Vicente Garay tomó a su cargo la hechura de las espigas y florones decorativos; Marcelino Silva, la albañilería; Marcos Labraña, Lorenzo Goñi y Joseph Gómez, la carpintería; Angel López, la hechura de los clavos, cerraduras y los nudos de Alcántara¹²⁹

Todas estas construcciones fueron supeditadas por la gran empresa de reedificación de la arruinada Catedral de Concepción. Ya en 1754, Ortiz de Rozas había pedido al rey los arbitrios necesarios para esta iglesia, que a su juicio debía ser: «firme, sólida, mejor que la anterior que arruinó el terremoto»¹³⁰.

Sin embargo el fiscal creyó exagerado entrar en gastos superfluos y poco después recomenda-



Benito Antonio Garcia (1779): Proyecto de fachada para la casa del gobernador de Concepción. Archivo Nacional Real-Audiencia, vol 669).

ba al obispo que aprovechase la iglesia de los jesuítas. El obispo contestó en 27 de julio de 1770 que era ello imposible por el estado ruinoso en que se encontraba, y que era mucho más cómoda y menos peligrosa la barraca que, en virtud de la Real Orden de 4 de marzo de 1764, se había fabricado presurosamente.

Insistiendo en su idea, el obispo contrató en 1776 al ingeniero don Leandro Badaran para que trazara los primeros planos de la obra, los que fueron enviados por el gobernador Jaurégui al rey en abril de 1778. Por orden del tribunal fueron éstos remitidos en consulta al eminente arquitecto Francisco Sabatini, quien objetó rotundamente los perfiles: «Su autor, decía la carta al Ministro don José de Gálvez, no entiende quasi los elementos de la Arquitectura, pues falta a los tres principios fundamentales del Arte que deben concurrir en cualquiera edificio bien ordenado que son la solidez, la comodidad y el ornato, proporcionado al fin y uso a que se destina». Líneas más abajo en la misma carta agregaba Sabatini, «que sería imposible que un Reynado tan exclarecido como el actual se executen en parte alguna de los vastos dominios españoles, obras que no corresponden a la grande inteligencia y gusto que en estas materias, del Soberano que los gobierna». La contra de la grande inteligencia y gusto que en estas materias, del Soberano que los gobierna».

Sin embargo diversos detalles de este plano, como lo ha demostrado Angulo Iñíguez, corresponde a la forma habitual de construcción que se empleaba en hispano-américa, habiendo coincidencias con los de la Catedral de Buenos Aires y la Catedral de Guatemala (Ver láminas 157 y 158).

«La fachada que proyectó Badarán es, según las palabras de Angulo Iñíguez, de un clasicismo tan ecléctico, que propone al mismo tiempo la sencillez que impera en la cornisa de abajo y en el gran frontón y los capiteles de las torres del más intenso barroquismo dieciochesco. La decoración de los entre-paños recuerda la que por aquellos años empleaba Guerrero y Torres. Es indudable que aunque el nuevo templo adquiría con el proyecto de Badarán, en comparación con la fachada de Lugardo Brabo de 1744, un aspecto más internacional, perdía interés para la historia del arte por esa misma falta de personalidad. Las torres por la amenaza de los temblores, continúan siendo bajas, influyendo en consecuencia, en el aspecto general de la fachada. Tal vez la forma y el apuntamiento del capitel sea debido al deseo de conseguir una cierta altura con la máxima lijereza»¹³².

Para enmendar los efectos del plano de Badarán, Sabatini trabajó nuevos modelos, ajustándose a las dimensiones del sitio, omitiendo únicamente la capilla del sagrario, resto del perfil de Lugardo Brabo, que creía innecesaria, pudiendo servir para este objeto una de las capillas grandes del crucero.

Por desgracia, el plano de Sabatini quedó abandonado en el archivo en espera de la aprobación real, mientras en Chile el obispo había ya bendecido el lugar del emplazamiento de la Catedral trazado por Badarán y colocado la primera piedra el 4 de noviembre de 1783, día de Carlos III. Al recibirse en España esta noticia en 1785, se reabrió el expediente, y opinándose de Badarán «era un buen ingeniero pero un mal arquitecto», se despacharon con premura los planos de Sabatini. Poco después, en el mes de mayo de 1785, se remitió al presidente don Ambrosio Benavides el decreto de regreso a España de Badarán, nombrándose en el lugar por recomendación de Sabatini, a Joaquín Toesca «que tiene habilidad y bastante talento para desempeñar dicha comisión».

Benavides no se mostró muy conforme con el decreto, e hizo ver en su respuesta los inconve-

nientes que podían resultar del abandono por parte de Toesca de las obras que estaba empeñado en Santiago «y mucho más a la distancia de cincuenta leguas que hay a la ciudad de Concepción; pero sin embargo, dice la nota, haré que desde aquí concurra en quanto pueda a examinar el acierto de la mencionada fábrica instruyendo al que se encargare de la ejecución y resolviendo las dudas que se ofrezcan, pues a este fin he dispuesto que se dejen copia de los diseños que U. E. ha enviado».

El 22 de marzo de 1786 se trasladó Joaquín Toesca a Concepción. Estudió cuidadosamente todas las medidas del templo en construcción, declarando que nada se perdía, al tratar de amoldarse en lo posible, a las ideas de Sabatini, «para que así salga (subraya don Ernesto Greve) una obra perfecta y de gusto en todas sus partes, agregando: ... por cuyo efecto tiré en seis distintos tableros correspondientes pliegos de papel para dar principio a la formación de los planos que procuraré concluir quanto antes sin pérdida de tiempo» 133.

Maestro mayor de la obra fue nombrado el gallego Benito García y Estévez, «sino muy perito, al menos inteligente», como lo califica el obispo, cuyos escasos conocimientos obligaron a Toesca a dejar todas las planillas en grande para el acierto de la fábrica y que en ningún tiempo tuviera tropiezo por ser éste (García) un simple cantero según lo demuestran sus obras.

Al abandonar la ciudad, Joaquín Toesca había dejado «la obra material en la altura de dos varas y media sobre su piso».

A base de los documentos conservados en el Archivo Nacional, don Ernesto Greve en su prolija *Historia de la Ingenieria en Chile* tantas veces señalada en estas páginas, ha realizado el cotejo de los diversos planos.

El primer proyecto que el ingeniero Badarán elaboró en 1776, sirviendo allá al arquitecto Sabatini para fundar el suyo —escribe— consultaba la construcción de un templo de dimensiones un poco menores que aquellas adoptadas más tarde; pero el obispo y el Cabildo eclesiástico acordaron después ampliar el templo, de modoque éste quedó de 90 varas de largo por 32 de ancho, al interior dos filas de ocho pilares cada una, no dándosele a la nave central del templo sino 14 varas de altura. Según el proyecto de Sabatini, la iglesia en referencia sólo tendría 17 varas de largo por 28 de ancho, con siete pilares a cada costado; pero no solamente este proyecto difería del otro en lo dicho, sino también en que a los muros del templo fijaba Sabatini una y media vara de espesor, al lado de las dos varas que para ellos se había adoptado en el segundo de los de Badarán, debiéndose edificar ahora la nave central, que era de doce varas de ancho, con una altura de 22 en vez de la de 14 fijada aquí.

No solamente la planta de los cimientos construidos para la iglesia de Concepción excedía al arribo del nuevo proyecto de Sabatini, en doce metros a la nueva longitud, y cuatro en el ancho, sino también se había consultado un pilar más en cada fila de ellos.

Los cimientos ya construidos tenían dos y media varas de ancho, por una profundidad de tres, con excepción de la parte correspondiente al frente del templo, en donde se había adaptado un ancho de tres varas y una sesma, con la misma profundida en el resto. Además del aumento del espesor de los muros, hasta darles dos varas —debido al temor inspirado por los terremotos— se había proyectado veintidós estribos, de los cuales correspondían diez de ellos a cada costado, dándoseles a estos refuerzos un ancho de dos y media varas, con un saliente de dos.

En el segundo proyecto de Badarán, las dos torres del templo se consultaban alineadas con el frontispicio de él, abarcando el atrio todo el frente; pero en el de Sabatini ocupaban una posición saliente, dejando el atrio entre ellas. Refiriéndose al fundamento de la última mencionada característica de su segundo plano, y a lo resuelto, a este aspecto, por el obispo y el cabildo
eclesiástico, se expresaba el ingeniero Badarán como sigue: «Ultimamente acordaron que respecto de quedar despejado el espacio que debían ocupar las torres en el hueco de las naves colaterales, según el primer proyecto convenía hacer en él dos puertas para acompañar a la principal de enmedio, añadiendo con ellas nueva causa de hermosura al frontispicio, y mucho consuelo al gentío de la iglesia en el lance de un temblor, que hallándose oprimido para salir, tendría este desahogo más para el escape»¹³⁴.

La fábrica al cuidado del mayordomo don Ramón Zañartu desde 1783 a 1789¹³⁵ sufrió interrupción en 1794, en que el presidente del reino, don Ambrosio O'Higgins, dio cuenta de que faltaban todavía 150.000 pesos para concluirla.

La dificultad del financiamiento obligó a recurrir a una variación de los planos. «El arquitecto Toesca, como escribe Torre Revello, consultado en el asunto, demostró la imposibilidad de modificar la parte formal del proyecto a causa de hallarse los muros elevados, en cuyo estado, decía, son invariables las proporciones. Antes bien —agregaba— le parecía conveniente proseguir las obras, porque dejándolas en el estado en que se hallaba el derrumbe era inminente».

Años después se hicieron arreglos decorativos en su interior, en el altar del Arcángel San Miguel y en el de la Virgen de la Luz, colocándose también un órgano y un reloj¹³⁶.

En 1806 proseguían las obras a cargo del mayordomo y director Juan Nepomuceno Palma¹³⁷.

«La Catedral de Concepción, escribe Greve, fue destruida por el terremoto del 20 de febrero de 1835—el triste destino de tantos templos coloniales— pero gran parte de sus muros quedaron en pie, aunque al parecer, muy maltratados, como lo deja ver el dibujo que, de las ruinas del templo, se agregó a la obra de King y de Fitz Roy»¹³⁸, y la hermosa evocación del trazo romántico de Juan Mauricio Rugendas.

Los alrededores de Concepción

SOBRE EL TIPO de las capillas aldeanas construidas en el siglo XVIII, tenemos el documento gráfico de los perfiles trazados por el ingeniero, extraordinario Eduardo Gómez de Agüero en 1794 por encargo del gobernador. Modelo sencillo y funcional compuesto de capilla, presbiterio, camposanto y casa de cura, que empezaron a ejecutarse en los alrededores de Concepción, Chillán y Los Angeles a partir de 1796¹³⁹ (Ver lámina 159).

De las obras públicas han quedado los planos del puente que debía construirse sobre el río Andalién, con los informes del ingeniero Juan Garland, suscrito en 1765¹⁴⁰, y el petipié y presupuesto de los almacenes fiscales de Talcahuano, trabajados por el maestro mayor de carpintería y alarife de Concepción, Pedro Leiba, y que comenzaron a construirse en febrero de 1778 por mano del albañil Manuel Berroeta¹⁴¹. Las fortificaciones que protegían la ciudad se reducían en 1768 a un cuadrilongo, dividido a lo largo por una pared, dejando hacia el mar una planchada y hacia tierra una media plaza de armas con murallas fuertes de cal y canto (Ver lámina 160).

Se quiso activar esta tarea, y el ingeniero José Antonio Birt proyectó dos fuertes, pero la dificultad de levantarlos obligó al gobernador Guill y Gonzága a aplazar su construcción. En 1786 se volvió a agitar un nuevo proyecto de fortificación de la bahía de Talcahuano, que consistía en la instalación de dos baterías poderosas: la de Gálvez y la de San Agustín.

La vida artistica de Concepción

AL 16 UAL que en diversas regiones de Chile la obra devastadora de los terremotos ha borrado las huellas que debieron dejar los artistas coloniales. Al juzgar por los acontecimientos históricos, la vida artística en dicha ciudad debió haber sido de cierta intensidad, ya que Talcahuano fue punto de acceso de la influencia cosmopolita de los marinos franceses, ingleses y norteamericanos. Hemos reseñado ya las obras de sus arquitectos regionales como Lugardo Brabo y
Benito Estévez y de algunos obreros especializados.

De los alarifes podemos señalar, fuera de los ya nombrados, a Juan Palomino (1799), Juan Salas (1800), Juan Francisco Mujica (1807), repetidas veces reelegidos en el Cabildo. Entre los gremios de la construcción sobresalieron los siguientes maestros mayores: en la carpintería Hermenegildo Moya (1799), Francisco Moya (1800), Juan Salas (1807), Antonio Aguilar (1809); en la herrería José Ponce entre 1799 y 1810; en la cantería Juan Moya (1799) y Miguel Moya (1808); en la pintura Antonio Astorga (1799), Diego Castro (1807) y José María Lara (1808); en la platería Manuel Contreras (1773), Vicente Levanzini (1799), José Caro (1807); de albañilería Francisco Ocampo (1799), Fernando Bello (1800) y Juan Muñoz (1810)¹⁴².

Sobre artífices escultores no hemos encontrado más rastro que los que dejaron el maestro Sobarzo, que compuso un Santo Cristo de la Iglesia Catedral en 1787, y el maestro Juan, a cargo de quien se entregaron en la misma fecha las reparaciones de las alas del Arcángel San Gabriel¹⁴⁸.

LA FRONTERA Y EL EXTREMO SUR

U N DOBLE propósito: la defensa contra la temible flecha del indio y la catequesis realizada por los misioneros, determinaron la índole de la arquitectura en esta interesante región, clave en la conquista del país.

En 1757, el gobernador Amat hizo surgir los fuertes de Talcamávida, Nacimiento, San Juan Bautista y Santa Bárbara, inmediatos al Bío-Bío. Pero un informe de 1762, suscrito por el comisario general. D. Manuel Salcedo, y el teniente de infantería, D. Antonio Narciso de Santa María y Escobedo, nos informa en términos poco halagüeños sobre el estado general de estas plazas fuertes. Poseemos además información gráfica complementaria gracias al plano de las fortificaciones de la frontera de Concepción que ordenó levantar el presidente Amat y que corre inserto en la noticiosa monografía de V. Rodríguez Casado y F. Pérez Embid, Construcciones Militares del Virrey Amat¹.

La línea fortificada comprendía las plazas de Yumbel, Tucapel, Santa Bárbara, Purén, Los Angeles, Nacimiento, Santa Juana, Talcamávida, Arauco, Colcura y San Pedro.

El pésimo estado de las defensas interiores obligó a los gobernadores de Chile a ocuparse de ellas. En 1765 se comisionó al ingeniero militar, José Antonio Birt, para que se ocupara del problema, iniciando éste su tarea en el Fuerte de Purén, misérrimo caserío, con humilde iglesia de adobes, de tres naves y una empezada muralla de cantería.

En diciembre del citado año, Birt concluía un proyecto importante, demasiado ambicioso. «No es de extrañar, apuntan Rodríguez Casado y Pérez Embid, que al igual que lo ocurrido en Valdivia y otros lugares las ideas de este ingeniero no fueran nunca realizadas; también aquí su plan era excesivamente grandioso para las posibilidades de hecho» (Ver lámina 161).

Diez años más tarde su sucesor, Leandro Badarán, hacía el inventario del ruinoso fortín y proyectaba un nuevo plan más modesto, de puente levadizo, rodeado de terrenos aptos para la futura población². Tocó al gran gobernador, Ambrosio O'Higgins, la tarea de proceder a la habilitación del fortín que pasó a llamarse de San Carlos. Al cabo de algunos años fue la plaza de más extensión y comodidad de la rectificada frontera. Contenía esta fortaleza —según el informe de Juan de Ojeda— un cuadro de ochenta y cinco varas de diámetro completamente edificado en sus cuatro costados y en el centro una plaza de armas, con cuarteles, iglesia y pieza cural, almacén de pólvora y otras habitaciones indispensables³.

El plano levantado por Ojeda corresponde en sus líneas generales a la planificación de Badarán, quien realizó también un acabado estudio sobre la fortificación del Cerro Belsamávida, en el camino hacia Nacimiento.

La revisión general de las plazas de la frontera, entregada a la pericia de Leandro Badarán, continuó en Arauco, donde se planeó, en 1785, la iglesia parroquial, que construida por el te-

niente Gregorio Escanilla, «quien por falta de ingeniero suple a veces». La planta nos es conocida por haberse conservado el croquis en el Archivo Nacional, el que reproducimos. Fue llevada a término en 1801 por Juan Antonio Daroch⁴. (Ver lámina 162).

Los bastiones de Colcura y San Luis Gonzaga quedaron igualmente a cargo de Badarán, quien hizo el cálculo de las reparaciones necesarias, enviando sus instrucciones a Miguel González, autor del plano de la iglesia, solicitado por el corregidor⁵ (Ver lámina 163). La ciudad de Los Angeles, fundada por Manso de Velasco, aproximadamente en mayo de 1739, tuvo forma de un cuadrado, rodeado de profundo foso. Alrededor de la plaza se empezaron las construcciones; un templo de adobe, de 10 varas por 44 y 10 de elevación, con una elevada torre en maderamen de ciprés que elevó un albañil adiestrado por el cronista Córdoba y Figueroa. Este historiador señala como piezas competentes de arquitectura «el baptisterio y el campanil con un balcón que miraba a la plaza». Los adornos interiores, imágenes, alhajas, etc., evaluados en 8.000 pesos, fueron financiados por uno de los fundadores, el obispo Bermúdez⁶ (Ver lámina 164).

De Nacimiento, en el hermoso alcor donde confluyen el Bío-Bío sobre el Vergara, se ha conservado la estructura del fuerte, de forma irregular, con cuatro bastiones desiguales.

La ciudad contenía un cuadro de edificios militares, una iglesia «muy buena», de 33 varas de largo y 15 de ancho, con un «aseado retablo».

Santa Juana, planificada por Badarán en 1779, lo mismo que Santa Bárbara, tuvo una capilla de ciertas proporciones entregada en su obra gruesa al maestro Esteban Illescas⁷.

Conocemos la silueta de estas fortificaciones por los dibujos del ingeniero militar Juan Ojeda, llegado a Chile en tiempos del gobernador Guill y Gonzaga, en 1763. El presidente Morales y Ambrosio O'Higgins le comisionaron para el levantamiento topográfico de la frontera, planos publicados en la edición española de la *Historia de Chile*, del abate Molina.

El cotejo de estos dibujos con los documentos del siglo XIX, y el trabajo que realiza en la actualidad el Consejo de Monumentos Nacionales, nos demuestra que muchos de ellos fueron simples tentativas que nunca tomaron cuerpo de realidad^a.

Otra de las tentativas edilicias del siglo xvIII digna de mencionarse es la repoblación de Osorno, ordenada por Ambrosio O'Higgins, en 1793. Trabajó en ella el ingeniero Manuel Olaguer Feliú, reemplazado sucesivamente por César Balbiani y Juan Mackenna. Se trató de aprovechar en la obra la experiencia de obreros mecánicos extranjeros, pero sin resultado práctico alguno.

La Plaza de Valdivia

DESDE LA EMPRESA arquitectónica inicial planeada por Constantino de Vasconcellos, la monarquía española estuvo atenta en la fortificación de estas regiones vitales para el dominio español en el Pacífico sur.

La prosecución de estos trabajos, entregada al cuidado del ingeniero Lorenzo de Aldana, fueron simples delineaciones para colocar baterías bien emplazadas, en Mancera, Niebla y Amargos, aprovechando los excelentes puntos estratégicos de la configuración general del estuario.

En 1676, Joaquín de Martos les dio mayor impulso, y desde España vino el ingeniero mayor Luis de Venegas y Osorio y Juan de Buitron a fijar las líneas precisas entre Mancera, Punta de Niebla, San Sebastián de la Cruz y San Luis de Alba. La magnifica muralla de piedra, «obra insigne y por singular en Chile admirable y digna de inmortal memoria» (Rosales), daba a la pintoresca ciudad sureña un aspecto original. La hermosa naturaleza circundante envolvía el precario conjunto arquitectónico con su manto de eterna verdura, dentro del horizonte fluvial y marítimo.

La corta población —los cálculos llegan a 2.000 almas en 1712— tuvo que soportar largas privaciones, calamidades de toda suerte, terremotos, incendios y enconados ataques, que ha descrito con acuosidad el historiador Fernando Guarda en su reciente libro: Historia de Valdiviaº.

El signo distintivo de la ciudad era el bastión y el muro y su perfil el de recinto amurallado con propósito de defensa. El tratamiento especial que le fuera dado en las Ordenanzas Militares de 1748, hicieron converger en Valdivia la mirada de las autoridades.

En 1758, el virrey Manuel Amat y Junient quiso coronar la política hispana con medidas que aseguraran su tranquila posesión, y aunque alguna de ellas, en especial el traslado de la ciudad a la Isla de Mancera, iban a probarse inconvenientes, lograron al menos atraer la atención pública hacia este problema urbanístico y defensivo.

La inspección del sistema ideado fue dirigido por el laborioso profesional José Antonio Birt, espíritu ilustrado de presencia continua en las tareas del adelantamiento urbano de Valparaíso, Juan Fernández y Santiago, como ya tenemos dicho.

Birt trabajó en Valdivia sin interrupciones desde el mes de diciembre de 1762 hasta fines de 1763, en que un accidente de gravedad lo obligó a trasladarse a la capital.

Levantó el plano del fuerte de Amargos, con su distribución topográfica y su contenido urbano: capilla, casa del comandante y cuartel; trazó el perfil del Castillo de Niebla, con el almacén de pólvora que él mismo construyera; el plano del Castillo de Corral. Y en la Isla de Mancera dibujó el nuevo edificio para el almacenamiento de la pólvora. Todos estos croquis han sido publicados por Vicente Rodríguez Casado y Florentino Pérez Embid, en la monografía que dedicaron a las «Construcciones Militares del Virrey Amat» (Ver láminas 165, 166 y 167).

A estas obras casi centenarias, José Birt, a petición del gobernador Félix de Berroeta, agregó el Fuerte de San Carlos en el sitio denominado el Morrillo, construido en forma, en material de cancagua, con recinto amurallado y troneras, cuidadosamente diseñadas en octubre de 1763 (Ver lámina 168). Para estas faenas delicadas hizo venir de Santiago al armero Rafael Ross, quien reparó y colocó las piezas de artillería. La edificación de aspecto medieval en su estructura, tuvo que ser abandonada, como muchos de las planificaciones de Birt, por no estar en correspondencia con los medios técnicos que había en esa época, en Chile.

En reemplazo de Birt llegó a Valdivia, a principios de enero de 1764, el ingeniero segundo Juan Garland, quien iba a permanecer largos años en la frontera, acompañado por el delineador Domingo de Soto.

Garland elaboró diversos planos; conocemos los de Corral, 1773; las Cruces, 1774, y Mancera, 1765. Se ocupó también de la planta de la ciudad, edificios que habían sido en parte destruidos por los avatares históricos.

Para remediar en parte esta decadencia, Garland quiso restaurar la antigua iglesia barroca construida por los padres jesuítas, Huever, Semper y Pesch. Estaba edificada primitivamente, según explica Fernando Guarda, dentro de los muros, y su construcción de piedra tenía sólo 27 varas de largo por 13 de ancho. Su cielo de artesonado con vigas molduradas era hermoso. El gobernador Navarro donó un magnífico retablo y un tabernáculo de plata embutido en carey.

La idea de Garland fue la de construir una sencilla capilla funcional: «un cañón de 45 varas de largo y 12 de ancho que se compondría de cuatro paredes con sus estribos y su techo cubierto de tejas para evitar los incendios. Calculaba en dos años el término de la construcción. Podía ella construirse según su criterio, de ladrillo o adobe asentado en barro, con arcos en la puerta y artesonados en el techo. Para adornarla tenía a su disposición la alhajas jesuítas salvadas del incendio de 1770¹⁰.

Para defender la ciudad de las malocas indígenas, el gobernador Espinosa pidió a Garland el planeamiento de «dos torreones semejantes a los usados en la costa de Andalucía contra los moros». Los ante-proyectos trazados por el laborioso ingeniero, coinciden con la obra que aún se conserva, y ha sido estudiada técnicamente por Ernesto Greve en su Historia de la Ingenieria. La arquitectura de sus líneas con troneras y almenas sugiere estilos clásicos en el arte de la construcción de atalayas¹¹ (Ver lámina 169).

El trabajo de Garland en la Isla de Mancera —que seguía siendo el centro urbano de la población del presidio— dio por resultado no tan sólo la construcción de bastiones defensivos sino, además, el progreso de la arquitectura civil. Entre esas iniciativas debemos mencionar la reconstrucción del antiguo convento de San Antonio, cuya capilla debió ser demolida en 1770. Cuatro años más tarde Garland dio comienzo a la reparación definitiva que se ha mantenido enhiesta hasta nuestros días. Aun constituye el monumento de mayor interés arqueológico de la región valdiviana. Componíase ella, al tenor de las descripciones literarias de los documentos, de un cañón corrido, iluminado por el oriente a través de tres ventanales, y comunicado al fondo con una pequeña sacristía. El magnífico techo con alfarje mudéjar, expuesto en diversas ocasiones a un total derrumbe, hubo de ser afirmado en 1795, por medio de una muralla de doble arquería, que interceptó la línea arquitectónica en la mitad de la nave (Ver lámina 170).

Sin duda alguna esta descripción corresponde a su estructura primitiva, como lo comprueba la disparidad de materiales, siendo, sin duda, la parte de ladrillos la que corresponde a la labor de refuerzo de Garland (Ver láminas 171 y 172).

El altar mayor, al decir de F. Guarda, construido de piedra, medía cuatro y media varas de largo. Lo circundaba un magnifico frontal de espejos, formado de pequeños cristales. El retablo de madera se componía de tres cuerpos superpuestos, y sus nichos barrocos de conchas talladas, daban albergue a imágenes de bulto (Ver lámina 173).

Interpretando estos datos con ayuda de los restos actuales, puede afirmarse el indudable origen barroco de la fachada, pieza de vital importancia para el conocimiento de la aplicación de motivos virreinales a los materiales duros de la región, los que además de dar una materialidad imponente al edificio, lo realzan plásticamente por las hermosas líneas decorativas del dibujo (Ver lámina 174).

La planificación realizada por Garland fue sujeta en Madrid a una revisión técnica de parte del director del Real Colegio de Ingenieros, Juan Martín Zermeño, quien corrigió algunos puntos fundamentales de los proyectos delineados en el terreno mismo por Garland. Se refieren principalmente a los Castillos de Corral y Amargos.

A base de estas enmiendas proyectó Birt en Santiago, el año 1768, planos definitivos que la

experiencia iba también a desechar.

A pesar de esta prolija actividad teórica, el estado de las obras quedó estacionario. En su informe de 1782, Martínez Bernabé escribía: «La calidad de los fuertes o castillos al frente sólo

varían de la antigua construcción de piedra a las nuevas obras que dieron solidez a los parapetos de San Sebastián de Corral, San Carlos y Amargos, levantados por parte por el ingeniero Garland»; pero hace 18 años se haya inconclusa y los demás proyectos están en ideas. La causa, según el cronista, era la falta de gente; además se construye con mendicidad y economía forzosa; no hay que olvidar tampoco que la naturaleza ubérrima y la humedad continua de esta región Iluviosa ahogara los más nobles propósitos¹².

Para remediar el triste estado de las construcciones vino desde el Perú el ingeniero arquitecto Mariano Pusterla, de tan destacada participación en los planos de la Moneda. En octubre de 1785 reducía a croquis sus ideas sobre fortificaciones en Amargos y en Niebla.

Antonio Duce, sucesor de Garland, hizo ver en repetidas ocasiones los inconvenientes que se presentaban para la construcción de este tipo de obras, sin tener los equipos técnicos necesarios. Se deben a Duce, los planos y perfiles de la línea de defensa de fosos y malecones de la ciudad, proyecto gigantesco acometido por el gobernador Espinosa¹³, para cerrar en forma inexpugnable el perímetro urbano.

Un ritmo alentador adquirieron las faenas a raíz de la llegada del ingeniero Manuel Olaguer Feliú, enviado por el presidente Avilés. Se abandonó entonces definitivamente la orden del traslado de la población a la Isla de Mancera; se derribaron las antiguas y fuertes murallas, y de acuerdo con el nuevo plan urbanístico se trazaron las calles de la ciudad.

A lo largo de la vía del Rey se alineaban los edificios principales. La Iglesia Mayor, como todos los edificios de Valdivia, había atravesado por diversos avatares. Edificada en 1705 por Juan Velásquez de Covarrubias en material de piedra, lo más notable de la construcción inicial era el retablo del altar mayor.

Entre 1737 y 1748 pudo Valdivia contar con una espléndida iglesia de cantería, alhajada con cierto lujo, pero el incendio de dicho año la destruyó. Igualmente acaeció con la tercera fábrica. Todavía en 1794 no se terminaban las torres y el elevado mojinete de la última construcción colonial iniciada en 1787.

Más importante arquitectónicamente fue la iglesia de los franciscanos, sucesores de los jesuítas en la tarea misional. Podemos atribuir sus planos a Mariano Pusterla que estuvo presente en la ceremonia de la colocación de la primera piedra el 8 de diciembre de 1786. Era del tipo de cañón corrido, de 36 varas por 13 de ancho, interceptando a los 27 por un arco toral que daba albergue a dos altares colaterales. El altar mayor de figura ovalada estaba decorado con molduraje de primorosa factura según las descripciones que nos han llegado. Tanto el artesonado, el púlpito y los cuatro confesionarios embutidos en el muro, en unas curiosas cabinas, habían sido construidos durante la administración del padre guardián Francisco Pérez.

Todavía en 1791 no estaba terminada la obra total proyectada.

Olaguer Feliú trabajó con empeño en Valdivia. En noviembre de 1795, elevaba un voluminoso expediente a las autoridades, con el plano y perfil de un cuartel para 700 hombres, agregado al que existía, además de una sala de armas, cuadra para los presidiarios y un proyecto de
casa para el gobernador, en reemplazo de la antigua destruida. Dos años más tarde el diligente
ingeniero, que había participado entretanto en la repoblación de Osorno y en las fortificaciones
de Río Bueno, planificaba, con fecha 21 de agosto de 1797, un nuevo hospital para reemplazar
el antiguo reedificado en 1753, y cuya capilla servía eventualmente de parroquia. El plano lo

considera Ernesto Greve como «el mejor de entre los de esta especie»¹⁴. La construcción de piedra y tejuela de alerce se mantuvo enhiesta hasta el terremoto de 1837 (Ver lámina 175).

A pesar que la obra de mano que alzó estas murallas fue presidiaria, algunos maestros especializados acompañaron con éxito el esforzado trabajo de los ingenieros militares. Los documentos citan con frecuencia al maestro mayor de obras de rivera, Juan de Ingoiviti; a Ignacio Borjas, maestro de obras y al sobrestante, Manuel Ayacando de Osuna. Se indican también algunos «carpinteros de lo blanco», que sin duda, dejaron su impronta de tradición mudéjar en los artesonados de los templos.

Predomina en la región de Valdivia la sólida arquitectura militar; la civil es modesta y funcional, pero había, sin duda, gracia efectiva en las líneas estéticas ideadas para luchar contra la fuerza absorbente de una naturaleza ubérrima (Ver láminas 176, 177, 178 y 179).

Aun en estos lejanos confines imperiales la inspiración al arte no fue desconocido, y si campea literariamente en el grupo de sus cronistas e historiadores, es también patente en la actitud mental y psicológica del gobernador Joaquín de Espinosa, amigo del lujo y en los trabajos de escenografía de cenotafio que nos dejara la habilidad barroca de Usauro de Bernabé.

El Archipiélago de Chiloé

FUERON LOS jesuítas los evangelizadores del archipiélago de Chiloé, donde todavía quedan las huellas profundas de su influencia espiritual y artística, sobre todo en la iglesia de Achao, que hemos descrito en el capítulo dedicado a la orden de San Ignacio. Desde 1617, en que el P. Luis de Valdivia envió al P. Melchor Venegas, llamado el apóstol de Chiloé, la simiente ignaciana se fue esparciendo por el dédalo de las islas, dando origen a parroquias y establecimientos. En 1662 surgió el Colegio de Castro, «con su iglesia muy espaciosa de tres naves, con sacristía correspondiente, toda da madera»; en 1711 la de Chonchi. A partir de 1723, el P. Francisco Khuen abre el período de máxima evangelización, introduciendo los estilos arquitectónicos bávaros que van a predominar¹⁵, y cuyo arquetipo representa la mencionada iglesia de Achao.

A raíz de la expulsión de los jesuítas, tomaron la dirección espiritual de la isla los franciscanos del Colegio de Ocopa, en el Perú, quienes se preocuparon de mantener y aumentar los establecimientos religiosos. Repararon la derruida iglesia de Castro; en el pueblo de Queilén, el P. Juan Bautista Periano, hizo «iglesia nueva techada con tablas», y en Chonchi adornó el templo con tres altares, levantando una torre. El P. Alfonso Reyna, de Andalucía, concluyó la fábrica de la Isla de Quenac.

Las crónicas señalan como la más importante, la iglesia parroquial de Chacao, «la que no solamente en aquella provincia, sino fuera de ella, sería aplaudida por lo particular de su fábrica rotunda». Dirigió por si solo, el P. Norberto Fernández¹⁶.

Salvo Achao, hay pocas reminiscencias artísticas coloniales. En Meullín se conserva la imagen de N. S. del Tánsito, y en Cahual, la de Jesús Nazareno, traídos en 1782 por el P. Hilario Martínez, y en Calbuco, la imagen de San Miguel, que la tradición remonta al año de 1600¹⁷.

Las islas tan lentamente colonizadas, debieron ser defendidas en el siglo xviit, a causa de ser, por su posición geográfica, la llave del Estrecho de Magallanes. En 1768, el virrey Amat nombraba gobernador de Chiloé, a Carlos de Beranguer, oriundo de Cataluña, que a las órdenes del

virrey había trabajado con entusiasmo y eficiencia en la obra del Presidio del Callao y en los almacenes de pólyora de Lima.

Beranguer eligió como emplazamiento de las defensas el Puerto de San Carlos, o el lugar llamado Punta de Teque. Allí surgió una nueva agrupación urbana, al abrigo trazado por su activa mano constructora.

En 1771, según los datos que acompañan Rodríguez Casado y Pérez Embid, «el real fuerte estaba construido según las reglas de la arquitectura militar», de acuerdo con el plano que trazara Beranguer a primero de febrero de 1770¹⁸.

La vida artística de Chiloé, profundamente influida por la actividad de los misioneros jesuítas, tomó formas originales con la llamada «escuela Hispano-Chilote de Imaginiería», estudiada por el investigador Isidoro Vázquez de Acuña. Se ha mantenido creadora hasta nuestros días en manos de los humildes santeros, personaje devoto y peculiar que llena la crónica del siglo XIX.

Estas imágenes de raigambre popular, caen dentro de variados tipos técnicos, de acuerdo con su estatura, dimensiones, estufado, etc., pero en su forma arrastran la tradición románica patente en la plástica castellana anterior al siglo xiv que se mantiene viva en América, lo mismo que el dorado bizantino, aprovechado inconscientemente por los santeros del archipiélago. La impronta es más visible en el extremo sur de-Chile que en la zona norte donde la aculturación se produce en la línea aborigen del Altiplano.

La talla directa a cuchillo, introducida por los jesuítas, no sólo arraigó en la tradición artística mariana de Chiloé sino que también dio origen a una interesante serie de Cristos que con sus brazos abiertos parecen proteger la religiosidad de la isla.

Muchas de estas estatuas lacerantes quedaron incluidas en los inventarios de la expulsión de la Orden, y es curioso observar que en todas las celdas de los esforzados misioneros espirituales había herramientas apropiadas para esta tarea de catequesis artística.

LA GESTION EDILICIA: ORNATO, ORDEN Y ASEO

LAS ORDENANZAS de policías para las poblaciones habían experimentado en la España de los borbones una reforma sustancial. El barrido de las calles, la recogida de basuras y el riego diario de las calzadas pasaron a incorporarse como obligatorias en el gobierno de las ciudades, pues los progresos de la higiene pública y el temor de los contagios de flajelos y pestes, creaba nuevos hábitos ciudadanos.

En Madrid alcanzó fama por su actividad, Rafael Sabatini, el maestro de Toesca, quien ideó procedimientos prácticos para el empedrado, enlosado e iluminación de las calles¹.

En Chile los «Bandos de Buen Gobierno» de los últimos gobernadores coloniales, son —al menos en la letra— una adaptación nacional de las citadas medidas edilicias y forman un conjunto de reglas que señalan la preocupación ordenancista de las autoridades. Muchas de ellas afectaron el conjunto de la arquitectura y la fisonomía de las ciudades, por lo cual es necesario dar aunque sea un corto resumen de ellas.

Los avances de la higiene pública fueron lentos, y las basuras seguían entorpeciendo el tráfico, pese al específico dictamen que sobre el particular había ordenado el presidente Jáuregui en 1776².

En tiempos de don Ambrosio O'Higgins —el gran espíritu animador— se dio comienzo al empedrado de las calles céntricas, por medio de contratos que exigían de los asentistas «cada año seis cuadras empedradas». José Antonio Lazo, el subastador, dio «solidez, unión y firmeza» al circuito céntrico y a la arteria de la calle San Pablo, colocando al mismo tiempo, acequias y canales a las calles que corrían de oriente a poniente³.

El 24 de enero de 1792, O'Higgins dictaminó que: «Para el ornato de esta ciudad y comodidad de sus habitantes, ha meditado y resuelto enlosar las aceras de las calles hasta vara y media de distancia de la pared, en la misma forma que se han ejecutado en muchas ciudades de España y de esta América»⁴.

El Cabildo, para convencer al público de la bondad de esta medida, hizo una demostración frente al Palacio de Gobierno y de la Casa Consistorial, y los vecinos prominentes aceptaron la innovación. El contrato se entregó a Ramón Rosales por el precio de «tres pesos por vara». Aunque la medida provocó un serio conflicto de autoridades entre el Cabildo y el gobernador, que interpretaba, en favor suyo, algunos artículos de la Ordenanza de Intendentes, el trabajo siguió adelante⁶.

El aspecto que presentaba Santiago después de ejecutadas estas reformas podemos colegirlo por la descripción que ha dejado el P. José Javier de Guzmán: «Todas las calles —escribe— se hallan curiosamente empedradas con una pequeña piedra de la que abunda en el río Mapocho, y las principales se encuentran también enlosadas con una piedra de color rosado, labrada a pi-

co de cantero, y los puentes que atraviesan las acequias que corren de oriente a poniente, se hallan también las más de ellas cubiertas, con su propia losa».

El espíritu ordenancista y regulador fijó igualmente los cuarteles y barrios, con la denominación de calles y numeración de las casas de la ciudad. En 1781 se encomendó a Joseph de Almeyda esta tarea de acuerdo a un ingenioso procedimiento. Se encargaron a un herrero nueve números y un abecedario de veinte y dos letras, que se imprimieron sobre tapas de pergamino a la manera de una imprenta, por medio de una pasta espesa, a base de brea, albayalde, aceite de trementina y oro⁷. Esta curiosa labor continuaba aún en diciembre de 1802, fecha en que el Cabildo comisionó a Joseph Rezabal y Joseph Gorbea para que entendieran «en las tarjetas y numeración de las calles»*.

El alumbrado preocupó por igual a los cabildantes, y por 1795, hubo en Santiago «faroles de cristal con sus pescantes de fierro en las once principales cuadras del comercio, costeadas por cuotas mensuales de un real».

El crecimiento del vecindario llevó en esta época a la construcción de pilas y pilones, que al mismo tiempo que cumplían una necesidad funcional ineludible, manifestaban en su estructura un cierto cuidado estético. Por 1799, había pilones dignos de tal nombre frente a las Agustinas y en la Plaza Mayor, a la vera del Palacio de los Presidentes. A partir de esta fecha, se incrementaron con el de las Capuchinas, el Cuartel de Dragones, el del Palacio de la Moneda en la parte central, San Isidro y la plazuela de Santa Ana.

Corrió con la planificación de estas obras el ingeniero don Vicente Cavallero y estuvieron a cargo del alférez Diego Larraín, «cuya actividad, inteligencia y amor al servicio común» —se lee en una hoja de servicio— «se tomaba unas fatigas que entre muy pocas satisfacciones traen siempre mil disgustos».

La pila y pilones del Cuartel de Dragones costaron \$ 923 y el trabajo lo realizó el cantero Manuel Cavallero, quien además de la obra gruesa labró «siete depósitos tapados, cinco marcos de piedra labrada y dos mascarones, empotradas en un pórtico o portada que lucía una lápida en letra de molde». Manuel del Pozo construyó la de San Isidro y la de la Plaza Mayor, de un costo total de \$ 6.830.—.

El perfil de todas ellas debió ser equivalente al de la Plazuela de la Moneda, obra sólida y sobria cuyo dibujo acompañamos en ilustración¹º (Ver lámina 180).

El arreglo último de estas construcciones coloniales fue estudiado en 1816, por el ingeniero Olaguer Feliú¹¹.

El Cabildo tomó también la iniciativa de levantar varios edificios destinados al regocijo popular. Hemos publicado en otra ocasión el plano trazado por el maestro Briceño para la plaza de Toros de Santiago, en 1760, en que la mano artesana del autor se contenta con trazar una circunferencia que explica detalladamente en su informe y cálculo de costos (Ver lámina 181).

En 1790, el maestro mayor de carpintería, Antonio Ipinza, ideó un Coliseo de Gallos para complacer el pedido del subastador Gómez de la Lastra. La idea vino sólo a realizarse a fines de la época colonial, en que se levantó la cancha de gallos del Tajamar, en la actual Plaza de Andrés Bello. Era un edificio de adobe y tejas que miraba al poniente y cuya fachada tenía por adorno un alero saledizo con canes de patagua. Un corredor sostenido por robustos pilares de roble, con basamento de piedra, dividía el cañón en siete departamentos a partir del amplio

zaguán. Dentro del edificio estaba el reñidero con las acomodaciones necesarias para el juego y los jugadores.

De mayor valor arquitectónico, dentro de la modestia consiguiente al vecindario de Santiago, fue la alameda, con su edificio de baños públicos y cancha de juego de pelota vasca, auspiciada por don Manuel de Salas, en la continuación del Tajamar. El plano fue dibujado por Juan José de Goicolea, y el arquitecto delineó como decoración del conjunto, «un nicho de buena arquitectura que decora la obra y presenta a esta entrada principal de la ciudad un objeto que suministrara a los viajantes una idea ventajosa de ella y los previniese favorablemente» (Ver lámina 182).

En cuanto al Teatro de la Calle de las Ramadas (hoy Esmeralda), hemos intentado una somera descripción, basándonos en algunos papeles inéditos. Sin originalidad arquitectónica, con el aire macizo de las casas de adobe reforzado, se elevaba en planta rectangular de dos pisos en el centro de una plazuela. Su carácter de coliseo podía inferirse tan sólo de un retablo sobre una peaña labrada con siete figuras decorativas que adornaban sus puertas. Un portalón postizo—con tres divisiones— servía de acceso al interior. Se entraba por un pasadizo, arranque de las escaleras. Seguía el patio abierto—el corral de las comedias españolas— rodeado por sendos corredores, cortados a trechos por pilastras sobre piedras que servían de sostén. En los corredores estaban embutidos los «cuartos» o palcos. Al fondo, el escenario. En el recinto descubierto estaban las lunetas¹³.

CAPITULO XIII

LOS ULTIMOS EDIFICIOS COLONIALES

Los continuadores de la obra de Toesca y sus obras

LA OBRA CREADORA de Joaquín Toesca, y la labor técnica del ingeniero Agustín Cavallero, los profesionales que más fuertemente influyen en el progreso urbanístico de Santiago y
otras ciudades, se continuó en las postrimerías del régimen español gracias a dos ingenieros de
indudable mérito: Miguel María de Atero y Manuel Olaguer Feliú, y a un arquitecto, Juan
José de Goicolea, en cuyas manos recayó la prosecución de aquellas fábricas interrumpidas por
la muerte de Toesca y otras nuevas que derivan de la inspiración del refinado artista.

La Real Aduana

MIGUEL MARIA DE ATERO, capitán del Real Cuerpo de Ingenieros, embarcó rumbo a Chile en el puerto de Cádiz, el 11 de febrero de 1803, a bordo de la fragata Nuestra Señora de la Concepción. Mil peripecias prolongaron su viaje a Buenos Aires y solamente vino a entrar al país por la vía cordillerana, en marzo de 1804.

Cortos meses después, el gobernador don Luis Muñoz de Guzmán, lo comisionó para que entendiera en los trabajos del Canal del Maipo, desempeñándose a entera satisfacción en casi dos años de asidua tarea en esta discutida empresa hidráulica².

La intervención de Atero y sus colegas militares en las obras civiles arquitectónicas vióse, sin embargo, obstaculizada por la Real Orden del 22 de setiembre de 1801 que les prohibía participar en cualquiera obra pública o privada de esa naturaleza. El gobernador Muñoz de Guzmán había reclamado de esta peregrina disposición, haciendo ver la escasez de arquitectos e ingenieros en el país e insistiendo además que si se les prohibía intervenir en tareas edilicias, iban a quedar éstos de ociosos, por el corto caudal de recursos destinados a cuarteles y defensas.

El rey, a pesar del sensato raciocinio del gobernador, dio perentoria respuesta, declarando enfáticamente: «no pueden los ingenieros trabajar en obras particulares», pero, por otra parte, les hizo extensiva su área de trabajo en las Indias a «la formación de mapas, planos, descripciones, memorias y relaciones de defensa y demás conocimientos militares, políticos y geográficos, topográficos y cronológicos conducentes a incrementar los conocimientos».

No obstante estas prohibiciones, Muñoz de Guzmán entregó al capitán Atero la construcción del edificio de la Real Aduana, levantado entre 1805 y 1807 en el terreno que había servido de

Convictorio de San Francisco Javier a los jesuítas, y que aprobaron como apto para ese objeto el agrimensor Feliciano José de Letelier y el maestro Ambrosio Santelices.

Como los tratadistas e historiadores han atribuido los planos de ese edificio, los unos a Toesca y los otros a Cavallero, comentaremos el expediente del pago de honorarios al capitán Atero que contiene además observaciones interesantes sobre el medio ambiente artístico de comienzos del siglo (Ver lámina¹⁸3).

El 4 de diciembre de 1805 elevó José María de Atero su memorial. «Es bien sabido -escribía en la nota- que al arquitecto que levantó los planos de la Casa de Moneda, de cuenta de la Real Hacienda se le dieron tres mil pesos; al ingeniero don Agustín Cavallero que formó los del Canal del Maipo, mil quinientos y al agrimensor Goicolea por los del Consulado, pidió y se le dieron ochocientos pesos». Hacía ver a continuación que «tampoco estaba señalado en las Ordenanzas nuestras ni en Real Orden alguna, el compensativo que se debe dar por cada clase de trabajo, ni es posible que se designe por su misma vaguedad; siempre se regula por la práctica de los países en casos semejantes o por el conocimiento y examen de sujetos que entiendan radicalmente la profesión para saber discernir, lo que está hecho sobre fundamentos seguros, reglas dadas, y demás principios científicos, entre los cuales y los a puro capricho hay mucha diferencia, uno de aquellos resulta la hermosura solidez y duración de los edificios, y los otros traen consigo la irregularidad de proporción y debilidad quando a primera vista parezca otra cosa: bastantes ejemplos se encuentran en esta ciudad. Lo mismo sucede con las obras de la literatura y de bufete, las cuales se pagan a proporción de su mérito. ¿Quién gastaría su juventud, dinero y muchas veces su salud en estudiar por muchos años y con mucho trabajo una profesión científica, si después había de sacar el mismo o acaso menos fruto que los que un día a otro salen haciéndose importantes al público y pasan sus chapucerías por tolerancia o por necesidad?».

El alegato produjo efecto, pues por Real Cédula del 28 de diciembre de 1806, se ordenó gratificar ochocientos pesos al capitán del Real Cuerpo de Ingenieros, don Miguel María de Atero, por los planos de la Real Aduana, pero el documento restringía su efecto, agregando que en lo sucesivo no se pagara honorarios en este tipo de obras³.

Si el alegato prueba en forma documental y decisiva la paternidad de los planos de la Aduana atribuidos por Vicuña Mackenna a Vicente Cavallero, concepto que han hecho suyo los tratadistas actuales, queda en duda, la información de don Diego Barros Arana que atribuye la idea primitiva a Toesca. En realidad, como escribe M. Eduardo Sechi, la Aduana «tiene una semejanza notable con el Palacio de la Moneda, careciendo de la variedad de motivos de éste, lo que le dá cierta monotonía. Sus dos patios tienen una hermosa proporción rodeados de un pórtico dórico y sus rejas son de buen gusto. Posteriormente fue trasformada haciéndosele una entrada especial al segundo piso por la calle Bandera, en donde se instalaron los Tribunales de Justicia y después la Dirección General de Correos».

Mirando con cuidado los minuciosos dibujos arquitectónicos del fundamental libro de Eduardo Sechi, Arquitectura en Santiago (págs. 55-60), puede verse, como probamos que si no fue la mano de Toesca la que trazara los contornos, fueron al menos los artesanos que él mismo formara entre los gremios de Santiago, los que lograron dar cima a esta fábrica sólida y bien trazada, en que los rasgos de la época neo-clásica son inconfundibles.

Miguel María de Atero estuvo también asociado a la enseñanza y desempeñó en 1804 la cátedra de Matemáticas en la Academia de San Luis. Militar distinguido, se vio envuelto más tar-

de en las contingencias de las guerras de la revolución, combatiendo en las filas realistas, en que alcanzó los más altos cargos⁴.

Su compañero, Manuel Olaguer Feliú, vino a Chile en el grado de coronel de Ingenieros tras de 10 años de continuo trabajo en las defensas de Cartagena. Por orden de don Ambrosio O'Higgins trazó el mapa de la región sur del país, escribiendo al respecto en 1807 un luminoso estudio sobre la plaza de Valdivia, ciudad donde laboró intensamente construyendo los edificios que ya hemos mencionado. Tuvo también parte considerable en el Canal del Maipo.

Al estallar el conflicto de la Independencia, Olaguer Feliú permaneció fiel a la causa del rey. Procesado en 1811, se le envió al destierro de Cauquenes. Restablecido en sus grados durante la reconquista española, dirigió la obra de defensa de Valparaíso y las fortificaciones del Cerro Santa Lucía, amén de trabajos menores de urbanización⁵.

Las obras de Juan José de Goicolea

JUAN JOSE DE GOLCOLEA nació en Santiago en 1762 y no representa la primera generación chilena de la familia Goicolea Oñederra, establecida en el país a mediados del siglo XVIII.

El joven Goicolea frecuentó las aulas de la Universidad de San Felipe y obtuvo en 1782 la licenciatura en cánones y leyes⁶.

No sabemos en verdad en qué fecha comenzaron sus estudios de matemáticas y arquitectura, pero es probable que fuera en los talleres de Joaquín Toesca y en una intimidad de trágicas consecuencias para el ilustre artista, donde obtuvo la capacitación profesional que le dio la posibilidad de seguir las interrumpidas obras del maestro y aún planificar algunas nuevas de cierta envergadura. Como los eslabones de una cadena, Goicolea fue recibiendo la herencia de Toesca: en 1799, el puesto de agrimensor general del Obispado; en 1801, la cátedra interina de matemáticas en la Academia de San Luis. Por la misma fecha, la dirección de la Catedral de Santiago; en 1806, la Casa de Moneda, y en 1807, la obra del Canal del Maipo.

Goicolea tuvo también, y ya lo hemos dicho, parte importante en la modernización de Santiago y en su embellecimiento.

Las obras mayores de esta personalidad son: la Real Audiencia, la armonización de la Plaza de Armas, el edificio del Tribunal del Consulado y la iglesia de la Estampa Volada, en la Canadilla. Los historiadores no le han concedido el alto crédito que merece por estas construcciones.

En la época de la Independencia, Juan José de Goicolea tuvo en sus manos numerosos trabajos públicos y sirvió además a la patria en su calidad política de diputado al Congreso de 1811 y en la concertación de la defensa del territorio en los llanos de Maipo, además de innumerables comisiones oficiales que demostraron su innegable capacidad de trabajo y su poder de realización.

La Real Audiencia de Santiago

NUNCA HABIAN logrado las autoridades del reino hacer cumplir la Real Cédula del 17 de febrero de 1609, que ordenaba la construcción de un edificio honorable para la Real Audiencia, y el correr de los siglos había visto tan sólo sucederse humildes fábricas de adobe en el sitio de reunión de la más alta autoridad judicial.

Azotada la ciudad por el terremoto de 1751, el alarife Nicolás Basaure tuvo que informar sobre el ruin estado de la Audiencia, pero la escasez de fondos obligó como otras veces a unas reparaciones presurosas sin trascendencia. Debieron pasar todavía cerca de treinta años antes que las autoridades se abocaran con energía a la solución de este problema secular. Parece que el primer bosquejo de un nuevo edificio fue confeccionado por el ingeniero don José Antonio Birt. A falta de mayores detalles, podemos asegurar que en la sesión del 10 de mayo de 1769, la Junta de Real Hacienda aprobó «el segundo plano de la figura quinta delineada por el ingeniero José Antonio Birt», que trazaba un edificio de cal y ladrillo con una enmaderación de mínimos costos. Iniciada con prioridad a la obra de la Real Cárcel, la construcción de la Real Audiencia fue demorada hasta 1780, en que la demolición de las murallas hizo ineludible la tarea de preocuparse de la suerte del carcomido edificio (Ver lámina 184).

Leandro de Badarán trazó los planos provisorios para fijar la capacidad del Palacio del Gobernador, en caso que se llevaran allí provisoriamente las oficinas, plano de distribución que corre impreso en el libro de Carlos Peña Otaegui: Santiago de Siglo en Siglo⁶. Joaquin Toesca fue encargado de los perfiles arquitectónicos. Pero todo quedó durmiendo en los archivos mientras el vecindario se entregaba de lleno a la terminación del monumental Puente de Cal y Canto v de la Real Cárcel. Terminadas ambas construcciones, por oficio del 20 de enero de 1794, don Judas Tadeo Reyes pidió que se le enviaran los expedientes con las diligencias señaladas, las que hubo de abandonar poco más tarde, pues «al tiempo de empezar la obra se hizo necesario variar el plan de ella en todas sus partes debido a que se vino abajo todo el costado del edificio». Además, las autoridades no estaban de acuerdo con los planos de Joaquín Toesca por «el lujo inoportuno e inutilidad de muchas de sus partes» y querían reducirlos a su más simple forma. El 18 de febrero de 1794 se ordenó practicar una visita ocular del sitio, de acuerdo con los estudios de Toesca. De nuevo la torpe obstinación oficial hizo perderse esta oportunidad artística, y años más tarde don Ambrosio O'Higgins ordenaba se trazase un plano nuevo para toda la obra. El 12 de setiembre de 1803, durante la administración del gobernador don Luis Muñoz de Guzmán, se aprobaron los nuevos planos del arquitecto don Juan José de Goicolea «que en dos proyectos manifiesta y puntualiza el número, distribución y destino de sus piezas, en dos pisos, bajos y altos, con su fachada en la Plaza Mayor»10 (Ver lámina 185).

El 2 de febrero de 1804 empezó la construcción del edificio. Fue superintendente de obras don José de Santiago Concha, y arquitecto director, con un sueldo de \$ 1.000 anuales, Juan José de Goicolea. Trabajaron en ellas los más reputados maestros santiaguinos, tales como Miguel Campos, Pedro Mena, Tadeo Vicuña y Antonio Ipinza¹¹. La fábrica se estrenó el 20 de abril de 1808, bajo la presidencia de don Francisco Antonio García Carrasco. A diferencia de algunos de los edificios construidos de esta época, poseemos una descripción completísima de la Real Audiencia, que permite conocer en detalle el aspecto que presentaba en octubre de 1809 y que glosaremos a continuación, como una ayuda para interpretar las viejas estampas que de ella nos han quedado, antes de su trasformación.

Fabricada de cal y ladrillo sobre bando, sotabanco y basa corrida de piedra canteada, el frontis de la Real Audiencia estaba construido en cincuenta y siete varas de largo y diez y ocho y media de alto, y decorado por seis pilastras de orden dórico, en cuyos intercolumpios se abrían seis ventanas con rejas de hierro en idéntica correspondencia con el piso inferior.

La puerta principal de nobles maderas de roble y de ciprés, con ochenta clavos, golpeador y

aldabón de bronce, cargaba un balcón de hierro y dos ventanas pareadas, sobre cuya cornisa lucía un escudo grande con las armas del soberano. A la manera de una repisa, este soporte central era la base de la torre-reloj que en su cuerpo central culminaba en una media naranja de madera, sobremontado por bola, cruz y catavientos dorados de material de cobre.

Al atravesar el zaguán quedaba al descubierto el falso altillo, de arco interior sobre machones de piedra labrada, con una hornacina en que estaba embutida la estatua de la Fama. A uno de los lados del zaguán se veía el arranque de la caja de la magnífica escalera principal, dividida después del primer descanso en tres ramas lujosamente decoradas en sus tramos y pasamanos. El cielo de la caja estaba entablado y pintado al óleo en un decorativo simbolismo, el escudo de armas del soberano, dos bustos de España y América, y en los cuatro ángulos de la muralla estaban empotradas las estatuas figurativas de las cuatro virtudes teologales.

La planta del primer piso albergaba la Tesorería General con cuatro salas, el almacén de las Bulas, la sala de armas, el almacén de azogues y la cancillería real, piezas amplias y bien terminadas en sus decoraciones funcionales de armarios, alacenas, estantes, etc.

En una posición estratégica estaba la capilla de San Antón, en forma que la misa diaria podían oírla la gente del patio y los de la tribuna alta. El-altar de estuco, de molduras doradas, jaspeado y barnizado a la moda, tenía en su parte central una «valiente» tela atribuida al Ticiano por Carvallo y Goyeneche, y que el autor del inventario que glosamos define con estas palabras: «se dice ser pintada por Ticiano», atribución que hacía sonreír a Vicuña Mackenna, quien no alcanzó, sin embargo, a conocerla¹². «Representaba la huida del Niño Dios a Egipto conducido por sus padres que le llevan de la mano; se mira como iluminado por la gloria del Padre Eterno que está en lo alto y es de muy gracioso movimiento, como lo demás del paisaje en que se conoce la destreza del pincel y lo bien entendido de las sombras».

Tanto el techo como las murallas estaban enlucidas al temple de muy buen colorido. El presbiterio, formado de gradas de piedras. El púlpito tallado de filigrana y dorado, tenía en sus sexavos las figuras de los cuatro evangelistas pintados al óleo. En la sacristía se guardaban las joyas adjudicadas a la Real Audiencia del tesoro de los jesuítas y de las cuales se conserva un inventario¹³.

En el segundo piso se distribuían la antesala del crimen, con un imponente arco y pórtico de orden dórico que conducía a la Sala del Crimen, con su tribuna de piedra labrada y una vasta chimenea. En el plafond estaba pintada «una graciosa figura de la Justicia».

Seguían la Sala del Acuerdo y de Apelación y la Sala de lo Civil, con hermosas chimeneas de piedra jaspeada.

En esta última sala, sin duda la más importante, había en la muralla un óvalo de estuco con el marco dorado y un águila real que apretaba en sus garras el código de las leyes, y en el techo pintado al óleo, una figura alusiva a la rectitud de la justicia y por orlas un mote doctrinal.

«El suelo enladrillado y el estradillo de los señores distinguidos —se lee a la letra en el informe que comentamos— tiene su dosel de terciopelo carmesí y orla de galón de oro, con su escudo de armas en el respaldar, su mesón grande con su cubierta también de terciopelo y un sofá grande con respaldar y asiento de damasco; al frente de dicha mesa sobre la puerta de la ante-sala está un crucifijo de cuerpo entero, cuyas partes anatómicas acreditan a su autor con admiración de los que lo miran: el suelo de dicha sala está cubierto, en el verano con petates y en el invierno con su alfombra de tripe muy fina y tiene su entrepecho de balaustre de madera».

Las demás oficinas de los altos estaban dedicadas a la sala de ordenanzas, contaduría mayor y cuarto de procuradores.

Un gran patio distribuía la circulación hacia el Palacio del Gobernador en el primer piso; el segundo estaba enclaustrado por los corredores construidos por el maestro Antonio Ipinza, veinte y dos pilares de ciprés torneados con capiteles y los remates dorados con un moldurón figurando una cornisa¹⁴.

El Tribunal del Consulado

LA INSTITUCION económica del Tribunal del Consulado introducida en Chile por la política progresista de los borbones de España, había cobrado auge y vigor de manera que se hacía preciso construirle un digno asiento en la planta de Santiago.

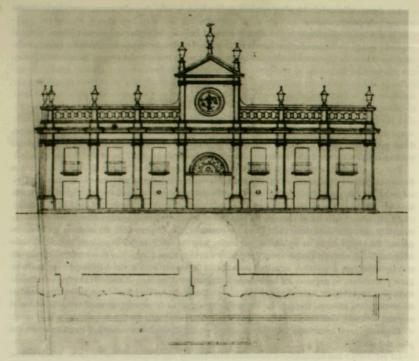
Por 1801, el síndico compró la casa y sitio de don Juan Hurtado, frente al Convictorio de San Francisco Javier, y los miembros consideraron oportuno encargar al arquitecto don Luis de Goicolea un primer plano de distribución, reservándose para más tarde el levantamiento de un edificio arreglado a su destino.

El plano de Goicolea se entregó en informe al ingeniero don Agustín Cavallero, quien encontró la obra planeada demasiado costosa y suntuosa, siendo partidario de moderar un tanto los planos. En sesión de 25 de setiembre, previa lectura del informe del ingeniero, se acordó pedir la opinión del maestro Godoy sobre las posibles refecciones. Cinco días más tarde, el citado oficial opinaba que eran ellas inútiles aprobándose la «reedificación del edificio de un modo seguro y decente». Se pagaron los honorarios al arquitecto Goicolea. Nicolás Matorras fue comisionado para supervigilar los trabajos. Francisco de Borja de Andía y Varela corrió con las cuentas en el cargo de tesorero tasador. La dirección «mecánica» la entregó el arquitecto Goicolea al maestro Urbano Vicuña¹⁵.

El plan general consultaba una fábrica de cal y ladrillo desde los cimientos hasta una vara del plan del sitio¹⁶.

La estructura fue iniciada el 2 de octubre de 1802 y sin tropiezos continuaron levantándose los detalles decorativos, «una portada de piedra labrada, dos escaleras del mismo material que llegando al primer descanso deberían abrirse en dos ramales». A mediados de 1805 se suprímieron las plazas de director de la obra y la de tesorero pagador, por estar concluida la parte principal del edificio. Los remates, como sucedía siempre en la época colonial, fueron demorosos y tan sólo en enero de 1807 se estrenaron las salas principales. Trasladóse el archivo a la habitación del Consejo, plantándose el dosel, la mesa de ceremonias y los sitiales, bajo la efigie del rey y de la reina, cuyos retratos decoraban las murallas pintadas al óleo.

El edificio en cuya línea se advierte la huella que Joaquín Toesca imprimiera en sus discípulos y continuadores, vino a cobrar extraordinario interés histórico en los comienzos del siglo xix. Fue en su amplia y hermosa sala donde se reuniera el Cabildo Abierto de 1810 que inicia el proceso de la Independencia de Chile. Conservamos el perfil arquitectónico que trazara en 1822, el artista francés Pierre Dejean, y en la lámina se destaca su severidad y sus proporciones equilibradas que dieron la nota estética fundamental a los últimos edificios coloniales (Ver lámina 186).

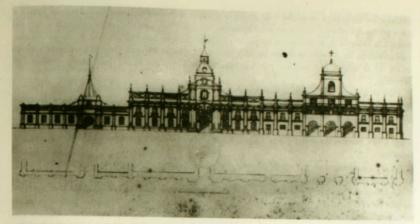


Pedro Dejean: Plano del edificio del Tribunal del Consulado (1838). Fistas de los principales edificios de Santiago de Chile

La fachada del Palacio de los Gobernadores

LA CONSTRUCCION del edificio de la Real Audiencia de acuerdo con los planos de Goicolea había significado el cercenamiento de algunos departamentos del Palacio de los Gobernadores, por lo cual movióse activa polémica entre las autoridades por la posesión del edificio de los Presidentes, reclamada por el Cabildo, en gracia de haber estado tradicionalmente bajo la custodia del ayuntamiento. Para dirimir la polémica, Goicolea presentó un proyecto «con el fin de darle al viejo Palacio —decía— una distribución capaz de hacer un golpe de vista aceptable, fácil y expedito para sus laboriosas operaciones».

Era una simple franja de cinco varas, las suficientes en el criterio del arquitecto para realizar: «la doctrina arquitectónica de Alberdi y Escanio que debe ser el duplo de la altura del edificio que lo claustra a fin de que lo bañe el sol y purifique el aire».



Pedro Dejean: Aspecto de la Plaza de Armas de Santiago en 1838. Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile.

El Cabildo se opuso a la solución buscada, y aunque la Real Audiencia aprobó los planos de Goicolea por «su acierto en las demás obras que se están construyendo», el proyecto fue abandonado.

Esta competencia de atribuciones hizo que se produjera la notable desproporción entre las ventanas de ambos lados de la portada, que aún se observa en el edificio actual del Telégrafo, en la Plaza de Armas.

Las últimas Iglesias Coloniales de Santiago

La Iglesia de La Estampa

UNA RAFAGA de viento sur que hizo volar por los aires una estampa milagrosa con el óvalo de la Virgen, el día 13 de octubre de 1786, se señala en la tradición del barrio de la Chimba, como el origen legendario de la Iglesia del Carmen, levantada por la devoción y munificencia del obispo Francisco Marán. En el mismo sitio en que fructificara primero un durazno prodigioso, el ilustre eclesiástico, salvado de una emboscada de los indios durante su visita a la diócesis de Concepción, mandó edificar un templo votivo que recordara su liberación. En la obra invirtió más de 20.000 pesos de su propio peculio.

Los planos fueron encomendados al sucesor de Toesca, al arquitecto Juan José de Goicolea, en 1805. El mes de setiembre el facultativo entregó los diseños y de inmediato fue nombrado director general de la obra, con un salario de \$ 400 al año¹⁷.

Para ayudarse en su labor, encomendó a Ignacio Irrigaray, con quien trabajaba conjuntamente en la Iglesia Catedral, la superintendencia de los trabajos, y con presteza comenzaron a acu-

mularse los materiales de adobe y de maderas al cuidado del mayordomo José Antonio Aro. La obra gruesa del edificio vino a ser terminada tan sólo en 1807, procediéndose entonces a dar término a la cantería de entradas y a las piedras quicialeras, que labró el maestro Santiago Chacón. Las molduras de adorno se debieron al ingenio del albañil Manuel Ortiz. El exterior y el interior de la iglesia fue pintado por los maestros mayores del ramo, José Mena y Bernardo Mendoza.

Para el servicio religioso se fundieron cuatro hermosas campanas a encargo de Pedro Pascual Rodríguez, una de las cuales se conserva con su grabada inscripción recordatoria: «Se hicieron por la piedad del I. S. D. Francisco de Borja Maran. Año de 1807» 18.

Se emplearon en los cimientos del templo, según los cálculos del cronista Justo Abel Rosales, 1.687 fanegas de arena y 932 de cal. En las espesas murallas del pórtico entraron 411.799 ladrillos.

La iglesia, inaugurada en 1808, medía 50 varas de largo y 16 de ancho, sin contar el espesor de sus gruesas murallas de ladrillos. Tenía tres naves y se calculó su costo en 60.000 pesos¹⁹.

El histórico Templo de la Estampa Volada, asociado a la vida de la Cañadilla, fue derribado por el terremoto de 1822, reconstruyéndose en forma diferente²⁰. La planta primitiva se ha
conservado en el esbozo que de ella elaborara el pintor J. L. Mesías. El arquitecto Goicolea trazó una fachada de tres cuerpos de orden neo-clásico, que se va adelgazando hacia arriba para rematar en el movimiento cilíndrico de una media naranja. Una puerta central de arco redondo,
centra el edificio en un vano que se repite en forma diferente en los tres cuerpos. Seis columnas,
cuatro en el segundo y dos en el tercero, enmarcan el frontis, exornado en la planta baja por dos
entradas en nicho para colocar imágenes. Dos falsas ventanas con coronación de panoplia le
hacían juego. \(^{\text{N}}\)

La entrada a las naves laterales se insinúa en dos puertas bajas. Una coronación de perillas, semejantes a las empleadas en la Moneda, y dos series de balaustradas de curvo movimiento, rompen la cuadratura de las líneas paralelas que dividen los tres cuerpos de la fachada. Esta evocación que insinúa el dibujo de J. L. Mesías permite adivinar en ella la impronta de Toesca, tamizada por el temperamento de Goicolea (Ver lámina 187).

La Iglesia de Santa Ana

LA CENTENARIA iglesia de Santa Ana, sita desde el siglo XVII, en una plaza y camposanto, con una extensa área parroquial, había sido destruida por sucesivos flagelos. La nueva construcción se debió a la piedad y generosidad del presbítero Vicente Aldunate Guerrero (1769-1834), quien, después de un enérgico apostolado en Rancagua, obtuvo la parroquia el año 1802, encontrando el edificio casi en ruinas por los últimos dos incendios. Dada su amistad con el presidente Luis Muñoz Guzmán, obtuvo el apoyo del gobierno para inicia obra de reconstrucción. A la vuelta de un viaje al Perú pudo obtener lo solicitado²¹. Los planos, aunque no haya constancia expresa y erróneamente se atribuyen a Toesca, fueron concebidos por el ingeniero don Agustín. Cavallero. El proyecto era de una iglesia de una sola nave, de bastante elevación, con tres altares distribuidos bajo la media naranja, pero con dos capillas laterales en el cañón de entrada. Una airosa torre debía coronar la fachada.

En 1806 se dio comienzo a los trabajos, a juzgar por la inscripción que podía leerse en su frontis. La iglesia fue transformada por completo entre los años de 1926 y 1937²².

A pesar de ello, la planta que ha trazado el arquitecto M. E. Secchi, permite darse cuenta de los elementos originales de la estructura primitiva²³, su forma de cruz, con columnas y cornisas toscanas. La disposición permitó el desarrollo de una plaza suburbana, llena de encanto, donde Cavallero colocó una graciosa pila que hacía juego a la sombra de los altos árboles que se alzaban junto a ella. Sus líneas tienen el sabor peculiar de los edificios del siglo xix. Es visible la combinación de líneas seudo clásicas, de altura y dimensiones desproporcionadas, que le dan un aspecto de solidez, en armonía con las entradas y salientes, que imprimen dinamismo al severo conjunto.

LA CASONA CHILENA DEL SIGLO XVIII

ENTRO DE LA fisonomía urbanística de la ciudad chilena -con sus calles derechas, abiertas en ángulo recto, de modo que iban unas al poniente y otras a la tramontana, al mediodía- la manzana o cuadrado contenía de cuatro a ocho casas; enfrentadas con la acera del frente a una distancia de unos treinta y seis pies. La mayoría era de ladrillo y cubiertas de teja de un solo piso, cómodamente construidas, blanqueadas por fuera y pintadas por dentro. Pero en el siglo xvIII, habiendo (al decir del abate Molina) los habitantes observado que los edificios antiguos construidos de dos cuerpos se habían conservado ilesos, a pesar de los más violentos terremotos, se animaron a habitar en alto y comenzaron a construir sus casas a la manera de Europa, empleando en las nuevas fábricas la piedra y la cal. El golpe de vista que ellas ofrecían nos lo da el Compendio Anónimo: «La parte que mira a la calle, está ordinariamente ocupada por las tiendas; después sigue un espacioso patio, al que se entra por una gran puerta que dá a la calle. En seguida del patio se halla el departamento que ocupa el dueño de casa. Este departamento se compone comúnmente de una gran sala, una antecámara, una cámara y después otra estancia para la servidumbre. La antecámara tiene dos grandes ventanas con rejas doradas de hierro por la parte de fuera que miran al patio. Allí pasan el día las señoras y se reciben las visitas. Al lado de las ventanas hay un estrado de madera, ancho la mitad y alto desde el suelo cosa de seis dedos, que está cubierto con alfombra de seda,, lana o de paja, conforme a la calidad de las personas o de la estación. Ahí se sientan las damas en cojines o en taburetes de terciopelo, y no se permite subir a el a los hombres más que cuando tienen mucha familiaridad, pues los taburetes destinados a éstos se hallan al frente del estrado. Después del departamento sigue el jardín, que está regado por acequias que pasan por toda la casa, la cocina, la caballeriza y la cochera con puerta a la calle. Por detrás hay una puerta falsa que también da a la calle para el servicio necesario de la cocina y despensa»1.

Los historiadores y arquitectos han rendido homenaje a la vivienda urbana de Chile. Manuel Eduardo Secchi escribe: «El tipo de edificio más característico, más exactamente el único que dentro de nuestra arquitectura se ha producido es la casa. Es la única forma de la arquitectura española que llegó a chilenizarse, a constituir un caso típico... Si se ha mantenido con firmeza es porque ha respondido exactamente a las exigencias del clima y las costumbres de acá... La distribución obedece a una idea que se repite con ligeras modificaciones de detalles².

Van quedando en verdad pocas construcciones en el Santiago contemporáneo que ostenten la aristocrática pátina de los tiempos idos, pero todavía al promediar el siglo XIX estaban enhiestas numerosas fábricas coloniales que alcanzaron a describir los grandes historiadores chilenos. Vícuña Mackenna apunta como las más características, la del Conde de la Conquista —que descabalada por el insensato mal gusto de sus últimos propietarios—, aún guarda su prestancia de

Casa Colorada. La de la familia Formas (ángulo noreste de Claras y Huérfanos), de altos también, ostentaba en su pie de esquina, la fecha de 1799; en el filo de San Antonio y Huérfanos, se alzaban las edificaciones hechas por Francisco Vicuña Hidalgo, en 1809; análogas a ellas, en esa misma cuadra, la habitación del mayorazgo Larraín, la de Antonio Lavin y la de Lecaros.

La suntuosa casa del Alcalde, construida por Toesca en 1795; la de Juan Manuel de la Cruz (Huérfanos, ángulo noroeste de la calle Estado) hecha a base de los planos enviados desde Cádiz entre 1804 y 1808, aún estaba en pie en 18723. Sería una alteración de la verdad histórica adscribir al academismo de fines del siglo xvIII, el tono general de la arquitectura civil privada de este período. En verdad, en las mansiones sobreviven múltiples características barrocas y aún perduran mudejarismos interesantes en algunos detalles. En un medio económico estrecho como era el de la Capitanía General de Chile, y dada la escasez de materiales nobles para la construcción, los cambios fueron lentos, por el peso de los sistemas tradicionales y el secreto temor a los temblores que yacía en el subconsciente de los proyectistas, aun lo más osados. «La fuerza de la tradición, escribe Harold E. Wethey, refiriéndose al Perú, fue tan grande que los españoles aprovecharon el patio aun en los climas más fríos. Se había originado éste en el cálido mundo mediterráneo y era aplicable a la costa tropical del Perú. Nada, era, sin embargo, menos práctico en el frío riguroso del Altiplano, y a pesar de ello, los españoles edificaron todas las casas alrededor de un patio. Las costumbres tuvieron también su parte en el asunto. La reclusión de la vida familiar y la actitud oriental hacia las mujeres, que permanecían encerradas como en un harén, son también algo igual, sino más importante que las tradiciones arquitectónicas»4.

Motivos técnicos explican en Chile estas supervivencias estilísticas que imperan en la planta de Santiago y otras ciudades. La faena de la edificación estuvo en las manos de los maestros mayores, y en ellos la rutina del oficio heredado, los hacía perpetuar formas caducas. Raras veces -y hubo como hemos visto decretos específicos- los arquitectos profesionales intervinieron en la planificación de las casas, que eran más bien hechas a medida y semejanza de sus dueños, por la docilidad de los gremios de la construcción.

La persistencia mudéjar, que es tal vez la constante más pronunciada en los detalles arquitectónicos, ha sido establecida fehacientemente por Manuel Tousaint, al examinar los ya citados

planos de la Iglesia Matriz de Valparaíso.

«En efecto, si bien algunos términos como el de "colleras" no eran usados por los carpinteros de lo blanco, parece, escribe, 'que se trata de los tirantes, puesto que tienen sus canes (zapatos) labrados y están armados con nudillo'. No se usa el término pares sino se habla de tijeras armadas con nudillo y todo. Están formadas de tablas y arriba hay otras tablas que reciben las tejas. No sabemos si existía harneruelo, es decir, si los nudillos, estaban cubiertos, pero aun así, es interante el documento que nos enseña una prolongación de la carpintería mudéjar ya bien entrada la segunda mitad del siglo xvIII».

Como curiosa coincidencia, ya que no podemos ofrecer explícita comprobación, agregaremos, que el alarife de Valparaíso, en la época en que se construyó el templo que comenta el distinguido historiador mexicano, era Francisco de Quibaja, de extracción morisca, como eran también algunos de los trabajadores de las obras públicas.

Para mayor claridad en la exposición, haremos primero un inventario y una reconstrucción de arqueología literaria, para avanzar después algunas consideraciones genéricas.

Jorge Vancouver nos ha dejado una visión de la casa de Cotapos, que según sus palabras, da

ba idea de la manera cómo estaban construidas las casas de Santiago, en 1796, «Forma —escribe— un cuadrilátero que ocupa un espacio descubierto o patio de cerca de treinta varas cuadradas; a un lado hay una pared paralela a la calle, sin otra abertura que la puerta, y como ninguna tiene más de un piso, esta muralla no presenta en la parte exterior nada que parezca casa habitable. Se entra de la calle al patio por una puerta al frente del cuerpo del edificio, cuyas dos alas y dos de los otros lados del cuadrilátero, a derecha e izquierda, sirven de alojamiento a los sirvientes y de dormitorios. El departamento del dueño está compuesto de una antesala, un gran comedor, salón y un dormitorio; todas estas piezas son espaciosas; la principal tiene cerca de sesenta pies de largo y veinticinco de ancho y creo que su altura es igual al ancho. Estaba muy convenientemente arreglada, adornada con dos arañas de cristal y algunos cuadros de asuntos tomados de la Historia Santa. En cada extremo de la sala, grandes puertas de dos hojas»⁵.

Poseemos al igual, gracias a la diligencia del alarife de la Peña, una descripción pormenorizada de la mansión de la familia Huidobro, fundador de la Casa de la Moneda, construida alrededor de 1750. Edificada en medio solar de esquina (47 varas x 67 de fondo), tenía frontis de dos pisos y un mirador de esquina que hacía de tercero. El zaguán de acceso remataba en dos pilastras y arco de piedra tallada que servían de marco al portalón de postigo, adornada con clavos de bronce y golpeador de hierro. Sobre la fachada, en el clásico mojinete, lucía el escudo de la familia. El segundo piso se abría a la calle con cinco balcones, correspondientes a sendas habitaciones. El mirador —detalle poco frecuente en arquitectura chilena— estaba construido de piedra de cantería y su techo sostenido por fuertes pilares de algarrobo.

El zaguán conducía por un lado hacia la cochera y hacia el otro lado el escritorio y una pieza habitación. El patio de veinte varas, de muros enjalbegados y corredores, terminaba en sendas puertas de ciprés a la francesa, es decir, con su tercio superior de vidrieras, protegidas por rejas de hierro. Al fondo del patio se alzaba el cuerpo principal —sala, cuadra, dormitorio y comedor—, bordeados por un corredor de cornisa con friso dorado. Al costado izquierdo seguía con las bodegas y dos cocheras. Al costado derecho, las recámaras; un cuarto de amasijo y la despensa. Al fondo, dos cuartos de criados, y entre el lavadero y el gallinero, la cocina amplia, suficiente para las 24 personas que habitaban la mansión.

El mobiliario era el típico de las casas suntuosas de Santiago. En el escritorio, dos canapés de bayetas, doce sillas de laca roja, enjuncadas, estilo Reina Ana, traídas de Inglaterra; una mesa de madera del Brasil, con tintero y blandones de plata. Dos estantes con obras clásicas y música.

En las paredes, en que predominaban los tonos blanco y verde, colgaban 12 cuadros al óleo de animales y paisajes, espejos y cornucopias sobredoradas. Las ventanas estaban cubiertas por dos grandes cortinas de damasco, de seda roja. El piso sembrado de alfombras hechizas.

El menaje de la sala era más sencillo: seis canapés de cuero, dos faroles de alumbrado, piso de alfombra y gruesas cortinas de seda, con cenefas. La cuadra, sin entrada directa, estaba amoblada con 16 sillas doradas, un reloj campana, dos mesas de plata. El estrado se veía rodeado por 16 taburetes bajos para las damas. La iluminación venía de tres arañas de cristal.

En el dormitorio, a la cabecera del lecho se alzaba un dosel de plata de bella hechura y dos láminas grandes. La ropa se guardaba en dos baúles madrileños; las joyas en una papelera dorada. En una mesa ratona estaban alineados los aderezos para el mate, de sobrepuestos de oro. Un calentador y un brasero ponían la nota doméstica íntima a la habitación, en cuyos muros blancos colgaban 12 telas con lá Vida de la Virgen, espejos y cornucopias.

Del dormitorio se pasaba al oratorio, de la devoción de San José, con la imagen suspendida sobre el altar.

En la recámara el inventario señala un ropero de cedro con nueve cajones; dos baúles de marquetería fina, de procedencia catalana; una papelera y dos tocadores con espejo. El comedor, de escasos muebles, contenía una mesa redonda, 12 sillas, una caja y dos baúles. En la alacena, empotrada en el muro, lucía una hermosa vajilla de plata⁶.

Todavía queda en pie, transformada en 1928, la mansión señorial, levantada en el siglo xviii por José Antonio Rodríguez Alcalde y su esposa María de la Piedad Velasco y Oruna, en que la intención barroca perdura, principalmente en los decorados interiores primitivos, por ejemplo, el hermoso oratorio, de columnas salomónicas.

La magnifica portada de la residencia de la familia Sánchez Fontecilla debió ser, sin duda, a juzgar por las fotografías que se han conservado, una de las obras más interesantes del barroco tardío chileno⁸. Pero, por estar cargada de historia y tradición, la más típica para los santiaguinos es indudablemente la Casa Colorada, del Conde de la Conquista, don Mateo Toro y Zambrano. Un testimonio tan elocuente y experto como el del célebre arquitecto Joaquín Toesca la hace sobresalir en el panorama arquitectónico de la ciudad, a raíz de su tasación firmada a 1º de abril de 1789. La tasó, por su parte menor, en 50.000 pesos comprendiendo la compra del sitio, cuyo trámite era de cuarenta varas y su fondo de setenta y nueve.

«Todo el edificio es nuevo —dictamina el profesional alarife— construido a todo costo, con la mayor firmeza y solidez, repartido con todas aquellas comodidades que los distinguen en todas sus partes de los demás que se hallan en la ciudad, hallándose una perfecta simetría en toda su distribución, causando un agradable prospecto a la vista y hermosura, como exterior así interior».

La construcción de la Casa Colorada se inició el año de 1769 y dirigió la obra el reputado maestro portugués Joseph de la Vega, autor como hemos visto, de la firma cantería de la Catedral, Puente de Cal y Canto y Templo de Santo Domingo. De nobles materiales el trabajo se vio detenido varias veces a causa de los interminables pleitos con los vecinos medianeros. En 1774, el corregidor Zañartu, en vista del informe del alarife Vicente Marcelino de la Peña, sobre la acequia de escurrimiento, «le quitó los obreros y canteros» al orgulloso conde. Sin embargo, en 1776, la Casa Colorada estaba avaluada en 15.000 pesos. Calculamos que en 1779 estuvo terminada, luciendo en lo alto el escudo de armas del Conde de la Conquista (Ver lámina 188).

Entre las descripciones literarias que esta mansión histórica —unida al proceso de la Independencia— ha arrancado a los cronistas, cabe citar las frases de un arquitecto argentino enamorado de los restos arcísticos del ayer americano, Martín Noel. «Bajo el auspicio de líneas sencillas y en apariencia humildes, toma esta fachada una gran nobleza. El rojo revoque, el encarnado de sus paños destaca fuertemente el blanco de las tablas, cordones, pilastras, arquitrabes y otros elementos que encuadran los vanos; un alero saliente corre en lo alto, elevándose para cubrir el porche central, el que remata en un airado y extravagante cimacio.

«Franquéalo en la parte superior dos ventanas ovaladas y en lo bajo dos en forma de cuadrifolios de un dibujo que nos es ya sumamente familiar; alineándose luego sencillas puertas de arcos rebajados, sus llaves forman el último miembro del compilicado moduraje de los balcones, cuya filiación podemos hallar también en el barroco andaluz; en los entrepaños ajústanse tiesos velones erguidos sobre tenantes de elegante curva enriquecidos por rizos de inconfundible gracia sevillana»¹¹.

Si en la Casa Colorada, el arquitecto Alfredo Benavides ha visto los comienzos de un «moderado clasicismo», la reacción neo-clásica es clara en la llamada Casa de Alcalde Lecaros, destruida hace algunos años. Fue construida para José Ramírez Saldaña por el arquitecto Joaquín Toesca. La única referencia coetánea que hemos encontrado (1796) es la de Jorge Vancouver que define sus líneas: «un peristilo de estilo dórico decora la fachada principal y columnas del mismo estilo están dispuestas con gusto a los dos lados. Es considerada como la única en donde se han seguido exactamente las reglas de arquitectura y por esta razón es estimada por los que tienen conocimientos de arte y gusto por las composiciones regulares» 12.

M. E. Secchi ha intentado una reconstrucción arquitectónica de la planta¹³.

Las mansiones descritas y otras que citaremos más adelante, corresponden a lo que podríamos llamar—siempre dentro de una proporción— arquitectura monumental privada, dada' su jerarquía en el plano general de la ciudad. En cambio, el tipo medio, entregado a los maestros mayores, era de suma modestia: las dos casitas, construidas por Tomás Lucero, maestro de carpintería, en 1770: «salitas con su alcoba de tabique, y enladrilladas; empedrado el patio en zaguán con puerta de calle, y un cuarto que pegue a la sala, corredor y cocina» fueron evaluadas por Jorge Lanz en \$875¹⁴.

Los planos que hemos encontrado en los Archivos Nacionales y que publicamos en ilustración, y las tasaciones e inventarios de los alarifes, en especial la del gobernador Pedro Gutiérrez de Espejo, en 1720, descrita por José Miranda; la tasada por Nicolás Basaure, en 1721; la casa de doña Catalina Besoaín, de 1783, según informe de Agustín Argüelles; la de don Clemente Traslaviña (1793); la de Mercedes Ureta (1795); de Ramón Arostigue, según Feliciano José Letelier (1800), ofrecen abundante material para buscar el patrón arquitectónico de esta época. Poseemos las reconstrucciones ideales debidas a la pluma sugerente de Vicuña Mackenna y la sobria y científica descripción de Ernesto Greve¹⁵ (Ver lámina 189).

Los datos que se apuntan alientan la tentativa de ofrecer una visión genérica de la mansión residencial urbana de fines de siglo xVIII y principios del XIX. En su alzado predomina un orden rígido, y desde el núcleo central que corresponde a la entrada directa, se reparten los elementos arquitectónicos en dos mitades repetidas a los lados del eje, en motivaciones casi idénticas. La altura media es de tres metros, seis en la de dos pisos y siempre las vigas avanzan fuera de la muralla hacia la calle para desarrollar un alero de 60 a 80 centímetros. Este puede ser de dos clases, según Ernesto Greve, «de chaperón —o sea el construido sin canecillos— o bien se esmeraba el constructor, haciéndolos confeccionar recortados a sierra o labrados a gubia y formón con interposición de ladrillitos rojos y blancos, simulando así, con éstos, los azulejos peninsulares, que no se fabricaban aquí en el Reino». El techo servía de cobija a las líneas del portal y dibujaba una curiosa envoltura a la manera de una proyección de sombra. Ejemplo típico es la antigua Posada de Santo Domingo.

La portada, escribe con vehemencia lírica el arquitecto Ricardo Dávila Carson, profundo conocedor de la casa chilena, «no es un caprichoso elemento de exornación, sino que llega a ser decorativa como un complemento de su estructura y proporción general, plenamente justificada y bellamente materializada. Por sus funciones —agrega— el vano del portón, ha de ser ancho y



Posada de Santo Domingo. Levantamiento de Manuel Eduardo Secchi. Arauitectura en Santiago, Siglo XVII a Siglo XIX.

alto, llegando a veces a quedar en una línea con los canes de los aleros de ambos lados, altura que da origen al típico mojinete con sus correspondientes intersecciones, y para no desperdiciar el soberbio frontón, que se obtiene al cubrir las dos aguas, se forma un conjunto gallardo, esbelto y gracioso»¹⁶.

Aquí los antiguos, afirma con simpática ironía Vicuña Mackenna, ponían todo su esmero y gastaban su ingenio y vanidad, porque debajo de sus tejas debía ostentarse el blasón de la familia. Algunos de estos escudos se conservan en el Museo Histórico Nacional, a pesar de los esfuerzos democráticos de O'Higgins, que en 1818 ordenó retirarlos de los edificios privados. La mayor parte eran de piedra canteada y sus precios se elevaban a veces hasta 5.000 pesos, como es el caso de la mansión de Ventura Morales, edificada en el último tercio del siglo xvIII, media cuadra al poniente de San Agustín, sin duda, obra de Ambrosio Santelices, el artífice por excelencia en este tipo de trabajos.

Hubo también decoraciones en madera. Sabemos, con precisión documental, que la casa de Ana Semper, en la calle de Salguedo, tenía «portada de madera, obra de moldura toda su cornisa y escudo en forma de mojinete, cubierto de canes y tablas»¹⁷.

Generalmente el escudo era reemplazado por una hornacina con alguna imagen de Quito,

«dioses penates de nuestras mujeres», por símbolos religiosos, letras iniciales del Ave María, caríates y más frecuentemente por faroles con pescante de hierro tocho.

La portada, en edificios de un piso, ofrece variantes de forma, empeño de originalidad, con que los vecinos gustaban distinguirse (Casa Colorada ya descrita; Posada de Santo Domingo, sencillo frontón partido; Casa Sánchez Fontecilla, interesante barroco, lo mismo que la antigua casa de Miraflores).

La entrada de la mansión se establece siempre entre pilastres de diverso movimiento: de dintel plano, dintel recortado, arco de medio punto, la puerta daba sensación de originalidad y reflejaba la artesanía del gremio de los carpinteros. Las había de diversos tipos: enteramente claveteadas o las más comunes de postigo, que giraban sobre las quicialeras. La decoración más común era los robustos clavos de cabeza de turco y la descomunal boca-llave y golpeador de bronce (Ver lámina 190).

Estos tres elementos: el frontispicio central, la puerta tallada y el alero de dos aguas, definen el estilo de la mansión, en que Martín Noel ve «una nueva interpretación de los característicos especímenes del sur de España». Una nota risueña sobre la adusta fisonomía de estas casonas sombrías daban las rejas de las ventanas bajas, de ancho umbral en el espesor del muro (1 metro). La ferretería de Vizcaya, los productos de los maestros chilenos y también la reja de cobre como en la casa de Toro Mazote, según testimonio de Vicuña Mackenna, individualizaban el frontis severo (Ver lámina 191).

La distribución interna de tres patios —sobre la cual se han dado claros ejemplos— se prestaba al empleo de corredores, en cuyos pilares de basa de piedra, en las vigas maestras y los canes embutidos, dejaron su huella los maestros que en su debido tiempo citamos. A veces iban adornados a la manera pompeyana «de alegres pintura que recrean la vista, por dentro y por fuera». Las piezas tenían como adorno los artesonados rectangulares, en que persistió un mudejarismo templado. Primaban en las pinturas los colores de tonalidad azul y gris perla o franjas de estrellas, único ejemplo que se conserva en la estancia de los jesuítas en La Serena¹8. El empleo de los papeles pintados, orientales o europeos, no se hizo común sino a fines del siglo XVIII, y no adheridos al muro como los vemos hoy —escribe Secchi— «sino clavadas sus tiras, de distancia en distancia por medio de tachuelas» (Ver láminas 192 y 193).

«Las puertas atableradas, escribe Alfredo Benavides, son de esta época, "con tableros cuadrados, rectangulares o abizcochados. Muchas de ellas con medio cuerpo de balaustres torneados que permiten ver desde el interior". Los graciosos perfiles y recuadros y tableros, demuestran la fantasía de los carpinteros, fieles a la tradición mudéjar» (Ver láminas 194 y 195).

Los patios, con jardín a la española, con fuente, estaban cubiertos de piedra de huevillo o con la típica taba de carnero, a menudo pintada en colores fuertes. Un segundo tipo de fachada la ofrecían las casas de dos pisos en que el motivo monumental debe toda la altura del frontis, siendo el balcón un complemento de ella. La división de dos pisos se acusa por una moldura en que se perfilan los antepechos y balcones de la parte superior.

El balcón corrido y volado a la vez, con su reja de madera, es otro de los típicos mudejarismos que persistieron en el país. Según Vicuña Mackenna, su genealogía debe entroncarse con la influencia limeña, y al respecto escribe «muchas de las casas de las que se ven todavía en pie algunas venerables muestras, cuyos balcones moriscos copiados de los que dan a Lima su aspecto oriental y misterioso, fueron coetáneos del Gobierno de Cano de Aponte o poco posteriores». En

verdad, difieren los balcones corridos chilenos del cerrado y funcional limeño, de estirpe levantina y del cercano Oriente y están emparentados más bien con los que se encuentran en las provincias occidentales de la Argentina. «Su forma peculiar —apunta Alfredo Benavides—, los hace especialmente interesantes. Adquieren, en manos de nuestros constructores criollos, un gran carácter, quizás por que se exageran sus formas y dimensiones. En general, abarcan toda la fachada y el saledizo con relación a la altura, nos parece enorme y por lo mismo consigue impresionarnos y nos emociona profundamente esa voluntad decidida de actuar en determinado sentidos». Ejemplos pueden encontrarse en la Casa Colorada, la de Marín de Solar, la de Recoleta, la seudo Posada del Corregidor, dibujadas admirablemente por Secchi; en las fotografías que incluyen Benavides y Greve y en las derruidas casas de Santo Domingo y de los Alamos en la calle de Monjitas, de los Valero, San Antonio esquina de Alameda, etc. Todos ellos son homogéneos, pero diferentes, y aun en algunos podría observarse parentesco con los balcones típicos de las Islas Canarias, cuya influencia en el Perú señala el Marqués de Lozoya¹⁹.

El tercer tipo de fachada la ofrecen las llamadas de esquina, en que las aberturas geminadas en ángulo recto, están separadas por un pilar de piedra o madera. Este elemento cuyos orígenes son difíciles de rastrear y que parece encontrarse en la arquitectura rural andaluza, es típico de



Parte antigua de Lo Fontecilla (Las Condes). Residencia de don Carlos Peña Otaegui

la construcción chilena y obedece al motivo funcional de aprovechamiento de locales. En Argentina es igualmente frecuente y los tratadistas señalan «como uno de los motivos más evocativos las entradas dobles en las esquinas de las angostas calles de antaño», ofreciendo ejemplos de Córdoba, Humahuaca, Salta y Buenos Aires³⁰. En Chile predomina en todas las ciudades. Acompañamos unos ejemplares característicos de la Serena y en Santiago, el antiguo Colegio Azul de los jesuítas, la casa de Recoleta esquina de Andrés Bello, son igualmente definidoras. A veces, como la llamada Posada del Corregidor, están dominadas por balcón corrido (Ver láminas 196 y 197).

La forma estilística no variaba fundamentalmente en la casa de campo, salvo la entrada aislada del resto del edificio por una muralla de función defensiva. Dávila Carson ha dibujado algunas graciosas entradas aisladas en La Reina, Rancagua y alrededores de Los Andes.

A través de un camino, con parque o jardín, se llegaba a la casa propiamente dicha, en forma de martillo, con anchos corredores umbralados que se extendían por todo el frente. En el extremo se alzaba con frecuencia la pequeña capilla. Más al interior estaban las bodegas, graneros y dependencias.

La vivienda de campo estaba en consonancia con el ambiente geográfico y hasta nuestros días ha conservado su aspecto macizo debido a sus construcciones de adobes de gruesas murallas (Ver lámina 198).

El menaje de la mansión patricia había cambiado en el correr de los siglos como tenemos dicho, aunque la evolución es aquí muy lenta. Además del material que hemos comentado al hablar de los muebles, en los inventarios aparecen otros.

Fernando Márquez de La Plata ha intentado resumir en tres modelos generalizados la casa de campo chilena. La primera sería con patio adelante, en la cual las habitaciones principales, sala y dormitorios quedaban ubicadas en el cuerpo del fondo del edificio, mientras las dos salientes avanzaban hacia afuera. En uno de estos brazos estaba la capilla cuya puerta se abría al camino o explanada.

El segundo tipo es de un solo cuerpo, un piso; único alargado y monótono en su distribución, rodeado de corredores en un solo cañón de piezas. El tercero es un modelo de dos pisos, habitaciones en lo alto y sitio con cuadra y bodegas en los bajos. Ofrece como ejemplos de esta última clasificación la hacienda de Lo Matta, en Las Condes, y Las Hornillas, de Colchagua (Ver lámina 199).

Alrededor de esta casa señorial de fundo se repartían las menguadas habitaciones de los inquilinos, más o monos equivalentes en su estructura en la zona central, centro de la actividad colonial. Son casas sin cimientos, constituidas por una hilera o más de piedras rodadas según sea de adobes parados o tendidos, y cuyos espacios se rellenan con argamasa de arcilla. Los estilos se reducen a la mínima expresión compatible con rudimentarios presupuestos de construcción (Ver lámina 200).

Si pasamos a examinar el interior de las casas que hemos tratado de estudiar, nos encontramos con un señalado cambio en el correr del siglo, aunque haya sido lenta su evolución.

Además del material que comentamos al referirnos a los muebles se puede advertir en los inventarios con precisión documental la simultaneidad de épocas diferentes que decoran una misma pieza. Pueden estudiarse con rigor estas reminiscencias de distintos estilos. Son frecuentes en las cuadras, «los taburetes dorados de naranjo con funda de adovado»; «las sillas del Cuzco con

su clavazón dorada», las «cornucopias». Las épocas artísticas parecen vivir un eterno presente en el hogar custodio de las tradiciones». En las paredes predominan las láminas y cuadros religiosos. Bastará citar dos inventarios: el uno, el del gobernador Antonio Guill y Gonzaga (1778) en que aparecen lienzos de N. S. M. de la Luz, Sta. Gertrudis, San Antonio, San Egidio, N. Señora de Loreto, De Monserrat; estampas de San Luis de Gonzaga, de la Sacra Familia y un Retrato de Carlos III y de doña María Amalia. En el otro, de doña Francisca de Borja de la Carrera, predominan al igual, las advocaciones como esos «17 lienzos grandes de dos varas en quadro de la Vida de Nuestro Señor, sus marcos tallados, pintados y dorados y otros 11, con la de Nuestra Señora» (Ver lámina 201).

En los oratorios, el lujo de las familias pudientes eran los retablos que se armaban en los días de Pascua de Navidad: el Pesebre y el Nacimiento atraían la curiosidad y la envidia del vecindario. Conocemos por referencias, el de María de Dolores Baeza (1794), en que se exhibía «una urna de vara de alto con tres vidrieras, su caja con molduras y talla dorada, con el Misterio del Nacimiento y dos niños, el uno con un hilo al cuello con 15 perlas y el otro con 16 perlas de igual calidad y su posada de flores». El más prolijo inventario de este tipo es de doña Pabla Verdugo. Se armaba, al parecer, en una urna de madera, en que yacía el Niño Jesús de marfil, rodeado de tallas quiteñas de la Virgen, San José y los animales navideños. El pesebre estaba trenzado con ojuelas de plata, escarchado de oro y cintillas de todos colores. Más lejos se simulaba el paraíso terrenal, con Adán y Eva, bajo el árbol de la ciencia, donde se enroscaba la serpiente. Multitud de animales, monos, perros, borreguitos, etc., de loza de las monjas, integraban el paisaje paradisíaco. En uno de los extremos una lonja de vidrio azogado formaba los mares. De allí partía el camino y los reyes magos (de talla quiteña) venían a ofrecer los presentes de la tierra al recién nacido.

EL TRABAJO ARTISTICO GREMIAL EN LAS POSTRIMERIAS COLONIALES

LAS CONDICIONES en que se desarrollaba el trabajo artístico gremial a fines del siglo XVIII eran precarias y caóticas, a juzgar por las severas críticas de los coetáneos inspirados en las ideas neo-clásicas que se estaban imponiendo en Chile. «Las actividades sin técnica alguna —escribía don Manuel de Salas en su famosa Representación de 1796— herreros toscos, plateros sin gusto, carpinteros sin principios, pintores sin dibujo, albañiles sin arquitectura, sastres imitadores, hojalateros sin rutina, zapateros tramposos», frases coincidentes en lo esencial con la opinión un tanto más optimista expresada por el abate Molina: «Las bellas artes se encuentran en Chile en un estado miserable. Las mecánicas también están ahora muy lejos de la perfección. Se deben exceptuar sin embargo, las de carpinteros, herreros y plateros, las cuales han hecho algún progreso merced de las buenas luces que comunicaron algunos artesanos alemanes»¹.

Para remediar esta situación desmedrada el Cabildo y las autoridades civiles y aun los particulares tomaron las medidas que ya hemos indicado, las que condujeron a la creación de la Academia de San Luis, destinada a intensificar la práctica de los oficios.

Aun a los aborígenes se les dio oportunidad de perfeccionarse, pues el presidente Benavides hizo efectiva algunas providencias en favor de los alumnos del Colegio de Chillán, que vinieron a Santiago a los talleres «de maestros de mejor nota para asistir por el tiempo que pudieran tardar en llegar a saber medianamente el respectivo oficio elegido (herreros, plateros...) y ganar con él jornales de dos reales. Entre los alumnos agraciados podemos citar a Pascual Ruegeante, Ignacio Tracalabuque, Pedro Lebiman, José María Guenepan, Francisco Quinelican, José María Peynepichun y Martín Erise»².

Las medidas tuvieron efecto inmediato sobre las condiciones de trabajo artístico, principalmente en la directiva de las faenas de construcción. Los alarifes mejoraron en calidad y competencia y aun el Cabildo de Santiago llegó a proponer que se prefiriera en estas designaciones a los alumnos de la Academia de San Luis, personas premunidas de una educación teórico-práctica, algunos de los cuales se distinguieron en su labor, como se demostrará a lo largo de los capítulos de este libro³.

Los agrimensores, título que expedía el presidente del reino a las personas que demostraban «hallarse instruidas en los principios de la aritmética vulgar, en las nociones elementales de la geometría y en la práctica de sus operaciones», mejoraron también en pericia técnica. Es meritorio el trabajo desarrollado por los agrimensores José Blanco, Isidoro de Silva, Ramón de Benavides y Joseph de Ulloa, en las regiones del sur; Manuel Francisco Quibaja en Valparaíso, y de mayor calidad aún los egresados de la Academia de San Luis de la Universidad de San Felipe; Juan José de Goicolea (1797); Feliciano José de Letelier (1802); José de Santa María (1805); Manuel Magallanes (1806). No hay que olvidar que en esta época el insigne Toesca desempeñó transitoriamente este oficio.

La esmerada selección hecha por el Cabildo de los maestros mayores a cargo del Cabildo repercutió en el trabajo de los gremios, algunos de los cuales fueron reorganizados por la autoridades a insinuación de los propios maestros y oficiales.

El Gremio de los Plateros

NO OBSTANTE el impulso dado por los coadjutores jesuítas al noble arte de la platería, los gérmenes de una decadencia comenzaban a advertirse entre los orgullosos cofrades santiaguinos de San Eloy. La ética profesional había descendido notablemente. Los procesos escandalosos eran frecuentes en el gremio, y en las tasaciones de la platería artística de los expulsos de la Compañía de Jesús, habían perdido honra algunos plateros, mezclados en mañosas adulteraciones y trampas. En los legajos judiciales figuran como exilados del reino, Antonio Salinas, Miguel Pizarro, Agustín del Pino, Pedro Serrano, Joseph Antonio Ballesteros, Joseph del Castillo, Joseph Corvalán, Pedro Aballa, Santiago Brabo y Manuel Roldán. Otros se habían refugiado en los conventos y más de uno fueron restablecidos en sus oficios por misericordia de las autoridades. Esta decadencia moral se hizo sentir igualmente en los aurífices extranjeros. Entre los maestros llegados del Perú, con el prestigio de haber trabajado en la ciudad de los virreyes, cayeron en desgracia y sufrieron persecución de la mano de la justicia, Manuel Serro, Félix Brabo, Francisco Núñez y Juan de Dios Reyes⁴.

Para remediar los abusos y los robos de material a los clientes, don Manuel de Amat, por Bando de 8 de agosto de 1765, puso en vigencia una especie de reglamento del gremio, de unos 14 artículos que no conocemos sino por las citas truncas de algunos procesos. En ellos se reglamentaba el examen de admisión al oficio, procurándose en adelante que los candidatos debieran comparecer ante una comisión formada por el «maestro mayor, el mostrante, el Fiscal, dos veedores, y dos maestros antiguos». Además debían acreditar la calidad de vecinos, sus buenas costumbres y rendir fianza suficiente.

Aunque no estamos en condición, por carencia de documentos, de juzgar la eficiencia del Bando del presidente Amat, algunos de sus artículos fueron invocados en el pleito que el artífice peruano Toribio Zamudio, sustanció ante el juez del gremio de plateros, Pedro Andrés Azagra. El maestro mayor Domingo de la Barrera sostuvo, a base del citado reglamento, la obligación que tenía Zamudio de revalidar sus exámenes ante las autoridades del país y rendir fianza antes de abrir tienda pública en Santiago.

En 1776, por Real Cédula de 10 de octubre, el rey ordenó que se aplicaran en Chile las «Ordenanzas», redactadas por la Audiencia de Guatemala, y aunque ellas fueron registradas en los libros oficiales del reino, parece que nunca rigieron la actividad de los plateros de la ciudad⁵.

A comienzos del siglo XIX, al ser elegido maestro mayor, el platero mayor Andrés Fuenzalida, el Cabildo, vistas las propias denuncias del maestro, le ordenó informara a la corporación edilicia sobre los medios legales que pudieran evitar «los desórdenes y decadencia en el arte».

Fuenzalida elevó al conocimiento de las autoridades un proyecto que recibió la debida consideración. La época no era propicia, sin embargo, para este tipo de reformas. El espíritu gremialista tendía a desaparecer debido a la difusión de la doctrina de la libertad de trabajo que se iba incorporando a las legislaciones vigentes por el influjo de la Revolución Francesa. El Cabildo dejó constancia de esta sorda resistencia «reputándolas como trabas o embarazas al arte», pero afirmando que «en Chile no hay otros apoyos y es necesario poner a los plateros un dique que los lleve a la perfección, y estímulos que los impelan al trabajo».

No puede esperarse —discurrían los ediles— que mejoren su conducta, siendo el único medio conocido un aprendizaje arreglado bajo las órdenes de un maestro con interés en su adelantamiento, y esto no se conseguirá mientras tengan los discípulos la libertad de separarse del taller cuando quieran y de colocarse en la clase de oficiales o maestros cuando apenas hayan recibido las primeras lecciones.

El Reglamento aprobado por el Cabildo lleva fecha de 9 de abril de 1802 y ha sido atribuido por el estilo de su redacción a don Manuel de Salas, cuyo espíritu filantrópico revela. Sus 25
artículos tratan de remediar, en primer lugar, la situación inmediata y de una manera permanenpor el escalafón de la carrera artística de platero. Los que aspiren a ser aprendices, voluntariamente o conducidos por sus padres o tutores, debían entrar al taller del maestro elegido, por el
espacio de 30 días para que en dicho tiempo, el discípulo conociera bien sus obligaciones y afirmara su vocación artística. Cumplido este plazo, el aspirante debía presentarse ante el juez protector, para que éste fijase el término del aprendizaje que nunca sería menos de cuatro años ni
más de ocho.

Las obligaciones del maestro hacia el discípulo serían las de enseñarle el oficio y la doctrina cristiana, darle buen ejemplo, procurar que aprendiera a leer, a escribir la aritmética vulgar y el dibujo, como requisitos indispensables para tener tienda pública. En la parte material, el maestro se ocuparía del vestuario, alimentación y alojamiento. En cuanto a la disciplina, el aprendiz podría ser corregido en sus faltas y su desaplicación, de modo que lo sería un hijo, pero sin usar jamás del afrentoso azote que sólo sirve para envilecerlos y prostituirlos.

Una vez terminados los años de estudios prácticos en el taller, el aprendiz debería presentarse a un examen. Si era aprobado pasaba a la categoría de oficial del gremio, pero debía continuar trabajando junto al maestro por el jornal asignado a su oficio. Sólo en casos debidamente acreditados ante el juez protector podía pasar al obrador de otro maestro. A los oficiales se les exigía el coñocimiento del dibujo, recomendando la asistencia a los cursos gratuitos de la Academia de San Luis, en horas que no perjudicaran a su labor.

El último peldaño de la carrera era el de maestro. Para obtenerlo, el oficial debía presentarse con los certificados del profesor en que constatara su suficiencia y buena conducta. El juez
nombraba una comisión integrada por el maestro mayor y dos artífices para que tomaran el examen. La comisión le exigía hacer una pieza en el taller del maestro mayor, quien le franqueaba
los materiales, herramientas y todo lo necesario. Presumido de su título inscrito en el registro de
plateros, el nuevo maestro estaba autorizado para abrir tienda pública, en el radio urbano céntrico, con el compromiso de tomar de inmediato por lo menos dos oficiales y dos aprendices.

Debía, al mismo tiempo, inscribir un sello particular ante el juez, para marcar las obras de arte
que salieran de su obrador.

El Reglamento fue aprobado por el presidente don Luis Muñoz de Guzmán, el 31 de agosto de 1802, y para activar su aplicación se nombró a don José Santiago de Ugarte, juez protector, para que junto con el maestro mayor Andrés de Fuenzalida y una comisión compuesta por los en-

sayadores de la Casa de Moneda, examinaran en el plazo de un mes a todos los resestros santiaguinos que tuvieran tienda pública⁶.

Aunque en estas provisiones se habla de un arancel para el gremio, ha sido in posible ubicarlo, pero podemos ofrecer algunos datos relativos a los precios que en esta época cobraban los plateros por sus obras.

En 1782, el maestro José Canales pidió a su cliente Angel Rubilar, de Chillán, diez reales por cada marco de plata en la fabricación de cuatro platos, 4 cucharas, 4 tenedores y un cucharón en un total de 13 marcos de plata piña. Precios equivalentes cobró el mismo artífice a la señora Echenique por 6 chocolateras de seis gramos; al señor Ovalle por 12 platos y una fuente, y al señor director por una palmatoria. En la recepción del presidente don Luis Muñoz de Guzmán, en 1802, la cuenta del maestro Fuenzalida fue la siguiente: por 146 marcos de plata piña al precio de 7 pesos y 4 reales el marco, \$ 1.095; por la hechura de los cuatro azafates y dos salvillas a 30 reales marco con peso de 103 marcos, \$ 257 cuatro reales. Por hechura de dos candelabros \$ 60.

El platero Arrabal pidió por hacer las hebillas y un candado, 47 pesos y 2 $\frac{1}{2}$ reales. El maestro Morán por un par de hebillas de oro, con 19 castellanos, \$ 46, 65/8 reales. El platero Chena recibió por un calentador y una pilita, 2 pesos por el metal y 30 pesos por la hechura⁷.

Podrían multiplicarse estos ejemplos a base de las cuentas de las fiestas de recepción de los gobernadores, pero los precios son equivalentes en todos ellos, por lo que creemos que éstas son las cantidades medias que los plateros cobraban por su trabajo.

Dentro del gremio algunos artífices alcanzaron elevada posición económica en el vecindario y aportaron capitales para la explotación de las minas de plata en los meses del verano en que disminuía sensiblemente el trabajo. Figuras prominentes del arte fueron los maestros mayores Domingo Barrera, Mateo Mogollón y Andrés de Fuenzalida y los orfebres Mariano Tapia, Pedro Díaz, Joseph Segura, Mariano Villalobos, Agustín Tapia, Miguel Fuentes, Miguel Loyola y Santiago Chena. Fama tuvieron también Joseph del Poso, cuyo testamento fechado a 20 de diciembre de 1774 nos da la muestra de la holgada situación económica alcanzada. Tenían al igual casa propia en Santiago, el maestro Gabriel Troncoso, casado con doña Francisca Como, y Pablo de la Barrera, cuyos bienes tasados en 1787 por el alférez Mariano Tapia, son de cierta consideración*.

Al finalizar la época colonial de la historia de Chile el gremio de los plateros se repartía estratégicamente en los puntos más visibles de la periferia urbana. En la calle de Santo Domingo estaban ubicados los obradores de Miguel Loyola, Sebastián Fuenzalida, Pedro Cartagena. En la calle de las Monjitas, tenían tienda Agustín Guzmán, Eduardo Vivero, Vicente Loyola, José Antonio Redondo, Andrés Fuenzalida, Nicolás Jiménez y Francisco Silva. Alrededor de la Capilla de Salguedo, Domingo Chena, Domingo Salazar, Félix Meneses y José Rodríguez. En la calle de La Merced, A. Hernández, y en Las Agustinas, Miguel Zamorano, José Villegas y Juan Valdivieso.

Los talleres tenían ya una capacidad mayor de los que hemos descrito en los respectivos capítulos anteriores, siendo fácil advertir por los detalles técnicos la tendencia a la industrialización de la faena. Los documentos nos permiten reconstruir el obrador de la tienda del afamado maestro Elías Espejo. La dotación y utillaje era bastante completa. En el centro se erguían cuatro grandes y cuatro medianos en material de cobre que daban campo al trabajo de aprendices y

oficiales. Más de 18 cajas de amoldar de dimensiones diferentes permitían la elaboración casi en serie de los objetos que se habían perfilado en las planchas de las tarrajas, de variada forma ornamental. En el torno español podía el maestro dar el toque final a las terminaciones de lujo que había golpeado en los tres grandes yunques y varias bigornias y chamblotes. Para las cucharas y los objetos menudos disponía de cómodas embutideras. Las herramientas del oficio, distribuidas en tres muebles empotrados en los muros, se contaban por docenas: limas, medias cañas, triángulos, martillos de todos tamaños, tenacillas, alicates, compases, escofinas y buriles.

El contenido del taller fue evaluado en la suma de \$ 3.479, cantidad que indica el capital acumulado en el obrador de un platero en esa época de escaso circulante⁹.

De los múltiples objetos elaborados por estos artistas hay pocos que hayan sido individualizados. El nobilísimo arte de la platería, escribe un comentarista de Benvenuto Cellini, se ha visto combatido por dos potentísimos enemigos, contra los cuales rara vez queda victorioso: la codicia y la moda. Si agregamos en Chile aquel noble decreto del 1º de marzo de 1818, en que el pueblo todo se desprendió de sus alhajas y platería, en aras de la causa de la Patria amenazada, podemos completar la serie de factores del proceso que hizo desaparecer la mayor parte de las obras de arte que fundieron los artistas chilenos. Quedan pruebas manifiestas de su existencia; basta leer las cartas de dotes que inserta don Domingo Amunátegui en su libro sobre Los Mayorazgos de Castilla en Chile, y un simple recuento de los archivos notariales nos daría una larga e interesante lista de objetos. La plata fue el metal que dio tono a la vida doméstica de esos años coloniales y el que realzó el culto religioso en las iglesias, y la manifestación de la civilidad en las ceremonias oficiales. La arqueología literaria nos permite señalar —y ya quedan apuntadas muchas de ellas a lo largo de este texto— la descripción de aquellas que podemos considerar las obras maestras de este último período.

Marcelino de la Peña tasó en 1761, en dos pesos marco la hermosa lámpara obsequiada por don Domingo de Landa y Azúa, al Convento de San Francisco, cuyo petipié y hechura, con peso de 270 marcos de plata, labró el capitán Joseph de Toro, maestro de platería 10.

La custodia de la Universidad de San Felipe «con un sol grande y otros menores, de alto de una vara y doce y media pulgada y el sol de diámetro de 18 pulgadas, costó la suma apreciable de \$ 1.664, 5 reales¹¹.

El dosel de plata de la Real Audiencia tiene una peregrina y curiosa historia. Fue obra del contraste Andrés de Fuenzalida y representaba al soberano rodeado de los atributos de su majestad imperial. A los primeros gritos de Independencia el dosel fue sustraido y parte de él vino a parar subrepticiamente al Templo de la Merced. En los duros años de la Reconquista, Mariano Osorio pasó un decreto ordenando a la testamentaria de don Nicolás Matorras que corriera con la tarea de duplicar esta obra de arte.

El dinero fue entregado al platero Elías Espejo, quien en su testamento de 1816 «declaraba encontrarse trabajando las armas del Rey que deben servir para la sala de la Real Audiencia, cu-ya comisión es por el Supremo Gobierno, el Señor Decano don José de Santiago Concha», bajo la dirección implacable del teniente coronel, el temido Vicente San Bruno.

Parece que la obra no llegó a terminarse, pues en 1823 se ordenó la devolución a la viuda de Matorras de la suma de \$ 2.519, que se había exigido, por el solo hecho de haber devuelto la corona del dosel a los frailes de La Merced¹²

Lleva estampada la fecha de 1796, el templete de plata de elegantes proporciones que, colo-

cado sobre ruedas, sirve a la comunidad de los dominicos para pasear la imagen de la Virgen. «Tiene aproximadamente —escribe Darío Ovalle Castillo— tres metros de altura por 1,70 de ancho. La base, las columnas, los capiteles, la techumbre cóncava son de plata de 0,9 de fino. Gruesa guirnalda al estilo Luis xv1, con ramilletes de frondosas margaritas de alto relieve rodean las cuatro fases de la base, en cuyos centros se encuentran diversos emblemas tales como las iniciales correspondientes al nombre de María, una rosa, el símbolo de la redención entre un libro y la espada y el escudo de los dominicos compuesto de la Cruz de Calatrava y cuatro estrellas. Sobre la alta peaña sobriamente adornada, se coloca la estatua de la Virgen. Una anfora corona la cúpula del templete, la cual está totalmente labrada y las columnas que las sostienen llevan a su alrededor una guirnalda de fino trabajo».

La iglesia de Santo Domingo ha conservado también, un enorme pedestal, de un metro de alto, con una hermosa franja al estilo Luis xvi, contemporáneo de forma con el templete anteriormente descrito. En los cuatro ángulos de la parte basal ostenta la obra grandes ánforas de plata maciza de donde emergen flores labradas en el mísmo metal¹³.

En general puede observarse en este último período la supervivencia de los modelos barrocos introducidos por los coadjutores jesuítas, aunque ellos no lograron dar el pulimento requerido al punteado de fondo de las piezas de dimensión. Sin embargo, en aquella platería que los historiadores titulan con alguna elasticidad tipo Luis xvi, se advierte un retorno a los elementos decorativos puestos de moda por la reacción neo-clásica, tales como las guirnaldas, las ánforas, las hojas de acanto y los medallones.

Hay un mejor despliegue de material, de materia prima en las planchas artísticamente talladas con ley de 0,9 de fino como exigían las ordenanzas. Este metal se caracteriza por su color blanco, de tono uniforme, sin relucimiento y una especie de pátina, que hace muy codiciadas las piezas buriladas por los gremios coloniales.

En la orfebrería religiosa, sirva de ejemplo de esta transición la custodia de la Universidad de San Felipe, en que podría constatarse el mismo proceso advertido por el Marqués de Lozoya en España, en que el «modelo de custodia en forma de templete se substituye por el llamado "de Sol", por el aspecto del viril rodeado de rayos, que se apoya por medio de un soporte en forma de balaustre o de un grupo de ángeles o de figurillas sobre un pie circular»¹⁴.

De las piezas de colección de Johann-Jakob Schazmann (Museo Etnográfico de Ginebra), estudiadas por Friedrich Muthmann, en su importante libro, L'Argenterie Hispano Sud Americaine a l'epoque coloniale, resaltan los mates de calabaza, con apéndice lateral que sirve de marco, en cuya decoración floral, el autor encuentra reminiscencias de la manufactura de fayence de Rouen, conocida por los orfebres a través del comercio francés del siglo xviii.

De las espuelas chilenas, afirma que repiten una forma europea del siglo xvII, dentro de una mayor modestia estilística y que en el empleo de achurados oblicuos y puntos de círculo, revelan influencia aborigen.

LAS REALES CEDULAS incorporaron el personal dependiente de la fundición de la Real Casa de Moneda a los gremios y oficios del reino, por lo cual debemos tratar en capítulo aparte las actividades artísticas de los talladores que crearon entre nosotros el arte numismático. La acuñación fue organizada en Chile por don Francisco García Huidobro. Más tarde los servicios fueron incorporados a la Real Corona. De las «Ordenanzas» nos interesan únicamente las relativas a aquellos oficios que dicen relación con nuestro tema, a saber: el tallador, que tenía a su cargo la apertura de los cuadros; el oficial de talla, que secundaba sus labores, y el aprendiz.

Comenzó el trabajo de amonedación y acuñación el maestro Manuel Balmaceda y Ortega, venido de España, con su familia, en un viaje lleno de aventuras y sinsabores, a causa de la detención del navío por los patrulleros ingleses. A su energía y tesón se debieron los múltiples primeros cuños y la tarea pedagógica de preparar el personal subalterno que debía ayudarlo y reemplazarlo en el futuro. Su primer discípulo, el escultor Jorge Lanz, sobre cuya vida nos extendimos anteriormente, no pudo hacerse cargo de la ayudantía por su calidad de extranjero. En su reemplazo entró el maestro Mariano Tapia y su hijo Agustín Tapia, «a quién en atención al mérito adquirido como aprendiz y a su notoria y distinguida habilidad», se le entregó en 1760 la acuñación de la medalla de la jura de Carlos III, a imitación de los modelos traídos de Lima. Esta primera medalla acuñada en el país tiene en su anverso el busto del rey, con peluca, armadura, en un marco de guirnaldas de ĥojas de laurel, y en el anverso, el escudo real, con los símbolos y las leyendas referentes al caso¹⁵.

Asuntos personales alejaron a Agustín Tapia de la Casa de Moneda, pero Manuel Balmaceda y Ortega, aquejado por la dolorosa enfermedad de una ceguera prematura, se dio prisa en formar nuevos elementos, sobresaliendo Rafael Nazabal y Manuel Villalón, personas de cultura y preparación. En el informe que se elevó al rey, el maestro pudo escribir argulloso que ambos aprendices «saben pasar sin matriz cualquier retrato y cualquiera medalla histórica» 16.

La muerte de Ortega elevó a la categoría de tallador mayor a Rafael Nazabal, autor de la medalla de Jura de Carlos IV, en 1789, de mayor calidad artística que los anteriores ensayos de imitación. El anverso tiene un delicado sabor vernáculo, representando dos indios vestidos con pampanilla y plumas en la cabeza, entregando en acto de sumisión la flecha y la lanza, en un campo, con paisaje de árboles, arbustos, una avestruz y una casa.

Nazabal trabajó también diferentes sellos para las oficinas públicas, entre ellos los destinados a marcar las barras de plata y los tejos de cobre que venían de La Serena.

La sucesión del meritorio Nazabal recayó, por concurso, en Ignacio Fernández Arrabal, profesor, como hemos visto, de la Academia de San Luis y artista de verdadero mérito, que venció a su contrincante Manuel Torres. El personal de la Casa de Moneda había aumentado. Torres permaneció de oficial en reemplazo de Tomás Guzmán que fue expulsado de su puesto, y aprendices fueron nombrados José María Bobadilla y Juan de Villarroel. Se deben a Fernández Arrabal algunos trabajos de calidad que hemos descrito anteriormente. Torres acuñó tres medallas en honor de Carlos IV, en que los detalles demuestran impericia técnica. En cambio Villarroel

es autor de la meritoria medalla en honor de don Santiago Portales y por aquella destinada a celebrar los triunfos de la defensa de Buenos Aires.

A comienzos del siglo el arte numismático estaba representado en la Casa de Moneda por Manuel Calderón, de escasa preparación técnica, según los datos recogidos por don José T. Medina que nos ha servido de guía en estas notas. Trabajaban allí Francisco Venegas y en especial Juan de Dios Espejo «que perfeccionándose no sólo en la confección de cuadros, sino que también concurriendo constantemente por las noches a la Academia de Dibujo, rasga el lápiz, formando cuanto necesita para el ejercicio de la talla». Espejo fue el padre de uno de los plateros más famosos de la época, Elías Espejo, el autor del dosel de la Real Audiencia, como ya hemos dicho

El personal de la Casa de Moneda había llegado a dominar la técnica numismática y rivalizaban entre ellos en los concursos internos «abriendo cuños, al libitum de sus ideas, medallas y muestras de medallas», hoy rarezas buscadas con afán por los coleccionistas.

La Plateria Araucana

LOS ABORIGENES aprendieron de los maestros españoles el arte del laboreo de la plata y pronto se hicieron hábiles en este tipo de trabajo, que forma una de las artesanías clásicas del pueblo aborigen. No puede precisarse en fechas cronológicas la época en que se produjo esta aculturación artística, pero en el siglo XVIII aparece claramente establecido este interesante proceso.

Los araucanos se inspiraron para sus típicos adornos tribales en los modelos de la ornamentación floral, estilizando las guirnaldas y las coronas de flores silvestres. De esta imitación creadora surgieron los arquetipos de un estilo inconfundible, que ha mantenido su validez artística hasta nuestros días. La evolución de los objetos puede seguirse a través del relativo progreso técnico, siendo las piezas más antiguas las más toscas y ayunas de toda simetría.

Los plateros aborígenes trabajaron, de acuerdo con las informaciones reunidas por Tomás Guevara, Claude Joseph y Arturo Fontecilla, dentro de las modalidades de los artífices españoles o criollos.

«Hacían pequeños crisoles de piedra y los templaban al fuego, dentro de estos vasos echaban los metales, asentándolos sobre el carbón encendido de la forja. También utilizaban cajoncitos que contenían arena. Poseían modelos de plomo para armar sus artefactos, que aplicaban sobre greda para captar su forma, retocando después los pormenores y relieves del dibujo»¹⁷.

Las colecciones que han reunido los investigadores y aficionados, entre otras la de Tomás Guevara, obsequiada al príncipe de Gales; el interesante conjunto de Oyarzábal, hoy en el Museo de Arte Popular; la reunida por el etnógrafo Ricardo E. Latcham en el Museo de Historia Natural, permiten clasificar los tipos más usuales de la platería araucana. «Tienen ellos, dictamina Gualterio Looser, una belleza sobria y modesta, y no se les puede negar encanto» ¹⁸.

Dentro de una jerarquía específica, los sisqueles y las trapelacuchas, son las más apreciadas. Las usan a la manera de pectoral, pendientes del tupu o punzón. Su peso alcanza a veces unos 500 gramos. Los sisqueles se diferencian de las trapelacuchas por su ancho dos o tres veces mayor, y por la terminación de estas últimas que rematan en una cruz que en sus brazos llevan distintos colgajos.

El trarilonco es el más antiguo de los adornos araucanos, y es una trasposición en metal blanco de las coronas de flores con que primitivamente se tocaban la frente. Se infiere que sean ellos una imitación de las insignias que llevaban los indios peruanos en la época de la conquista incásica del país.

Objetos de indudable mérito decorativo, los trariloncos se componen de dos cadenas de eslabones de diferentes formas, que terminan en broches circulares. Existe una variedad de modelos, y en ellos puede medirse la inventiva artística del pueblo araucano cuyos plateros, partiendo de modelos aceptados, introdujeron originalidad en los detalles.

Los chahuay o aretes, pendientes del lóbulo inferior de la oreja, son, sin duda, réplica de los zarcillos hispánicos, siendo los modelos más usuales, los discoidales, los campaniformes y los redondeados.

Los traripeles, franjas cubiertas de botoncillos semiesféricos, rodean el cuello de los aborígenes y portan a veces una curiosa ramificación que cuelga sobre el pecho. Los collares, llancatos, al igual que los traripeles, imitan los modelos de los antiguos collares de piedras duras. En la cabeza las mujeres araucanas se tocan con los punzones y tupus de graciosa y variada forma.

Aunque carecemos de detalles históricos dignos de mención sobre el arte aborigen en la época colonial, la persistencia de la tradición autoriza a admitir los tipos descritos como los más usuales en el período que estamos estudiando.

La platería araucana respónde a un trabajo colectivo ceremonial. Las piezas labradas tenían un destino simbólico en la vida social de la tribu, función que sobrepasaba el placer estético de la contemplación. Los artesanos aborígenes supieron a la vez adaptar en una interesante aculturación de formas, los atuendos típicos del jinete que utilizaron en sus sillas de montar, cabezadas, frenos y estribos, objetos de alto mérito funcional y artístico.

El Gremio de los Carpinteros

EN LA VIDA social de los gremios, los carpinteros, devotos de San José, seguían de cerca a los plateros en los desfiles artesanos, disputándoles la palma en el adorno de las calles y en la construcción de carros alegóricos en los días en que la fiesta animaba la placidez colonial.

Los maestros mayores del oficio eran las personas que habían merecido reconocimiento público por sus trabajos. Entre ellos Gregorio Solís, repetidas veces reelecto por su competencia y puntualidad; Diego Urbina (1779), Pedro Nolasco Oliva (1781); Antonio Ipinza, alarife y Juan Durán, fueron, en verdad, verdaderos arquitectos aficionados y constructores de vocación a quienes se confiaba la dirección de trabajos de importancia.

A la vista tenemos el compromiso suscrito en 1790 entre Pedro José de Ayerta y el maestro de carpintería Tadeo Vicuña, en que se otorga al maestro las ventajas de un verdadero contratista¹⁹. Varios entre ellos fueron enviados desde la capital a las provincias para construir los edificios de la planta de las nuevas ciudades que se iban fundando, en este siglo de progreso.

La personalidad que refleja con mayor autenticidad la vida afanosa de este gremio es, sin duda, Antonio Ipinza. Vivía en 1792 con relativa holgura, que se negaba a reconocer por temor a los impuestos, pero que un proceso judicial sustanciado por testigos oculares, nos revela con perfecta claridad. Por las declaraciones contenidas en el legajo, vemos que habitaba «una casa decente, adornada con arte, dotada de un taller bien provisto, con ventanas de hierro, y una familia con hijos vistiendo a la moda», aunque se quejaba que el oficio de carpintero le daba escasamente para vivir. Ipinza —dice el expediente— «ejecutó su oficio con ventajas y llegó a ser uno de los más afamados de la capital». Sus obras fueron innumerables, y recapitulando lo que tenemos dicho en forma dispersa en los diversos capítulos, podemos decir que fue el brazo ejecutor de los planes de Toesca y de Goicolea. Dirigió y construyó las Casas del Cabildo y la Cárcel Pública. Reedificó los arruinados corredores del Colegio de San Diego y del templo. Modernizó la planta interna de la iglesia de San Agustín y levantó los corredores del Palacio de los Presidentes, llegando por sus méritos a reemplazar a Agustín de Argüelles en el cargo de alarife²o.

El gremio de los carpinteros formaba el más numeroso de Santiago, y al terminar la época colonial, estaba integrado de las siguientes personas: Pedro José Mena, Ambrosio Santelices, José A. Carrasco, Manuel Venegas, Pedro Carretero, Mateo Quintanilla, Miguel Silva, Pedro José Torres, Francisco Escobar, Lorenzo Toledo, Santos Carrasco, Miguel de Liniers, Francisco Plaza de Santa Ana, Tomás Apelo, Faustino Hidalgo, Manuel Salvatierra, Miguel Durán, Juan Fuenzalida, Agustín Varas, Tomás Herrera, Ventura Pozo, José Guzmán, Juan López, Andrés Leyton, Miguel Sánchez, Mateo Jiménez²¹.

Los maestros, además de sus tareas directivas en la empresa de construcción, se dedicaban a la ebanistería de calidad, en compañía de los talladores, quienes durante algunos años tuvieron maestros mayores propios del oficio, tales como: José Peña (1782); Francisco Pascual (1783), pero que luego pasaron a integrarse en una única corporación artesana.

Tres estilos dominan la ebanistería artística del siglo XVIII: el estilo Reina Ana, el Chippendale y el Adams. Pero, como el hogar es el reflejo de la querella de las generaciones, a esta nueva maneras de ver las cosas, al cambio de las costumbres y a las transformaciones del gusto que son la expresión de la vida social y el refinamiento, se opusieron también la tradición que conserva los viejos moldes. Hay por eso variedad en el mobiliario y extrañas supervivencias de los tipos anteriormente descritos (Ver láminas 202, 203 y 204).

El estilo Reina Ana, severa interpretación británica de la elegancia y munificencia de la corte de Luis xv, domina en Chile en los primeros años del siglo. «Fue el preferido de los hogares, escribe el historiador Fernando Márquez de la Plata. Uno de los mejores mobiliarios llegados hasta nosotros, en poder actual de los descendientes, es el estrado de la familia Iníguez. Se compone de varias sillas, altas para caballeros y bajas para las damas, en hermosa madera de jacarandá, primorosamente tallada, con asientos repujados en cueros²¹.

El Chippendale, «esa dinastía, que como escribe M. de Asúa, comenzó con un artista serio y profundo cuando entró el siglo xvIII, y que con Tomás encuentra su perfeccionamiento en el empleo de la caoba y las combinaciones de metales», tuvo también su período de apogeo en nuestro lejano país.

Se conservan muchas sillas y mesas en el Museo Histórico Nacional, y en las colecciones particulares, en las cuales se advierte el juego artístico de sus curvas características que bajando del centro pasan por los lados, se elevan en violenta ondulación y se entrelazan en ritmos caprichosos, reminiscentes de su influencia oriental. El mobiliario de la Real Audiencia de Santiago, expresión oficial del gusto de la época, estaba tallado en este estilo. La reacción de Robert Adams comenzó en Europa hacia 1775, y se inspira en modelos italianos de raigambre clásica, que ponen en consonancia el moblaje con los colores de paredes y muros.

«El mejor que tenemos en Chile, escribe el investigador ya citado, es el conjunto que engalanaba la mansión de don José Toribio Larraín, en Santiago».

Por sobre estos estilos de importación directa o imitados por los carpinteros criollos, se imponen en los muebles chilenos ciertas formas y maneras artesanas de extracción vernácula. El predominio de la laca es una de ellas. Fue México, el introductor en las artes industriales de estos procedimientos orientales de decoración, imitados en los talleres de Michoacán de los modelos chinos que traía el galeón de Manila. De allí también surgieron los tableros para biombos para decorar interiores, pintados con escenas religiosas o históricas. Reminiscencia de esta moda americana—que prendió también en España—son «las altas escribanías y las papeleras de laca roja», que describe Márquez de la Plata en la citada monografía.

El recurso de pintar los muebles con acuosos barnices policromos, es otro de los rasgos típicamente americanos, moda que persistiera en México, Quito y el Perú, y entre nosotros dejó ejemplos de tanto mérito como ese armario del Convento de las Monjas Rosas, hoy en el Museo Histórico Nacional.

Los estilos europeos señalados sufrieron no pocas transformaciones autócionas al contacto con la artesanía de América. «Las formas—escribe el Marqués de Lozoya— son las mismas de los muebles españoles: el armario, el bargueño, el banco de respaldo, pero con mayor pesadez y profusión en el adorno». Al Chippendale los ebanistas peruanos le dieron un especial acento de riqueza, a veces recargado, que lo hace inconfundible²².

Los ebanistas chilenos aplicaron las líneas europeas a las maderas de patagua y alerce, labrando sillas con curvas pronunciadas, garras disimuladas y tallas en los dos costados, que tuercen la intención original del estilo. En cambio en las mesas hay «tipos más sobrios, de líneas rectas, con estrías cubiertas de dorado», que tuvieron amplia acogida.

Frecuente fue en esta época la persistencia de tipos que corresponden estilísticamente a los siglos anteriores ya estudiados. Ninguna más popular que la silla mallorquina, nuestra vulgar silla de totora, que continuó en uso hasta muy entrado el siglo xix.

El tratamiento criollo de tipos y estilos puede estudiarse con verdad documental en el legajo que se conserva en el Archivo Nacional, relativo a las fiestas de homenaje con motivo de la elevación al trono de Carlos IV (Ver lámina 205).

Impera en los modelos de las carrozas y carros alegóricos que, bajo el patrocinio de los gremios, desfilaron por Santiago en la Jura de 1789, una concepción barroca similar a la que ya hemos descrito al hablar de los túmulos funerarios de los soberanos fallecidos.

Un examen de los dibujos, simpáticos en su ingenuidad artesana, revela un remedo casero, de la admirable ebanistería portuguesa o española de dichas artes aplicadas. Sobre la superficie de las cajas de los carruajes, los maestros levantaron la superestructura de una fantasía escenográfica, que pudiera servir de escenario a la representación de sainetes o a «trechar la loa», como se decía en el lenguaje teatral de esos tiempos.

Diversas concepciones artísticas pueden derivarse de estos ejemplos. Uno de mayor severidad de líneas, dentro del barroco genérico, es el carro de la cofradía de los herreros que dibujara Ro-

sauro Rojas. Imita un trono plantado sobre una concha sencilla, con terminaciones de moderado barroquismo, en los adornos del marco superior. Similar a éstos son los diseños del carro de los barberos, silleros, aunque de mayor efecto en la presentación. La línea juguetea en caprichosos arabescos «rococó» en la elegante carroza presentada por el maestro José María Ibáñez, y en la del gremio de los carpinteros, a cargo de Antonio Ipinza, en cambio los sastres permanecieron fieles a la decoración tradicional en el Corpus Cristi, con dragones o leviatanes, que arrojan fuego por sus fauces²³ (Ver lámina 206).

Habría sido interesante poder completar esta reseña con datos sobre la arquitectura naval, pero sólo hemos podido ubicar el expediente relativo al del barco construido en el puerto de Curanipe por «Juan Bautista de Altuna constructor e ingeniero del arte de la construcción de marina», venido de España, que no refleja dato alguno sobre las formas imperantes en Chile en esta materia de decoración náutica de interiores, mascarones y puentes²⁴.

El Gremio de los Herreros

LA FAENA de la construcción de cañones había desarrollado las técnicas de los maestros herreros. La Casa de Fundición de Santiago estaba dotada de un equipo completo, y a juzgar por el inventario, realizado en 1769 por los maestros Joseph Vega y Ventura Miranda, podía forjar piezas mayores en su «horno grande capaz de fundir ciento cincuenta quintales de metales». El instrumental comprendía refinos para bronce y cobre, y sus tornos, yunques, bigornias, «almas de fierro para cañones y los moldes para el escudo de las armas reales y demás adornos», permite presumir un verdadero adelanto en las artes del fuego.

Gracias a estos elementos mecánicos, la virilidad del herrero pudo domar la resistencia del metal, y forjar esas obras finas que eran requeridas con insistencia por los refinados vecinos de la capital para las nuevas construcciones de calidad y lujo que se iban construyendo. Las rejas, por ejemplo, era no tan sólo un complemento de la arquitectura, sino una necesidad sociológica en Hispano-América, debido al medio ambiente moral. Su elaboración había estado sometida a la lenta evolución de las artesanías. Las más antiguas, de delgados barrotes de sección redonda, divididos horizontalmente mediante hierros de igual perfil, destacaban su discreta elegancia gracia: a las sencillas volutas entretejidas en el centro, a la curvatura de sus ejes o a la línea del arco superior escarzano en que terminaban. Son hierros austeros y sólidos que resumen simbólicamente la aspereza de una vida nada fácil.

La rejería chilena se fue complicando y tendiendo a una estilística de mayor refinamiento debido a la influencia de los modelos que fueron llegando al país a lo largo del siglo xviii. Los primeros en modernizar su fabricación fueron los maestros franceses, que como hemos visto se establecieron en Concepción, Valparaíso y otras ciudades en el primer decenio del siglo. Luego los padres jesuítas trajeron modelos, sin duda, los del elaborado estilo barroco de Baviera y Austria. Por último, Joaquín Toesca introdujo sistemas funcionales más sencillos, en armonía con el conjunto de la edificación del país. Pero, sin lugar a dudas, la escuela que mayor influencia tuvo en la forja del hierro chileno, fue aquella establecida en Guipuzcúa, en Elgoibar, por el talento de Antonio Elorza, creador de un tipo de refinada cerrajería. Allí encargaron numerosos veci-

nos pudientes sus rejas y cancelas, de allí vinieron, sometidos a los croquis de Joaquín Toesca, las balaustradas y balconerías del edificio de la Moneda, tónica dominante del arte arquitectónico de fines de siglo.

La sólida reja chilena, todavía frecuente donde es posible ubicar la ventana llamada «teatina», alta y pequeña, se complicó en su estructura por medio de simples remaches cuadrados en el centro, ornamentación de pequeños círculos en figura de S y luego, a imitación de las españolas, se cubrieron con el abanico superior, crestería afiligranada de elegante composición. Los dibujos contenidos en los libros de M. E. Secchi y Alfredo Benavides, y las ilustraciones del estudio de Arturo Fontecilla Larraín, demuestran la variedad extraordinaria que ellas adquirieron²⁵. Sin duda, los propietarios veían en las rejas una manera de distinguirse del vecino.

Tenemos a nuestra vista una colección de fotografías, tomadas por el profesor señor Ramírez Ossandon. Examinándolas y comparándolas con las anteriores, podemos, tal vez, intentar una somera clasificación de los motivos artísticos más frecuentes en las rejas chilenas. Las hay con un motivo único central (flor o rizo según la terminología artesana); otras con el mismo adorno repetido en las cuatro esquinas; algunas con cuatro rosetones (florones) superpuestos y un terminal de crestería.

En contadas, entre ellas, el adorno consiste en una moldura sobresaliente, a la manera de un marco que encuadra un rosetón ovalado, a veces con las iniciales del dueño de casa. Tienen un delicado tipo francés de aristocrática elegancia.

El empleo de la doble S es muy frecuente, lo mismo que la crestería superior, a imitación de un escudo de armas (Ver lámina 207).

Aquellas de motivos florales, repetidas en zonas geométricas o bien trenzadas en complicado laberinto, son más escasas. La mayor parte es labor en la sencilla forma de hierro pasado. En provincia quedan todavía esas pequeñas ventanas a manera de troneras góticas, con pequeñas rejerías a modo de panal de abejas. En la época republicana, símbolo de los tiempos guerreros, la forma lanceolada comenzó a imponerse (Ver lámina 208).

El material empleado en estas elaboraciones fue casi en su totalidad importado de Vizcaya. A fines de la Colonia, don Francisco Tomás de Vildósola, abrió la mina de hierro del Cerro de Pelvín, cuya ferretería, situada a ocho leguas del Carrizal, producía en 1812 «tres quintales diarios y está en adelantamiento progresivo siguiendo la destreza de los operarios». La familia Triviños se hizo famosa en Peñaflor aprovechando para los aperos de montura, los hierros de Pelvín²n (Ver lámina 209).

En el gremio de herreros se distinguieron por su pulcro trabajo los maestros mayores Juan Navarro (1779), Rosauro Rojas (1797) y Joaquín Urrutia (1798). Atribuimos a Rosauro Rojas, cuya fama llegó hasta muy avanzado el siglo, la obra más importante de la forja colonial, la reja del presidente Pino. En el taller del maestro, y en compañía de su hijo Juan Evangelista²⁷, debió trabajar este soberbio fruto de su laboriosidad e ingenio. Vicuña Mackenna, a quien tanto deben los santiaguinos por la forma en que salvó las reliquias nacionales, llevó la reja al Cerro de Santa Lucía, donde se encuentra. La puerta ostenta en lo alto, en encaje de hierro, las armas españolas y el escudo real, sostenido por cintas y guirnaldas de exquisito tallado. En las hojas superiores, dos palabras recortan el hierro: Extra Ultra. Más abajo ostenta la enseña: Reinando don Carlos IV y gobernando este Reyno don Joachin del Pino a impulso de zelo. Se acabó esta reja en el año mucci.

Herreros, armeros y bronceros lucieron su espontánea maestría en los objetos domésticos que reflejan de un modo elocuente el alma artística de los siglos. Los aldabones que resonaron tétricos o alegres en las puertas claveteadas; las bocallaves afiligranadas o de placa: los braseros en que crepitaba el carbón de la tertulia; las chapas de la caja de caudales; los faroles que hicieron obligatorios los bandos de Buen Gobierno de los últimos presidentes; la veleta airosa de las iglesias, como aquella de Santo Domingo que indicó por tantos años el sentido del viento a los jugadores del volantín. La extensión de nuestro estudio histórico nos obliga a limitar las observaciones sobre las artes aplicadas que, por lo demás, han tratado con cariño los historiadores chilenos.

LAS ARTES POPULARES

E NTRE LAS ARTES aplicadas que tuvieron mayor desarrollo en Chile debido a la urgencia de la demanda en la vida doméstica cotidiana, sobresalen las del hierro, del cuero, la lana y sobre todo, la cerámica.

Aunque no es del caso insistir sobre el proceso evolutivo de algunas de ellas, que forman parte más bien de la historia económica del país, creemos necesario por lo menos ofrecer indicaciones suficientes sobre aquellas que estuvieron más cercanas a una concepción artística de la manufactura.

Las artes del cuero —como ya hemos afirmado— fueron imprescindibles en la fabricación de sillas de montar, enjalmas, riendas, guademeciles, petacas y almofrés, objetos de uso diario en la ciudad y en el campo. El oficio técnico-artístico entregado al gremio de los silleros, de cierta respetabilidad, y al afín de los zurradores, encargados de preparar la materia prima. En el siglo xviii se trató de legislar sobre la materia para organizar la faena en escalafones jerárquicos. En 1778 se habló de la creación de los grados de maestros mayores, pero uno de los miembros de la cofradía, Santiago Vilches, alegó que todos los que tenían abierta tienda propia en Santiago, tales como Francisco Molina, José Brabo y José Reynoso, habían sido ya reconocidos tácitamente como tales por el Cabildo. Tampoco fue escuchada la voz de los comerciantes, representados por Domingo Balmaceda, quien abundó en razonamientos en defensa de la organización tradicional. En adelante, y sin efecto retroactivo se sometió a todos los maestros al examen requerido, y anualmente el Cabildo eligió a sus representantes legales. A fines de la época colonial, el veredicto recayó en varias ocasiones en los nombres de Francisco Patsi, sillero de gran prestigio, y en Justo Medina, reputado zurrador de la localidad¹.

El arte de la talabartería tuvo raigambre popular neta, y sus artesanías, asociadas a otros gremios afines, se expandieron a lo largo del territorio como lo demuestra el «Censo de 1813», al hacer el recuento de sus numerosos componentes.

Los objetos entregados a las robustas manos del herrero, de los silleros, y de los brosladores y a sus intuitivas concepciones artísticas, llevaron por repetición, a dar vida a un estilo nativo, que presta elegancia típica al atuendo y arreos del jinete chileno.

Es difícil rastrear con precisión la evolución estilística de estos objetos. La silla de montar adquiere formas de arquetipo a través de cambios sustanciales estrechamente unidos a la sociabilidad ambiente. Las etapas de la sociabilidad, heroica y guerrera en el siglo xvi, en que predominaban los arreos de combate; la intensificación de la vida agraria y por último, la diferenciación creciente entre ciudad y campo en el siglo xix son coordenadas que permiten inferencias generales. Los modelos primitivos de sillas de montar, desde la simple y funcional descrita por el P. Rosales, de raigambre andaluza; los géneros individuales de lujo que exhibían los caballeros en

los desfiles y cabalgatas; la silla del arriero, del huaso, del capataz y del patrón, son el producto de un intuitivo proceso de aculturación, en que las formas, las dimensiones y el colorido alcanzan validez nacional, con variantes regionales.

La armazón, recubierta de espesos paños o peleros, está decorada en sus tapas por adornos metálicos o por labores de cuero, en que se puede advertir el influjo de la técnica mudéjar del adamasquinado. «Este arte único —escribe Márquez de la Plata— tuvo el acierto de inscrutarse dentro del alma del chileno de los campos. Se apoderó de sus prendas más queridas para el caballo. Se engalanaron con damasquinado las espuelas, cabezales, capas de montura, hebillas, anillos
del lazo y del cuchillo, pasadores, jáquimas, pernos, estribos y sus llantas como los demás complementos».

Este arte de la ataujía embutía sus líneas curvas y horizontales con profusión de motivos en todos los atuendos del huaso ya señalados.

Los estribos de madera y metal, en sus formas diversas, de media luna, de baúl, capachos peruleros, asturianos y alrados de Castilla se fueron reduciendo a tipos generalizados a lo largo de los siglos coloniales.

Uno de los influjos más poderosos en este proceso, es, tal vez, el de los jesuítas. Tomás Lago sostiene en su interesante libro El Huaso Chileno, «que el estribo chileno actual es un producto derivado del barroco, recargado de adornos y talladuras, cuya elaboración no puede haber sido importada». El autor emplea como elemento demostrativo de su tesis la comparación del altar del fundo de La Compañía con estos objetos. «La acumulación de adornos —escribe— ocupando todos los espacios del objeto, los cortes de hojas, la repetición de puntos o barruecas, etc. y particularmente el aire general, hace que el altar parezca a primera vista, deformado por el tiempo, un amontonamiento de estribos»² (Ver láminas 210 y 211).

En las espuelas puede observarse, al igual, una evolución semejante. La espuela de los ejercicios a la jineta del siglo xvi era pequeña, de escasos dientes. Ha predominado, en cambio, la de inmensa rodaja sonora y tintineante en los bailes criollos, que adopta variadas formas, decoradas con adornos rectilíneos, circulares o arabescos, que le dan una fisonomía incomparable (Ver lámina 212).

De vital importancia fue también en el atuendo campesino el arte de los tejidos. Ya hemos hablado de los primeros obrajes nacionales. Estos aumentaron en tal proporción en el correr de los siglos xvII y xvIII, que el Cabildo de Santiago, en sesión del 20 de abril de 1745, tuvo que nombrar un alcalde ordinario que fuera al virreinato del Perú para «conducir a este Reyno los maestros que se necesitaban».

Las tentativas industriales más valiosas fueron la de los jesuítas en Calera de Tango; los talleres de la Casa de Huérfanos, instalados por don Manuel de Salas, y la fábrica del suizo Santiago Heitz, en la Cañadilla de Santiago.

Para nuestro tema tienen mayor atingencia los obrajes relacionados con el vestuario, donde la mano de obra imprime sus estilos populares. La más importante es la manufactura de «ponchos», hecha por los aborígenes en la región de la frontera, Valdivia y Chiloé. El origen de esta prenda se atribuye a una invención Mapuche-Huilliche, y Gösta Montell ha podido seguir sus primeros avatares americanos. Los cronistas valorizaron el vestido criollo, definiéndolo con precisión: «Son ellos —se lee en una narración jesuíta inédita— tejidos de lana y matizados de varios colores que es la general vestidura exterior de todos ellos (indígenas) y de todos los habitantes del Reyno a

excepción de tal o cual sujeto de distinción que usa Capa a la española y aun éstos usan "ponchos" para sus viajes y faenas de campaña. El poncho es de tamaño y proporción de las mantas de jerga, que para el resguardo del agua suelen usar los arrieros en España, sólo difieren de ellos en sus cualidades y en la variedad de colores. Sin embargo, este ropaje suele ser de gala de lucimiento y algunos, aunque de fábrica española, tienen de costo doscientos pesos de la moneda del país. El trabajo de esta especie es sólo de las mujeres de los indios, con hiladoras, tintas y tejidos»³.

Esta industria casera se generalizó en las diversas clases sociales del país (Ver lámina 213). En Valdivia, de acuerdo con lo que refiere un testigo presencial, «las mujeres tejían con las lanas del país, varios tejidos vistosos y con buen colorido, que forman de algunas yerbas y aunque carecen de este arte para estas fábricas se acomodan a lo que da el terreno y con duplicado trabajo y discurso para sacar dibujos en ponchos, mantas, alfombras y otras telas».

La técnica empleada era primitiva. Usaban un telar más simple: cuatro palos en cuadro, donde tendían los hilos cruzados y trabados, y con paciente cuenta de las hebras se acomodaban a los diseños ideados⁴.

En Chiloé, la importación de ponchos formaba uno de los rubros más importantes del comercio exterior, aunque su tráfico había disminuido a lo largo del siglo xVIII. «De 30 años a esta parte —escribía Lázaro de Ribera en 1782—, ha experimentado la industria de la provincia una decadencia lastimosa. El de medias de lana, que se extendía todos los años: el de los ceñidores, los ponchos finos pasaban de cien pesos de valor, todo ha sido sepultado y confundido, con una rapidez increíble...». «Ya no falta más que dar un paso para que cese enteramente la manufactura de los ponchos... la mala calidad del añil de Baltes (sic) que es el que se lleva a la provincia, los ha desacreditado en estremo».

El Partido del Maule fue también famoso por sus bayetas y sus ponchos abalandronados, de los cuales hizo el elogio el cronista Gómez de Vidaurre. De Chillán surgieron tipos especiales de alfombras que alcanzaron nombradía en el país y en el extranjero. Roa Urzúa tuvo en su poder una de ellas de cerca de 20 metros de longitud, de tejido delgado, finamente hilado en color trigo seco, en cuyo fondo se extendían decoraciones florales de vistosos colores. Dominaba la tonalidad amarilla, el azul viejo, el rosa y el verde hilo, siendo las guías y los ganchos de las plantas dibujadas de un verde realista, que daba sensación de pasto.

En los inventarios coloniales figuran con frecuencia, las «alfombras de iglesia de Chillán», pequeños tapices decorativos muy usuales en esa época. La importancia y el valor que se daba a estos tejidos, puede medirse por un obsequio del obispo de Concepción al rey de España el año de 1775, en cuya nota de envío, comunica que ha mandado fabricar «una alfombra de pelo de manos de estos naturales para el Gabinete del Príncipe de Asturias».

No sabemos con precisión el origen de las hermosas alfombras llamadas de Colina, de colores de fondo oscuro y de composición floral, un despliegue en relieve de repetidos motivos de flores. Márquez de la Plata consigna en su monografía póstuma muy hermosos ejemplares de la colección de Carlos Robinson y Hernán Garcés Silva.

De origen colonial son también diversas industrias de tipo artístico manual que han permanecido como hermosas tradiciones artesanas del país. Entre otras, citaremos los tejidos de crin de caballo que hoy día hacen del pueblo de Rari, en Panimávida, un centro regional interesante (Ver lámina 214). En Valdivia se desarrolló la cestería de «mimbre y de esparto silvestre con que formaban —al decir de un escritor de fines del siglo xVIII— canastas y otros envases de redecilla muy curiosos». La de paja de coligüe (que así llaman a la caña en estos países —escribe Usauro Martínez—), imitaban las figuras que veían a los españoles, formando diversas piezas, aun sombreros, que el autor citado encomia por la destreza de la ejecución». A este grupo pertenecen igualmente los tejidos de estera, con que se tapizaban las sillas y se fábricaban alfombras para los pisos de pastelones (Ver lámina 215).

La cerámica fue, como ya hemos visto, una de las primeras actividades fabriles del país. A partir de 1687, la encontramos esparcida a lo largo del territorio.

En Valdívia citando a una autoridad, «las mujeres formaban varias piezas de alfarería con alguna curiosidad, sin torno, ni más artificio que el de una molestosa maniobra hasta sacar la pieza, que solicitan no sólo en barras sino en madera, que, tostada al fuego, van horadando con un fierrecillo, y sacando a regulación visual el cóncavo y gáliba, que requieren cantarillos y vasos para sus usos y le dan colorido de tierras que tienen con varias tinturas»⁷.

Lirquen, pequeña aldea, era otro centro, «compuesta toda —escribe Gómez de Vidaurre— de pescadores, y fabricantes de ladrillos, tejas, ollas y cosas de greda».

En las vecindades de Chillán, Quinchamalí, reducción de indígenas, se hizo famoso por la fabricación de artefactos pintados.

En la actualidad los folkloristas distinguen cinco tipos de variedades, a saber: el araucano, el incaico, el campesino chileno y el indefnido o mixto.

El material de que se fabrica —escribe un artista de Chillán— sólo se halla en las minas o veneros de ese lugar, y las tintas con que se tiñen se obtienen de plantas de esa región. Corresponden al primer tipo, vasos de forma de pato, cántaros adornados con un dibujo fotográfico que se parece a una guirnalda, ollas, jarros, tazas, consoles, hojas, plumas y otros objetos.

En el segundo se distinguen: cántaros unidos por una asa o puente ventral, muy parecidos a los huacos de Trujillo, tazas y mates, éstos de la forma de un calabazo.

Del tercer tipo hay botellones que representan a una mujer de faldas muy anchas, tocando la guitarra. Tienen en la cabeza un gran sombrero que es el tapón de la botella. Hay también ejemplares que representan aves o mamíferos.

Se clasifican en el tipo europeo: tazas, platos, fruteros, teteras, azucareras y jarros con guirnaldas fotográficas, todos imitación de objetos importados⁷.

En su interesante encuesta gráfica sobre Quinchamalí, el Prof. Tomás Lago ha encontrado detalles curiosos sobre la actual elaboración, la que, sin duda, demuestra sus orígenes coloniales, pues, como él dice «las loceras permanecen todavía pegadas a las raíces consuetudinarias del oficio heredado».

Las piezas más significativas de esta zona, que son la cerámica negra ennegrecida al humo, las deriva el Prof. Lago del influjo de los jesuítas (Ver lámina 216).

Las tierras de Melipilla, Pomaire y Chocalán fueron, sin duda, los centros alfareros más importantes del Valle Central. Aunque los métodos no diferían del resto del país, la técnica del pulimento y del sobado disponía de una mano de obra más eficiente y experta. Las espesas capas de arcilla roja, dura como piedra, permitieron el auge de una población alfarera, agrupada alrededor de los pintorescos hornos que ha descrito, con naturalidad encantadora, la viajera in-

glesa María Grahan, comparándola con una serie de tumbas primitivas, en medio de la tranquilidad serpeante del río y la vista lejana de Chocalán.

Las loceras, animadas por un espíritu individualista, tenían cada una su horno propio, y se especializaban en tipos diferentes de artículos de greda. Los hombres fabricaban laboriosamente vasijas para el vino y enormes alambiques, platos y jarros para el agua. Las mujeres cocían en plena tierra, las piezas pequeñas, decoradas y policromadas. Para el pulido utilizaban la cal de conchuelas y piedras duras similares al ágata.

Un viajero anónimo, al describir su viaje entre Santiago y Valparaíso, a fines del siglo xvIII, se refiere a estas artesanías de la gente de campo, que según él, no viven ociosas: «Las mujeres, unas tejen, otras hilan y otras hacen vasijas; para esto toman una pella de barro particular rojizo o búcaro; otras una tierra metálica con partículas de mica aurea, piritáneas o tal vez, oro: la mojan, la amasan, le dan la forma que gustan, sin torno, ni otro instrumento: lo cuecen y queda hecha la vasija, pero esta manicbra es sin embargo prolija y necesitan un día para tres ollas de q a 10 pulgadas de diámetro».

Sin duda, en el siglo XVIII, la influencia de los talleres jesuítas de Calera de Tango y la Ollería de Santiago, ya descritos, provocaron una temprana industrialización de la alfarería para atender las necesidades del país. En la capital alcanzaron importancia la fábrica establecida por el maestro de campo, Millán López, a cargo de Patricio de Jesús Pardo, antiguo esclavo del Colegio Máximo, donde se producían tinajas y enfriaderasº. Francisco Palacios tenía otra fábrica de vasijas¹o.

En la región de Coquimbo, Antonio Jofré y Pedro Suárez, regentaban hacia 1771, un taller semejante en manos de Patricio Godoy y Francisco Alfaro «maestros prácticos y acreditados», especialistas en las vasijas o «piscos», en que se exportaban los vinos generosos de la región.

Carlos Reed ha bosquejado una morfología de los tipos regionales de cerámica, a base de la importante colección que reuniera para el Museo Histórico Nacional.

«En Quillota y Limache -apunta- es roja, monócroma, tal como resulta por el calentamiento de la arcilla con que se fabrican los utensilios».

En Talagante, Pomaire y Melipilla la cerámica es colorada, ya sea en la arcilla misma antes de cocerla o bien pintada exteriormente después de cocida. En Rancagua hasta Chillán se hace alfarería monócroma, sin aplicaciones de ninguna especie. En diversas localidades de la provincia de Nuble se producen tipos originales, sea agregando a la pasta arcillosa carbón de paja de trigo, finamente molido, o bien pintándola con este material. En Concepción hay también un tipo especial, pintado y decorado en blanco y negro; de Concepción al sur, las piezas son en general de tipo araucano¹².

Melipilla ha conservado el cetro de un curioso tipo de cerámica decorativa que todavía destaca su sencilla belleza plástica en los días de las grandes celebraciones patrias o en las fiestas litúrgico-populares de la Noche Buena, de la Pascua de Navidad¹³.

Gracias al prolijo y metódico estudio del profesor Bernardo Valenzuela, se puede hoy día conocer el completo proceso de la elaboración de la cerámica folklórica de Pomaire, típica aldea
locera, poblada de pequeños hornos de barro y de ladrillo en que se laboran objetos de gran interés cultural. El autor describe en todos sus pormenores técnicos la faena de la producción de
tipos vasiformes, de intención doméstica y los tipos escultóricos, en que se advierte el peso de
una remota tradición¹⁴. Nuestra alumna, señorita Raquel Vera Fisher, ha estudiado la de Talagarte (Ver lámina 217).

La técnica es similar en todo el territorio y denota un origen común. Se extraen los materiales de los cerros cercanos. La materia prima hay que lavarla para eliminar las impurezas. Luego se amasa con arena fina hasta formar un todo compacto.

Las loceras trabajan por trozos, y por medio de un movimiento circular les dan formas simétricas, pegando después los bordes. Una vez alisadas se arman y se tiñen con «color», que da una pintura gruesa. El cocido se hace en hornos cilíndricos y abiertos, hechos de adobe.

Los modelos son repetidos por tradición: predominando las escenas populares del siglo xix: fondas, trillas, cuecas, y personajes típicos: huasos, vendedor de huevos, etc. Los objetos funcionales: jarrón, ollas y piezas de té parecen ser los más antiguos modelos.

Por su calidad artística merece especial atención en un estudio de esta naturaleza, la llamada «cerámica de las monjas», de lejanos orígenes coloniales. Ya entre 1670 y 1682, el padre Diego Rosales, ocupado en escribir su: Historia del Reyno de Chile, dedicó unos sabrosos párrafos—como el tema lo merecía— a describir las cualídades gastronómicas de las monjas, maestras en el arte de la repostería de la almendra, que moldeaban en diminutas obras de verdadero primor escultórico. «Además de esto—apunta el cronista— se llevan al Perú grandísimas cantidades de jarros, búcaros, de formas muy curiosas, muy delgados y olorosos, que pueden competir con los búcaros de Portugal y de otras partes, tanto que sirven a la golosina de las mujeres y aunque los apetecen para la vista por su hermosura, los solicitan más para el apetito». Son fáciles de interpretar estas crípticas palabras barrocas, era ésta una costumbre española, «uno de los antojos ridículos de las mujeres, como escribe Deleito y Piñuela, y vicio frecuente de mascar tierra o barro, que sorprendió a la gran viajera, Madame D'Aulnoy». «Si se pretende ser agradable a estas damas—refiere en su libro Viaje por España— es preciso regalarles algunos búcaros que ellas nombran barros, y frecuentemente los confesores no les imponen otra penitencia que la privación de pasar un día sin probar aquella tierra» ¹⁵.

La costumbre de comer búcaros (definidos como «vasijas hechas con arcilla roja, negra o blanca, procedente de América que, al ser mojada despedía un olor agradable»), estaba relacionada con lo que en la península se llamaba la opilación, anticipo romántico, enfermedad ordinaria y particular de las doncellas y gentes que hacen poco ejercicio.

Esta moda ridícula se esparció por toda América y en México, según las noticias de Romero de Terreros, «se hizo costumbre entre las señoras coleccionar los búcaros de loza suave de Guadalajara, y muchas de ellas atraidas por el agradable olor que despedía esta cerámica, dieron en en romper pequeños fragmentos y comerlos» 16.

Los de Chile alcanzaron renombre, pues desde el siglo xvII se exportaron a España, y en el inventario y tasación de los bienes del famoso valido Fernando Valenzuela, realizado en 1677, pueden verse anotados varios de estos objetos de procedencia chilena¹⁷.

Más aún, en un entremés de Juan Agramonte y Toledo, intitulado: Los Gustos de las Mujeres, que cita Arco y Garay en su exhaustivo estudio de costumbres, los búcaros de Chile soportan comparación con los famosos de Estremoz, en Portugal:

Yo, señor, gusto de barro que me agrada ver que suena mascadito poco a poco en los dientes en las muelas. Quiero barro de la Maya, de Chile, de Zacatecas, de Portugal, de la Cina, de Alcorcon, y de Ginebra¹⁸. La importación hacia España continuó a lo largo del siglo xVIII. De los registros de aduana que hemos consultado, escogeremos algunos datos demostrativos. En 1774, se registra el envío «de seis jarros y una caja de loza». En la fragata Santa Trinidad, que zarpó de Valparaíso, el 13 de mayo de 1779, iba «un cajón con varias piezas labradas por las Monjas de Santiago de Chile». En el Santa Bárbara se despacharon al Perú: «20 docenas de jarros ordinarios de las Monjas y dos piezas de losa de las Monjas»¹⁰.

No pretendemos que el uso gastronómico fuera la única función que tuviera la cerámica de las monjas. Los investigadores le atribuyen, además, el servir como pasta de olor, por estar impregnadas de esencia de benjuí. Y sus méritos artísticos eran exhibidos anualmente en los «nacimientos» o pesebres con que las familias celebraban las ceremonias de la Pascua de Navidad (Ver láminas 218 y 219).

En cuanto a la explicación de la voz genérica «cerámica de las monjas», María Bichon, en su señero estudio sobre los orígenes y desarrollo de este arte, identifica a las monjas con las del Monasterio de las Clarisas de la Victoria. En verdad, aunque debamos dar fe a la tradición, creemos que es oportuno extender algo más la restringida designación²⁰.

En el cultivo de estas artes manuales los conventos rivalizaron y compitieron en dar formas a estas sabrosas miniaturas. Monjitas y criadas del Convento del Carmen de San Rafael hacían perfectas imitaciones de flores de mano, algunas en filigranas de plata, y el severo obispo Manuel Alday, en su visita de inspección, obligó a que las criadas recibieran en pago y salario por los frutos de su ingenio y habilidad²¹.

En el transcurso de nuestras rebuscas históricas, hemos encontrado diversas alusiones a facturas de esta especie, principalmente en la rendición de cuenta de las ceremonias de recepción de los nuevos gobernadores. Son frecuentes frases como: «a las Monjas del Carmen Bajo por flores de mano; a Sor Rafaela del Carmen, ochenta pesos por miniaturas de barro», etc.²².

El arte conventual parece haberse extendido por todo el país, al menos así lo inferimos por una carta escrita por fray Joseph Bustos, del convento franciscano de Concepción, en que ofrece para el gabinete del Príncipe de Asturias varias especialidades de la región, entre otras, «un cajón de búcaros hecho de mano de monja»²⁸.

LOS ULTIMOS ARTISTAS COLONIALES

La Escultura

Ambrosio Santelices

TODAVIA a comienzos de la era republicana, los vecinos recordaban al maestro Santelices, viejito enjuto que en el ancho portalón de su taller de la Alameda frente a la actual Biblioteca Nacional, trabajaba pese a sus años, con los anteojos montados en la nariz, que para individualizarlo en lo físico «se elevaba en la cúspide».

Las vecinas parleras lo describían «de color blanco, delgado de cuerpo, nariz afilada, pómulos un tanto salientes, labios gruesos pero expresivos»¹. Eso es todo lo que nos queda de la iconografía de este artesano, pintor, escultor y a veces arquitecto, verdadero eslabón entre una época en que el arte tenía en Chile la inspiración espontánea y descuidada de un barroco en tono menor, y los tiempos en que el arte se organiza con la indispensable lección académica de fines del siglo xvIII.

Ambrosio Santelices nació en Santiago, y era hijo natural de Luis Santelices. Estas noticias rubricadas por su firma en las conmovedoras páginas de su testamento, corrigen la información de Pablo Figueroa que lo da por nacido en San Felipe en 1734. Asimismo nos dice su primer biógrafo, que recibió la esmerada educación de los jesuítas. Si no se puede afirmar documentalmente tal cosa, al menos es lícito pensar que hubiera frecuentado los talleres de los hermanos coadjutores².

La protección de un tío del Convento de Santo Domingo le dio alas para el trabajo cuasi religioso que va a realizar en su artesanía devota, inspirada en una profunda fe católica.

Santelices lee las biografías del Año Cristiano, su fuente hagiográfica; Los Santos Evangelios, las Epístolas de San Jerónimo y la Imitación de Cristo, de Tomás de Kempis, que le marcan su senda intelectual y moral. Entre los libros de su biblioteca hay otros que pueden mostrarnos ciertos rasgos de su personalidad, El Quijote, La Historia de México, de Antonio de Solís y el Teatro Critico, del P. Feijoo.

Muy joven casa Santelices con Catalina Moreno. Le aporta una dote de \$ 500 y los derechos de una casa habitación. Nacen del matrimonio Pedro, que hereda su talento artístico e integra una verdadera comunidad artesana que sólo la disputa por la materialidad de una herencia iba a destruir^a.

El inventario de la producción de Ambrosio Santelices asombra por su número. Una mínima parte ha llegado hasta nuestros días, y por eso, para juzgarla convenientemente, debemos atenernos al juicio de los contemporáneos.

En la Iglesia Catedral de Santiago, Santelices acompañó a Joaquín Toesca, que fue, sin duda alguna, el verdadero maestro de esta generación de artifices. Bajo sus manos de cantero escultor las piedras fueron tomando las señaladas formas arquitectónicas, y el friso de la entrada, la escalera de caracol con sus artísticos descansos, adquirieron la realidad soñada por el director de la fábrica.

En el interior, Santelices fue el ebanista de las molduras, el tallador de las puertas, el escultor de las imágenes de bastidor a la manera quiteña, bustos y andas que ya tenemos descritas en el capítulo correspondiente a la Iglesia Mayor.

En su puesto de mayordomo de la Cofradía de Animas, Santelices realizó un encargo escultórico importante: el altar de la institución. Con ayuda de un oficial, el maestro se entregó de lleno a esta obra, inspirándose en el modelo de altar de San Ignacio de los jesuítas. Alcanzó a recibir un adelanto de \$ 2.000 que se le entregaron en 1805, pero por desgracia la situación financiera de la cofradía lo precisó a devolver esa suma y a detener momentáneamente la faena. Nunca terminó la obra. A su muerte los trozos escultóricos y las tablas de material de patagua y de laurel llenaban una pieza de su casa. Los inventarios describen los siguientes fragmentos:

- «Seis columnas y sus capiteles en embrión y sus basamentos concluidos menos los Plintios.
- Diez y ocho varas de moldurones anchos.
- Una cabeza de San Francisco».

Fiel a los compromisos, Santelices mandó en su testamento a sus hijos que «lo continúen pues son prácticos para ello».

Miguel Luis Amunátegui recuerda entre las obras labradas por Santelices en la Catedral, «una silla para San Pedro notable por la finura de los tallados y la forma majestuosa y rara con que está construida. La coronación es de una sola pieza de madera, adornada con tallados diferentes por ambos lados, siendo uno mismo el calado»⁴.

Joaquín Toesca llevó al escultor en su séquito de especialistas a trabajar en la Casa de Moneda, y no sería aventurado pensar que el retablo de la capilla hubiera salido de sus manos incansables.

San Francisco y el de sus vecinas, las Monjas de Santa Clara, «donde pedía humildemente un riconcito tranquilo para sus despojos mortales», fueron los templos de la predilección de este artista devoto.

El P. fray Bernardino Gutiérrez alcanzó a ver uno de los famosos altares de Santelices, el destinado al culto de San Antonio de Padua, frente a la puerta del costado norte de la iglesia. De madera tallada «de hermosas columnas dóricas, elegantes capiteles, mallas de plata dorada y su majestuosa coronación con una gloria de ángeles y sus grandes escudos con el lema Dilectur Deo et hominibus», no tenía comparación, escribe el citado testigo, con los que posteriormente se dedicaron a este santo⁵.

Otro testigo habla del altar de San Buenaventura en la misma iglesia, considerado como arquetipo, y al referirse a San Antonio, dice que ha conseguido darle al rostro la expresión más marcada de dulzura, saber y santidad. P. P. Figueroa le atribuye los altares de San Benito, Purísima, San Roque y San Francisco de la Bóveda del mismo templo.

La valoración del trabajo de Ambrosio Santelices la hicieron sus contemporáneos, el escultor Bernardo Godoy y el arquitecto don Joaquín Toesca, a raíz de una disputa judicial.

A principios de marzo de 1792, el maestro Ambrosio recibió encargo de doña María de los Angeles Zañartu de fabricar un altar para la Virgen del Carmen. Hizo el artifice el diseño, fue éste aprobado, fijándose el precio de \$ 400 por el trabajo. La obra interrumpida por cerca de dos años por muerte de la parte contratante, vino a ser reanudada en 1796, por don Eugenio Valero, quien a su vez falleció poco más tarde. A la hora del pago de honorarios se suscitó un acalorado pleito. Santelices pidió el expertizaje de Joaquín Toesca, que pasó en noviembre de 1797 a reconocer con prolijidad el altar.

El juicio que le mereció la obra fue el siguiente:

«Todas las proporciones de dicho retablo se hayan arregladas al orden compuesto y sus adornos no desfiguran en ninguna parte a su composición». Calculaba el precio muy equitativo, pues «el expresado retablo está muy bien acabado, los golpes de talla nada toscos, como igualmente, los serafines».

La justicia, a insinuación de la parte contraria, ordenó una nueva tasación a cargo esta vez del profesor de carpintería Bernardo Godoy, quien cotejó el diseño con la labor terminada. Sus palabras confirmaron en pleno el siempre atinado juicio de Toesca: «No sólo se manifiesta —escribe— fielmente ejecutado con arreglo a sus medidas siguiendo a Jacome de Vignola sobre la distribución de sus partes en el orden compuesto de Corintio, sino también aumentado el trabajo respecto de que muestra el dibujo, pues éste en los brazos no tiene delineación de talla alguna y el Altar está con talla en resaltos y movimientos para más adorno de la obra...

«A todo esto está apropiado el altar por ser un mueble que cada cual lo achica o agranda del tamaño que quiere según su frontal, pues en esto no sé de noticias de arreglo alguno de autor que haya escrito y en particular Viñola»⁶.

Es este diseño, el único dibujo que nos ha quedado del artista, y para una apreciación gráfica de los juicios citados lo acompañamos en ilustración (Ver lámina 220).

Estas obras admiradas por los fieles aseguraron el prestigio de Santelices, y su taller de la Cañada pasó a tomar crédito entre las familias pudientes de Santiago, que llegaban a dejarles los imprescindibles encargos para el matrimonio, la devoción o el regalo.

Amplio era el taller del maestro. Buenos oficiales tenía en su hijo Pedro, en su yerno Apelo y otros aprendices.

Las herramientas bien alineadas ponían la nota de la prosperidad. Nunca estaban ellas ociosas; en los cinco bancos y los cuatro banquillos se movían los serruchos sonoros, las garlopas diligentes, los formones afilados que buscaban la fibra. El aprendiz daba continuamente aire al torno. Y en una esquina asoleada, el maestro se movía orgulloso frente a los dos bancos de escultura, examinando con cuidado las materias primas, las maderas olorosas que la mano experta había seleccionado para los distintos fines.

La gama de las maderas chilenas estaba allí representada. Los tablones del lingue para los revestimientos; el espino para las obras gruesas; el ciprés chilote o cordillerano, de pulpa rosada, para las cajuelas de novios; el coyan aborígen, el sólido roble, duro y resistente para las faenas difíciles; el laurel, su madera favorita; el canelo para la viguería; el raulí y el impagable alerce, preciosas tablas, para el trabajo de precio y durable.

Las manos ágiles del maestro artesano reservaban, sin embargo, algunos troncos para la eba-

nistería de calidad y para saciar la sed de formas de su instinto escultórico. El cedro era la fibra litúrgica. En el nogal armaba las tarimas de estrado y los taburetes bajos; la patagua le daba el material firme para umbralar las puertas decoradas; el peral para las marquesas y catres; con la cotizada caoba y el jacarandá, imitaba esos muebles lujosos, que traían los barcos de registro, esos bautizados con el nombre de la Real Compañía de Oriente. En laurel tallaba los bultitos de animales para los alegres nacimientos multicolores⁷.

Ambrosio Santelices era al igual escultor en piedra. Y su amigo Andía y Varela nos ha trasmitido la noticia de «que ha tallado de cuarenta años a esta parte cuantos escudos de armas distinguen las portadas de muchas casas de la ejecutoriada nobleza del país, con tal primor, que la envidia no podrá notar sino en cada golpe un magisterio y en cada escudo un acierto»* (Ver lámina 221).

De su labor arquitectónica nos da prueba algunas comisiones oficiales de tasación y reconocimiento de la iglesia de San Lázaro y en la Aduana, como ya tenemos apuntado.

De Santelices, dibujante, hemos citado el bosquejo del altar de là Virgen del Carmen. Pedro Pablo Figueroa poseía dos curiosos y raros ejemplos, «uno que representa una danza en el patio de una casa antigua y el otro un retrato de su hijo Pedro».

Santelices, hombre en extremo laborioso, era el maestro favorito de las casas aristocráticas y templos por su maestría artística. Son muchas las obras que se le han atribuido. Figueroa lo da como autor de la Santa Gertrudis de la Merced; de la Virgen del Tránsito del Buen Pastor de San Felipe; del San José de Curimón; de los de San Miguel y San Luis Gonzaga en el templo de la Compañía de Jesús; de la Virgen de la iglesia de la Merced de Copiapó y dos grupos bellísimos, Adán y Eva y María y José. Obras todas que han desaparecido, a pesar de las intensas rebuscas que hemos hecho. Miguel Luis Amunátegui le atribuye el altar mayor de San Diego y el templo de las Capuchinas, en el cual atraían la atención tres estatuas de madera que representan la Trinidad.

En su testamento Santelices se refiere al oratorio que había construido en la hacienda de don Juan Manuel Ugarte y a un trabajo similar para las señoras de Carrión.

Todos estos trabajos valieron a Ambrosio Santelices el grado de maestro mayor de carpintería y esculturía, que desempeñó a plena conciencia a partir de 1815.

Enfermo de gravedad a comienzos de 1818, humildemente testó el 7 de enero de dicho año, y era su voluntad que se hiciera su entierro sin la menor pompa en el monasterio de Santa Clara. Murió poco después. Su postrera obra fue el tallado del escudo de la Patria Nueva, según dibujo de Ignacio Andía y Varela. En abril penetraban los albaceas a inventariar sus bienes al domicilio. Numerosas eran las obras que, inconclusas, yacían en el taller y demostraban fehacientemente la voluntad extraordinaria del artista.

La enumeración póstuma indica la capacidad de realización:

- Una mesa de altar a la romana y dos columnas habilitadas sin acabar del Altar de San Benito.
- Una estatua de San Sebastián.
- Un crucifijo en su cruz y péaña sin pintar.
- Una cabeza de San Diego.
- Un niño Jesús en su urna.
- Un San Miguel en embrión.

- Tres cabezas en embrión, dos de San Francisco y una de San Francisco Javier.
- Cuatro columnas para San Pedro de Alcántara y un resto de pedestal.
- Un Cristo en embrión, sin brazos.
- Dos bultitos de Nacimiento y cuatro ángeles encarnados.

De esta inmensa labor consagrada por los contemporáneos y por unos escasos artistas que alcanzaron a conocerla, José Gandarillas, José Miguel Blanco y Pedro Pablo Figueroa, sólo nos queda el dibujo ya señalado; los angelitos del Museo de Bellas Artes y la estatua de don Bernardo O'Higgins en el Museo Histórico. No alcanzan ellas, creemos, a iluminarnos sobre la calidad artística del maestro Santelicesº (Ver láminas 222 y 223).

Su técnica escultórica deriva de la escuela quiteña en decadencia, aunque alcanzó a rectificar camino gracias a la enseñanza técnica de Joaquín Toesca. Policromaba los rostros y les daba la sensación de la vida por medio del recurso naturalista, esos ojos de cristal, que en número de cinco cajas quedaron inventariadas en sus bienes.

Ignacio Andía y Varela

LA BIOGRAFIA de Ignacio Andía y Varela ha despertado interés entre los historiadores, y Vicuña Mackenna con algo de la exageración del entusiasmo y algo también de rigurosa verdad, lo bautizó con el apelativo del primer escultor «chileno». Las fichas bibliográficas sobre este artista son numerosas e indican la situación que alcanzara entre sus contemporáneos¹⁰.

De honorable prosapia criollo-española, Andía y Varela vino al mundo el 2 de febrero de 1757 en la después histórica casa del Consulado, en esos tiempos en que la evolución de Chile comienza a tomar un rumbo de actividad y dinamismo que presagia novedades. Alumno del Colegio Azul de los jesuítas, del Seminario y de la Universidad de San Felipe, recibe la máxima ilustración que podía ofrecerse en el Santiago colonial a los hijos de familias pudientes. No se ha podido establecer dónde adquirió los rudimentos de su cultura artística, ni quién puso en sus dedos de adolescente el lápiz que iba a manejar con seguridad de perito en sus años mozos; sin duda, hay que indicar a algún anónimo coadjutor jesuíta como el maestro desconocido.

En 1784 ingresó Andía y Varela a la carrera administrativa. Siete meses de archivero en las Temporalidades inician sus primeros quince años burocráticos, y sucesivamente alcanza por los méritos de su constancia y laboriosidad los cargos de oficial mayor, secretario interino de la Capitanía General y escribano subrogante de gobierno. Además de los extraordinarios conocimientos que ha logrado atesorar en tan delicadas experiencias, Andía y Varela se distingue por el manejo singular de la pluma del pendolista, y su letra de pulcra caligrafía española lo cotiza muy alto en los medios eclesiásticos y en las esferas gubernamentales, que le encargan diplomas, códices y documentos oficiales.

En 1788 acompaña al gobernador don Ambrosio O'Higgins en la gira a las provincias del norte. En 1790 recorre las regiones de la costa de Valparaíso en idénticas funciones. Más importante para su desarrollo artístico fue el viaje a la Frontera en la comitiva del citado gobernador. Asiste el 3 de marzo de 1793 al Parlamento de Negrete y traslada al papel la visión de la jornada. «Es esta pintura —que figura en el expediente de partición de bienes— una acuarela de vivos colores en que están representados —apunta un pariente que alcanzó a contemplarla— los indios a caballo en grandes grupos corriendo por la campiña, dibujo muy bien ejecutado con la limpieza de color muy difícil de manejar, sin una gran práctica en este género de pintura». A base de estos apuntes de Andía y Varela se presume que don Claudio Gay formó la estampa correspondiente para el volumen de ilustración con que acompañó su *Historia de Chile*. En el inventario de sus bienes figura un «Plano del Fuerte de San José», que podemos atribuir también a este período de su formación artística.

En estas excursiones, así como en el manejo de los papeles administrativos, don Ignacio llegó a adquirir un conocimiento extenso de la geografía del país. Reuniendo los planos y mapas que pudo proporcionarse, escribe Barros Arana, dibujó un mapa general de Chile más extenso y completo que los existentes¹¹.

La carrera tan hermosamente iniciada de este calígrafo estuvo, sin embargo, sujeta a las amargas contingencias de un destino administrativo ingrato. Casado con doña Josefa Rebolledo, hermana menor de la hermosa mujer de Toesca, y cargado con el peso de 18 hijos, vivió en interminables litigios por vida y honra burocrática, que le iban a acarrear amargos sinsabores. Minucioso hasta la exageración, Andía y Varela que puso en los informes la misma pulcritud que en sus rasgos caligráficos, tuvo como única puerta de escape, el mundo de la fantasía y del arte. Mucho debió soñar a la vera de su cuñado el arquitecto don Joaquín Toesca para quien dibujó varios perfiles, como aquel del túmulo de Carlos III y de la Callana que ya tenemos estudiado. Horas enteras debió consumir junto a su modesto y fiel amigo el escultor Santelices, dibujando los signos heráldicos que el maestro esculpía en la dura piedra del escudo.

Trasladado a San Felipe con el cargo de administrador de la Renta de Tabacos, Andía y Varela vivió dos años tranquilos, dedicado a sus aficiones predilectas y a recuperar la salud perdida. Había algo de un Fausto criollo en sus andanzas en busca de maderas raras y preciosas; en su pasión de herbolario, en sus trajines de agrimensor a la moderna premunido de anteojos de larga vista. De Aconcagua trajo el plano topográfico, que a nuestro parecer, es el que figura con el número 6 en la monumental Cartografía Hispano-Colonial de Chile, de José Toribio Medina y Ernesto Greve¹².

Interrumpida momentáneamente su tranquilidad provinciana por la designación recaída en su persona, de tesorero de la Aduana de Santiago, los correteos administrativos le valieron, sin embargo, su reposición en San Felipe, en espera de la decisión real. En uno de estos viajes a Santiago, comenzó Andía y Varela su obra artística fundamental: El Escudo de las Armas de España que debía adornar la portada de la Casa de Moneda, construida por su ilustre cuñado. 810 días de trabajo medidos por su precisión burocrática le demandó este trabajo. Cuatro canteros expertos, Bascuñán, Fuentes, Salinas y Pardo desbastaron la piedra de facetas variadas encontrada en la cantera de Lo Contador. Ambrosio Santelices pulió los cantos, interpretando con fidelidad los dibujos. Al cabo de estos años de labor, en medio de atrasos pecuniarios, de desgracias familiares cual la muerte de su esposa y la mayor parte de sus hijos, Andía y Varela pudo ver terminada su obra maestra. Parecía por desgracia que su destino estaba atado al litigio e interminables papeles. Don Santiago Portales, superintendente de la Moneda, se negó a pagar el honorario de \$12,000 que habían fijado los peritos, ingenieros Olaguer Feliú y Atero. La resolución real favorable a su persona vino a llegar tan sólo en 1811, en medio de la agitación revolucionaria de Chile.

El escudo, que arrancó frases de admiración a un visitante sueco, Carlos Eduardo Bladh, quedó armado y tendido en el patio de su cuñado, don Ramón Luco, en medio de la indiferencia pública y el regocijo de los niños que apedreaban sus cantos. La hora del triunfo póstumo llegó en 1872, año en que gracias a los afanes del intendente don Benjamín Vicuña Mackenna, fue colocado en el lugar en que hoy luce, a la entrada del Fuerte Español del Cerro Santa Lucía, en la portada que delineara para este propósito el arquitecto don Manuel Aldunate¹³.



Ignacio Andia y Varela: Escudo español. Cerro Santa Lucia.

Las proporciones de esta obra, 3,20 mts. de elevación y 3,10 de ancho, y la perfección con que están delineados los motivos heráldicos y simbólicos, son el fiel testimonio de la pericia del desengañado artista. La restauración hecha por el tallador danés Andrés Steinbuck, no restó gran cosa a las formas bien acabadas, y a la artística proporción del original.

La corona de España, con sus diamantes y joyas, hacen juego al mundo que la circunscribe y por sobre el mundo, la Cruz de Cristo, símbolo de las leyes católicas. Dos leones de severo naturalismo escultórico soportan la corona y le sirven de pedestal. Las bocas de los cañones, las ca jas de guerra, los pabellones de banderas, armaduras y cascos, infunden dinamismo bélico, al conjunto del escudo en que la precisión del detalle no daña la armonía funcional de la obra.

Por esta misma época trabajó el artista las «dos pilastras de las escalas del segundo patio de la

Moneda. La parte inferior —escribe Mandiola— representa las piernas de un hombre con calzón corto, medias largas antiguas, con sayuelo y zapatos con hebilla, siendo lo demás en la parte superior una especie de chapitel o perilla tallada con mucho gusto y que terminaba en una hermosa piña con hojas que hoy no existen por haber sido brutalmente mutilada para clavar la reja».

En cuanto a las pilas y a sus correspondientes escudos, que muchos le han atribuido, nos inclinamos nosotros al parecer de Jaime Eyzaguirre que afirma que la ejecución material correspondió a don Ignacio Fernández de Arrabal, nombrado por esos años tallador mayor de escudos de la Real Casa de Moneda.

Ni el estallido revolucionario, ni la reconquista española significaron gran cosa en la vida introvertida de Andía y Varela.

Aunque sus inclinaciones profundas lo inclinaban en favor de la causa de España y fuera amigo de Marco del Pont, que lo consultó sobre los planos para la defensa del país, el afianzamiento definitivo de la independencia encontró al artista dispuesto a trabajar en sus temas predilectos, con una curiosa falta de interés por la apasionada política de esos decenios. 1814, año preñado de consecuencias, fue para Andía y Varela aquel en que copiara, por cariño fraternal hacia su primo el teólogo Lacunza y tal vez como adepto de sus doctrinas, los tres densos volúmenes de la Venida del Mesias en Gloria y Majestad, encabezando su transcripción con un retrato a pluma del autor. Lo coloca en el centro de un óvalo, tocado con peluca blanca ensortijada y vestido con su traje de presbítero. La cabeza se halla correctamente dibujada, la atención amalograda. El motivo decorativo que encuadra la parte superior, son unos libros artísticamente colocados, en cuyos lomos pueden leerse los títulos finamente caligrafiados. Una guirnalda de flores rodea la bibiloteca, y se desplaza con gracia por los costados del retrato. Al pie distribúye los símbolos de la sabiduría, un anteojo astronómico, un compás, varios libros, un globo terrestre y sobre la Biblia Sacra, el birrete sacerdotal¹⁴.

A raíz de la Batalla de Chacabuco, O'Higgins le encargó el proyecto de la pirámide de la gloria que pensaba erigir en el centro de la Plaza de Armas como monumento recordatorio. En el bosquejo que alcanzó a conocer su hija «estaban representados los trofeos de guerra. También se veían figuras con semblantes tristes apoyadas en teas que ardían boca abajo; otras como siemprevivas; genios que volaban llevando en las manos coronas cívicas y los nombres de los ilustres patriotas. Se leían también elegantes y bien sentidas inscripciones y por último la fama con su gran clarín, coronaba este gran monumento que, circunvalado en distancia conveniente, por cuatro magnificas y grandes portadas, una al norte y otra al sur; al oriente y al occidente las otras dos, que cubiertas con hermosas rejas de hierro, eran una preciosa obra de arte».

La pirámide de la gloria quedó en bosquejo y sólo conocemos del proyecto los vagos recuerdos familiares que hemos transcrito.

El director supremo encomendó a Andía y Varela otra tarea cívico-artística, esculpir el escudo de armas nacionales adoptado por el gobierno patrio. Al término de su comisión, el Senado acordó el 23 de setiembre, «que en adelante serían aquellas las armas del estado».

El escudo fue colocado, el 25 del mismo mes, sobre la puerta de la antigua casa de los Presidentes, en medio de una parada militar. La descripción oficial que se consigna en el acta del Senado es la siguiente: «Se tendría por armas de la patria un escudo formado en campo azul oscuro, ubicada en su centro una columna de orden dórico sobre un pedestal de un mármol blanco, submontada de un letrero que dice Libertad y sobre ésta una estrella de cinco puntas, representante de la provincia de Santiago; representándose a los dos lados de la columna otras dos estrellas iguales, por Concepción y Coquimbo, orlado todo de dos ramas de laurel, atados sus cogollos por una cinta y rosa tricolor, apareciendo en circuito toda armería, por el orden de caballería, infantería, dragones, bombardería, con los demás jeroglíficos alusivos a la vil esclavitud que supo romper la Américas 15.

El desarrollo artístico que dio Andía y Varela a las bases propuestas por el Senado es curioso. En lo alto colocó un gran penacho de plumas tricolores. En la parte inferior un indio de tamaño natural que con los brazos alzados sostenía el escudo, apoyado sobre un enorme caimán que, a su vez, reposaba el cuerno de Amaltea, repleta de monedas de oro que desbordaban hacia abajo. El caimán —personificación de América— tenía asido con sus dientes al león de Castilla, con la bandera española echa jirones, la corona caída y la boca abierta en actitud de pedir auxilio.

El escudo, sin duda, un tanto confuso por sus simbolismos pueriles, no fue del agrado general; pero, sin embargo, alcanzó a representar las glorias del país hasta el año de 1836 en que vino a reemplazarlo el actual, dibujado por Carlos Wood.

Había llegado para Ignacio Andía y Varela la suprema crisis espiritual. Quiso prepararse para «el gran viaje», y así a los 62 años, recibió las órdenes sacerdotales de manos de su condiscípulo el obispo Rodríguez Zorrilla. Cantó su primera misa en las Monjas Rosas, y volvió a su refugio místico de Aconcagua, a ese sitio bautizado después el «mirador del monje», unido para él a tantos recuerdos. Por sus propias manos construyó el oratorio destruido por el terremoto de 1822.

En la Casa de Ejercicios de San Felipe pintó «el presbítero casado» una de sus últimas obras: «una alegoría de la muerte, en actitud de haber flechado un cadáver que está colocado en un atahud, con dos velas ardiendo».

Distribuidos en casas amigas quedaron otras de sus telas, los retratos de dos gobernadores que había pintado para complacer el ruego del señor Puga, de Curimón.

Andía y Varela murió en Santiago el 13 de agosto de 1822. De su estampa física nos ha dejado una descripción literaria uno de sus más próximos parientes: «cara de tamaño regular; cabeza proporcionada y muy espaciosa; nariz perfilada, ojos negros más bien pequeños que grandes; boca pequeña y labios delgados, pelo negro abundante; patilla española; cejas arqueadas; estatura de dos varas, cuerpo delgado e inclinado».

El inventario de su casa-habitación en que muriera nos da los postreros detalles que completan su fisonomía moral.

Era un verdadero museo. En las mesas quedaron repartidos los instrumentos de los oficios manuales que practicara, de las artes que cultivara. Su alma de pintor pudo imaginar formas múltiples en «las cajitas de caoba inglesa y de alerce con colores en pasta; las tacitas de colores finos, los frascos y cubos del mismo material». Su curiosidad de geógrafo estaba representada por «los estuches matemáticos, los vidrios de aumento, las reglas matemáticas, las agujas de marear y los anteojos de campo y de mar». El artista contemplativo pudo recrearse en las láminas, espejos y lienzos que colgaban de los muros. Y para su espíritu inquieto tenía una excelente biblioteca, con libros de religión, de ciencia, de filosofía, de artes y de viajes.

El inventario señala, por último, «una cajita de imprenta», y aquellas que fueron sus creaciones juveniles: «Dos mapas del Fuerte de San José; uno del Parlamento de indios y tres tomos manuscritos de la Venida del Mesias en Gloria y Majestad»¹⁶.

Un sino adverso parece perseguir las obras de este artista ahogado por la torpe burocracia y el trámite interminable. Las generaciones posteriores no han podido admirar esos monumentos destinados a vigorizar el espíritu cívico de la juventud: la Pirámide de la Gloria, ordenada por decreto de junio de 1813 con el fin de prolongar en el mármol el recuerdo de los héroes de la Independencia. Nada queda de la Pirámide de Chacabuco que O'Higgins ordenó eregir en octubre de 1817. En vano Andía y Varela comenzó a enviar «a ese desierto de todo carente», los materiales indispensables, pero «la falta de salud» del bizarro escultor lo obligó, al parecer, a abandonar esta tarea.

Podemos agregar tan sólo otro documento gráfico que prueba la pericia de mano de este dibujante, la planta iconográfica del edificio de la Callana que bajo la supervigilancia de Joaquín Toesca comenzó a edificarse en 1787, en el sitio céntrico cedido por don Juan José Concha (Ver lámina 224).

José Santos Niño de Figueroa

EN EL ASIENTO minero de Petorca, en los tiempos en que la fiebre del oro atraía numerosa población afuerina, vivió en esa localidad un artista de ascendencia peruana que ha dejado la huella de una curiosa labor. Se llamaba, de acuerdo con los documentos autobiográficos que encontrara el Pbo. Manuel Jesús Fariña, contenido en los objetos que destrozara en la iglesia el terremoto de 1906, José Santos Niño de Figueroa, español, es decir, blanco; había nacido en San Miguel de Piura, en la costa del Perú, del legítimo matrimonio de Ramón Niño y doña Francisca de Algarabay.

Se avecindó a fines del siglo XVIII en Petorca, por razones que desconocemos. Allí contrajo matrimonio, el 24 de junio de 1775, con Juana Sánchez, naciendo de esta unión numerosa prole que el artista enumera con cariño paterno.

Sus trabajos escultóricos, inspirados en la tendencia religiosa imperante, le granjearon el aprecio de sus contemporáneos, que rubricaron con su estima el apodo de «tallador de Petorca», que él se diera a sí mismo. Este calificativo nos sirve para valorizar la índole de su trabajo, surgido de la faena de artesanado; voz que equivale a la de «santero», con que hasta muy entrado el siglo XIX, se denominó a los artistas populares.

En la época en que Santos Niño de Figueroa ejecutara sus tallas, la antigua Iglesia Parroquial fue terminada gracias a la generosidad del Pbo. Luque Moreno, quien costeó de su peculio las últimas reparaciones, el año de 1771.

El tono artístico de la ciudad lo daba así el arte religioso, el imponente altar mayor, de frontal recubierto de láminas de plata, que sostiene el valiosísimo tabernáculo de la Virgen de las Mercedes. Márquez de la Plata lo califica «de una de las mejores de esos años».

Estaba enhiesto también —según las informaciones del cronista de la ciudad, Pbo. Elías Lizana— el altar del Crucificado «preciosa talla quiteña», donación del paraguayo, José A. Sepúlveda, de un realismo cruel e impresionante, y el de San Miguel, tallado completamente a mano. La curiosidad estética movió al arquitecto Alfredo Benavides a experimentar las obras en que pudiera palparse la mano escultórica del tallador peruano.

Se sabe positivamente, por los papeles curiosos, autobiográficos, que Santos Niño introducía a la manera de sucesivos testamentos, en el interior de sus creaciones, que el día 24 de diciembre de 1791, en agradecimiento a la Virgen por haberlo «sanado de una potra grande que tenía de un mal de hígado que lo tenía a la muerte», entregó a la iglesia «unas andas de angelitos», para la festividad de la patrona.

Se desprende también de estos mensajes póstumos, que talló al igual la imagen de Jesús Nazareno, «expresión de dolor atormentado», y que hizo, al igual, una efigie de la Cofradía de la que fuera mayordomo.

Benavides no encuentra mayor mérito a las imágenes del calvario, pero se entusiasma ante el altar mayor de la iglesia, cuya puerta de sagrario atribuye a José Santos Niño. «Es —escribe— una obra notable dentro de su especie. Hay en la composición de esta puerta toda una lección que recoger, pues, dentro del equilibrio general de una composición aparentemente simétrica, y en la que se destaca un motivo principal dominante como es la figura del cordero, los temas laterales, ricos por diversidad, equilibrados en su movimiento, son dinámicos y profundos, teniendo todas las cualidades de las mejores obras del barroco clásico».

Repetidas investigaciones han llevado a Alfredo Benavides al convencimiento —partiendo de la tesis inicial— de que sea el tallador de Petorca el autor de los fragmentos de los antiguos altares que se encontraron récientemente.

El dictamen del profesor sobre la personalidad del artista es de un intuitivo «que no conocía los clásicos de la arquitectura, pues su interpretación es por lo demás libre. Así las bases y los capiteles y la nota salomónica de los fustes, acentuados por las guirnaldas de flores que se desarrollan enroscándose a su alrededor, resultan ser la expresión típica de una interpretación autóctona de temas conocidos a través de estampas y otros ensayos diferenciados ya de lo auténticamente clásico».

Aceptada esta hipótesis, sugiere Benavides algunas interrogantes estéticas. ¿Obedecerá este estilo al origen racial del artista? ¿Será cuzqueña o simplemente tradicional chileno-boliviano, emparentada con el altar de la Compañía, en Graneros?

Comparándolas con el púlpito, el crítico se inclina a ver en este arte influencias bávaras, y avanza la idea de que Santos Niño de Figueroa fuera uno de los discípulos de los jesuítas de Calera de Tango.

En verdad, debemos, por el momento, suspender el juicio, pues el estado actual de las rebuscas históricas probatorias no permite llegar a una conclusión positiva. Habría que resolver primero algunas dudas cronológicas que nos asaltan. ¿Trabajó el artista en la restauración de la iglesia, en 1771? ¿Cuáles son los antiguos altares de procedencia quiteña a que se refieren con unanimidad los documentos? Para la atribución definitiva es menester nuevos datos que todavía no poseemos¹⁷.

Maestros escultores y obras anónimas

LOS DOCUMENTOS probatorios que hemos ubicado señalan dentro de este período final algunos nombres de escultores que debemos consignar para que sirvan al menos como estadística onomástica de las personalidades que impresionaron a los coetáneos por la calidad y mérito de sus obras.

De Diego Guzmán no tenemos otra mención aclaratoria que la cita que de él hace M. L. Amunátegui en su artículo.

Fermín Morales, «pintor y escultor», fallecido en 1810, se ocupaba a la fecha de su muerte en la obra de talla del altar mayor de las Monjas Capuchinas, por expreso encargo de la madre abadesa. El trabajo fue continuado por José Tomás Apelo, yerno de Ambrosio Santelices, en cuyor taller se había formado «Maestro estatuario»¹⁸.

Bernardo Godoy tuvo cierta reputación artística. A su cuidado entregó Joaquín Toesca la ebanistería de la Iglesia Catedral y de la Casa de Moneda. Intervino además en la decoración del templo de la Merced, trabajando con ayuda de modelos, las andas y los facistoles. De mayor envergadura es la traza del altar mayor de San Agustín, labor inspirada, sin duda, en algún modelo neoclásico. Godoy poseía cultura general, demostrada en sus informes periciales en que argumenta con ejemplos extraídos de los textos de Viñola. La concepción que inspira este altar demuestra la tendencia dominante en Chile, adversa a los «bosques dorados», de la fantasía barroca, de los que huye tanto en el trazo de las líneas como en los materiales que emplea para realizarla. El cuerpo central, convexo, flanqueado de altas columnas, y los emblemas decorativos, en especial el movimiento reposado y serio, prueban que Godoy había asimilado las lecciones prácticas de Joaquín Toesca.

La transición hacia la Patria Nueva puede señalarse también simbólicamente en Pedro Santelices, el hijo primogénito del maestro Ambrosio. Su biógrafo, al referirse a sus creaciones, le atribuye el altar de San Pedro de Alcántara en la antigua Iglesia de las Monjas Claras; un busto de San Juan Bautista, y una estatua que represente un Húsar de la Muerte. Su talento intuitivo para la talla directa causó admiración de aquellos que lo conocieron. Murió Pedro-Santelices en 1840¹⁹.

Se ha perdido en Chile por desgracia gran parte de los antiguos objetos del culto. La reacción anti-quiteña de mediados del siglo xix, hizo volver las espaldas, con desprecio, a las tallas barrocas policromadas. Un espíritu adocenado, adicto a la impersonalidad brillante del yeso y a la pacotilla extranjera comercial, remplazó el aliento místico de los santeros populares.

Las andas de madera, ese tipo de escultura procesional en que el drama venía a ayudar a la catequesis religiosa, pasaron de moda, y fueron reemplazadas por una escenografía en serie. Ni aun el brioso caballo blanco de Santiago Apóstol, patrono de la capital, se ha conservado, a pesar de su secular tradición histórica.

De las interesantes reliquias preservadas no conocemos ni su extracción original ni a sus autores. Están repartidas en los santuarios del país o en los oratorios privados, como la Virgen del Rosario de la Hacienda Caren, de la misma advocación que la de la iglesia de Chillán; la Divina Pastora, deliciosamente rococó y cortesana que se venera en las Trinitarias de Concepción; la Virgen del Carmen de San Agustín de Concepción (Ver láminas 225 y 226).

Sin duda, en esta época final, el quiteñismo había entrado en decadencia; es un proceso que ha descrito con conocimiento Oscar Vásquez Hidalgo, en un señero artículo. «Esta caída —escribe— se precipita, y se hace definitiva, ayudada en cierto modo por los pedidos apremiosos de los Beaterios y devotos o por aquella necesidad de alhajar el oratorio solariego, a que obligaba a unos su piedad y a otros su abolengo, hasta hacer imposible a los «santeros e imagineros» de la época dar la satisfacción a la demanda creciente de un pueblo dispuesto a pedir a los Santos lo que no conseguían con su esfuerzo y obstinación»".

«El proceso de esta caída, continúa diciendo, es curioso estudiarlo en sus detalles; lo iniciaron comenzando por cubrir la madera de una débil capa de pintura, pretendiendo con esto valorizar, esto es, dar a la carne su verdadero color y materialidad y a las vestiduras su calidad apropiada, para en seguida dibujar sobre esta epidermis tan fácilmente fabricada, las venas, arterias en sus caprichosas ramificaciones y aun las heridas en su repugnante desarrollo».

«Vino a aumentar la decadencia, otro recurso más ordinario, el modelado en yeso que el artista hiciera de aquellas partes de la escultura que le presentaban dificultades técnicas difíciles de vencer. Y fue de esta manera como insensiblemente fue dejándose llevar por su torpeza y ayudado por una innata flojera, recurrió a expedientes que dieron al trasto con aquella tradición de que hicieron gala sus antecesores»²⁰.

Parece que se hubiera cerrado un ciclo y se hubieran agotado las posibilidades de expresión de los artistas dentro de los procedimientos tradicionales, en que se mezclaban las fórmulas más diversas: desde la persistencia del dorado bizantino hasta la libertad temática del ultra barroco.

LOS ULTIMOS PINTORES COLONIALES

LA PROTECCION oficialista, inspirada en la sugerencia neoclásica que venía de la Corte de España, contribuyó a desarrollar el gusto por las obras de arte, y la contemplación estética de ellas. En la pintura, el retrato constituye por obvias razones sociales, el género más atrayente. Además, la moda impuso decoraciones pictóricas en los edificios civiles y religiosos, como ya tenemos dicho al ocuparnos de las fábricas arquitectónicas de esta época.

Como ejemplo cívico para la colectividad, en el Palacio de los Presidentes, arquetipo de refinamiento, lucían las efigies de las autoridades que habían regido los destinos nacionales. La autenticidad representativa de estas telas hay que ponerla en duda, pues de acuerdo con lo que refiere Francisco Antonio Pinto en sus Apuntes Biográficos: «aunque en la antesala del Palacio estaban colocados todos los retratos de los capitanes generales desde Valdivia hasta el señor Muñoz Guzmán, fue necesario para completar la colección de los once primeros que faltaban, que don Juan Santa Cruz obsequiase doce cuadros que conservaba de los doce pares de Francia, y dirigiese al pintor para borrar y suplantar trajes y armamentos, conforme al papel que tenían que representar»¹.

La misma costumbre estaba generalizada entre las autoridades eclesiásticas, y en las salas arzobispales existen todavía originales o copias de algunos de ellos, pues en su mayor parte corrieron idéntica suerte que los retratos de los gobernadores, es decir, fueron destruidos por la furia del pueblo en los días inciertos de la Patria Vieja.

Algunas referencias concretas a esta modalidad pueden encontrarse en los cronistas y en los documentos inéditos.

Así, por ejemplo, José Pérez García nos ilustra en su Historia de Chile, que a raíz de la muerte del presidente Benavides y «para que su lucido petipié admirado como blasón público», se conociese, se ordenó fuera colocado en la Sala del Palacio, el 28 de agosto de 1787².

Al igual, los ediles de Santiago decretaron en noviembre de 1790, que en memoria del presidente Jáuregui «se ponga en obra el retrato y concluido se coloque con los otros de sus gloriosos predecesores en la Sala del Palacio».

Importancia sociológica por el espíritu de imitación que animaba a las sociedades coloniales, debió tener la visita de las expediciones científicas que recorrieron la costa americana. La más importante por el aporte gráfico, fue la del capitán Alejandro Malaspina a bordo de las corbetas Descubierta y Atrevida. En las naves vinieron como artistas diseñadores José del Pozo y José Guío.

Del Pozo, natural de Sevilla, había sido recomendado «como excelente sujeto para pintar perspectiva, de muy buena educación, algún caudal de geometría y una gran robustez, sobre una edad de 32 años».

Los trabajos realizados por Pozo en Montevideo y Buenos Aires son mediocres. «No supo tender, afirma José Torre Revello, en su importante monografía Los Pintores de la Expedición Malaspina, por su corta visualidad, la línea atrayente de la lejana perspectiva que presentaban entonces ambas ciudades rioplantenses, ni sintió el crudo realismo en su matemática exactitud»².

Su método de trabajo puede colegirse por los apuntes inéditos del Diario de Viaje de Malaspina: «Fue —se dice en una de las entradas— este Puerto Deseado también fértil de materiales
para las tareas elegantes del pintor don José del Pozo, además que los contornos presentaban
amenas vistas de perspectivas fáciles de trasladarse al papel por medio de la Cámara Oscura y
los patagones le ofrecían objetivos dignos de su pincel. Debió ocuparse de representar al vivo
las muchas aves acuáticas que así en número como en hermosura sobresalen en este Puerto»⁴.

Entre los numerosos esbozos etnográficos de la región patagónica, y en dos acuarelas del Puerto Deseado (una en el Museo Naval de Madrid y otra en la colección Bauzá), no hay ninguna que revele un espíritu superior.

En cuanto a las producciones que pintara en Chile, José Torre Revello alaba la «Vista de Santiago de Chile», donde «con un solo tono consigue traducir con bastante sencillez la línea horizontal de la misma, sin grandes dificultades y de relativo mérito como producción artística».

Las últimas investigaciones de Bonifacio del Carril y Armando Braun Menéndez nos permiten completar la lista de las obras conocidas del artista. Hemos tenido la fortuna de contemplar en Buenos Aires, una Vista de Mocha, sin duda, un documento de gran importancia, por la fidelidad con que destaca las construcciones.



Joseph del Pozo: Vista de La Mocha (1790). Aguada. Colección Armando Braun Menendez, Universidad de Chile.

Sobre Santiago, existen unas cuatro vistas llenas de animación, con figuras y trajes representativos de esa época (Ver láminas 227 y 228).

El dibujo de Carmen Bajo completa los planos insertos por Angulo Iñíguez, y da a conocer la realización material del corregidor Zañartu⁵. Hoy día, por la generosidad del señor Armando Braun Menéndez, pertenecen a la Universidad de Chile.

Pozo, acusado de negligencia en sus tareas, desembarcó en el Callao. Se estableció en Lima fundando una academia particular que contribuyó al desarrollo de las bellas artes en el virreinato.

El verdadero artista de la Expedición Malaspina fue Fernando Brambila, oriundo de Milán, incorporado en la nave capitana, en el puerto de Acapulco. El descubrimiento del «Album» de Bauzá llevó al crítico argentino Bonifacio del Carril a postular una nueva doctrina sobre la forma técnica en que desarrolló Brambila su tarea.

No cree que sean sus dibujos vistas tomadas directamente del natural, por no haber llevado a cabo el viaje a través de la cordillera, sino que laboró sobre los «croquis a lápiz hechos sobre el terreno, probablemente por Felipe Bauzá, con innegable sentido artístico y evidente intención nemotécnica». A base de ellos compuso Brambila sus aguadas y acuarelas⁶.

El pintor italiano nos ha dejado una visión desvaída, levemente romántica, del escenario urbano de Chile, a fines del siglo xvIII. No se atuvo a la valorización arqueológica sino que busca una atmósfera de inmovilidad poética, repitiendo los tonos isócronos que le ayudan a formar un ambiente nostálgico, en que emergen los objetos, con cierta majestad neoclásica (Ver lámina 229).

Entre 1795 y 1796 llevó a la estampa en Madrid el resultado de su visión subjetiva americana. De una de ellas escribe con acierto Torre Revello: «De Santiago de Chile nos ha dejado una
sugerente vista, tomada desde las afueras, con un fragmento en primer plano del Tajamar del
río Mapocho, y lejos, perdidos entre las arboledas, se asoman los esbeltos campanarios a manera de pequeños interrogantes ante la airosa mole que va diseñando su lejanía en el fondo»⁷ (Ver
lámina 230).

Brambila contribuyó, por otra parte, a popularizar una visión casi océanica del río Mapocho que repitieron los grabadores europeos al imitar sus acuarelas.

No sabemos la influencia directa que pudo tener la visita y la obra de del Pozo y de Brambila, pero con seguridad despertaron apetencias artísticas en aquellos que contemplaron sus realizaciones. El aporte de otro de los pintores, Ravenet, es curioso por su base documental (Ver láminas 231 y 232).

El país contaba con escasos elementos que pudieran satisfacer estas inclinaciones estéticas que se iban generalizando. La jerarquía profesional va desde los tímidos ensayos de los maestros gremiales, muy próximos a la brocha gorda, hasta los nombres de algunos artistas que alcanzaron altura representativa, en especial el famoso mulato Gil, el retratista por antonomasia de la sociedad chilena post-colonial y republicana.

De los pintores artesanos: Juan José Peña (1782); Francisco Jara (1783); Bartolomé Silva (1797); José Coo y Lucas Blanco, que alternaban la faena del enlucido al óleo y el ensayo pictórico, quedan ínfimas referencias documentales.

De Pedro Rodríguez se sabe que defendió con orgullo su artesanía en un pleito contra Antonio Navarro, dorador de Valparaíso^a. Pedro Jofré, entre otros menesteres profesionales, dejó grabadas las armas reales en los tambores de ordenanza y en las portadas de las oficinas públicas⁹.

José Mena, el honorable ciudadano Mena de la Patria Vieja, decoró con su espeso pincel la Iglesia de la Estampa y policromó las calesas de las familias pudientes¹⁰.

José de Negro figura como «profesor de arte de la pintura» en un inventario. De Marcos Hurtado ha llegado hasta nosotros, un croquis que dibujara como modelo para los arcos de triunfo en honor de Carlos IV.

Pedro Nolasco Carvallo pintó los 12 cuadros del *Credo* para los altares de la Iglesia de La Estampa, en 1808¹¹.

José Manuel Aguirre y Bartolomé Silva, que se firmaban orgullosamente «maestros del arte liberal de la pintura», trabajaron las decoraciones escenográficas del Coliseo de la Calle de las Ramadas¹².

Categoría especial debido a su influjo túvo a fines de la época colonial el pendolista Joseph Gutiérrez, el bondadoso maestro que todavía a mediados del siglo xix colocaba el lápiz en las tiernas manos de sus numerosos discípulos. Había hecho sus estudios en la Academia de San Luis, junto al italiano Petri, de quien hemos hablado, y a su partida lo reemplazó en clases irregulares que ofrecía a los artesanos. Tiene Gutiérrez la honra de haber sido el primer profesor de dibujo en el Instituto Nacional, donde todavía seguía trabajando «todo achacoso», en 1821. De sus obras hay tan sólo referencias a la efigie de Nuestra Señora de Puerto Claro, patrona de Valparaíso, que copió de un original arruinado por un terremoto.

Muy poco sabemos del pintor Descalzo, natural de Cádiz, retratista que vino a Chile del Perú, a fines del siglo XVIII. Regresaba a Lima en 1806 cuando encontró la muerte en ruta hacia Valparaíso, durante la celebración de unas carreras de caballo en Casablanca. Le encontraron sobre sí las enseñas del oficio; «varios papeles de paisajes y dibujos; dos cajitas de guardar pinturas con los instrumentos de su arte; dos bolsitas de colores de todas layas» 18.

Joaquín Mesías, vecino de Santiago, casado con María Josefa Rendón, fue un pintor de cierta nombradía, y de sus obras han llegado hasta nosotros algunos retratos, que comentaremos a continuación. Falleció Mesías el año de 1816, durante la Reconquista Española, dejando sin terminar algunos encargos. Uno de ellos provocó un pleito curioso que permite inferir el pobre aprecio que le tuvieron sus contemporáneos. En efecto, poco antes de su muerte, la viuda de Francisco Cisterna, oidor de la Real Audiencia, contrató con el artífice, y por la suma de \$ 120, un retrato de cuerpo entero del difunto marido. Cumplió el artista su cometido un tanto macabro, pero la viuda se negó a cancelar el estipendio. «Está concluido dicho retrato—se lee en las fojas del expediente— pero tan imperfecto y desemejante al original, que cuantas personas lo han visto, notan la carencia de toda similitud y esto proviene sin duda, de la inhabilidad del artífice y su inatención al tiempo de reglar el primer diseño, el cual salió errado y vicioso por ineptitud del pincel, porque el cadáver no mostró mayor alteración en su semblante».

Recabada judicialmente la intervención de los peritos, Joseph Gutiérrez y Joseph Gil, el retratista limeño, dieron ellos un fallo favorable a la viuda del artista, más bien por espíritu de cuerpo y solidaridad que por convicción estética, pues ambos hacen la salvedad de que «la señora no debió haberse descuidado en la elección de persona, pudiendo haberse puesto en manos de un facultativo del arte pintoresco y fuese notoria su idoneidad». Este informe que parece refle-

jar un juicio adverso a la personalidad del artista, no-se compadece, sin embargo, con la opinión que se desprende de las telas que de Mesías conocemos¹⁴.

En el refectorio de la Recoleta Franciscana puede contemplarse un cuadro del venerable de la Orden, fray Pedro Bardesi, con las iniciales del artista J. M. S. L. Por desgracia las reparaciones que ha sufrido la tela fechada en 1809, no permiten mayores inferencias sobre su valor.

En la Iglesia de La Estampa se conserva el retrato del obispo Francisco José Marán. El pintor ha insistido en demasía sobre sus hábitos y atuendos eclesiásticos, que enmarcan a la manera cuzqueña la figura del mitrado santiaguino; pero en el rostro, Mesías supo dar una sensación de verdad, que anima simpáticamente al personaje (Ver lámina 233).

La obra más elaborada de Mesías es el retrato, de cuerpo entero, del fundador de la Orden Mercedaria en Chile, P. Antonio Correa. La figura se recorta en el traje talar blanco, de una albura insistida que contrasta con el fondo oscuro y un piso de dalaje blanco y negro (Ver lámina 234).

La figura inclinada a la izquierda expone en su mano el plano de la iglesia. Más arriba unos libros, emblema de la sabiduría, y en lo alto, su Virgen patrona.

La pintura de Mesías escapa a la rigidez de la escuela cuzqueña, de la que conserva el gusto por el detalle, pero en cambio en esta evasión pierde ese soplo característico que da alegría mística a las concebidas dentro de ese espíritu.

Deberíamos haber terminado esta pormenorizada reseña histórica de la evolución de las bellas artes en la época colonial con la biografía de José Gil de Castro, el famoso mulato que sirve de puente de plata entre dos épocas, pero preferimos dejar a este artista como encabezamiento de un futuro libro sobre el arte republicano, poniendo remate a estas páginas con ese Maestro de Mendoza, nombre que ha dado el crítico Antonio Romera al pintor anónimo de la Vida de la Virgen que generaciones admiraron en la capilla de Mendoza (Rengo). La crítica de esta se rie no fue favorable. El presbítero Fidel Araneda Bravo apuntó al describir el convento el siguiente juicio: «Hay en este oratorio diez telas de escuela americana que representan La Vida de la Virgen desde la presentación hasta la huida a Egipto. Cada una tiene noventa centímetros de alto por setenta de ancho. No poseen valor artístico y la técnica es deplorable; los animales tienen cara de hombre. Son cuadros del siglo xvi o xvii hechos, sin duda, en Chile»15. Dispersada la serie, dos de sus telas «La Anunciación» y «La huída a Egipto», fueron expuestas en la exposición organizada por la intendencia de la provincia de O'Higgins y el grupo literario «Los Inútiles» de Rancagua. La revisión estética de Antonio R. Romera, confirmaba la suposición de ser ellas la obra de un pintor nacional aunque «poseen rasgos de afinidad con la pintura alto peruana». En términos generales nada parece pesar demasiado para no incluirla en el área estilística de la pintura barroca americana setecentista.

Sin duda alguna es difícil buscarle una genealogía patria. Está lejos de la estilística bávarochilena del jesuíta Ambrosi. Tampoco guarda relación con el San Francisco de La Serena, de indudable factura nacional. Más bien podría asimilarse a ese Francisco Bardesi de la Colección Alvarez Urquieta.

Como lo ha expuesto Romera, se dan en los cuadros los mismos elementos que constituyen la pintura americana. Se recurre al mismo lenguaje místico y a los símbolos religiosos que ordenaban estas grandes composiciones. Hay búcaros de flores, nardos de la inocencia, nubes, ángeles y un paisaje convencional que nos indica-el origen de la temática, tomada sin duda de un

libro de estampas mariano. Pero el tipo de devoción de la Vida de la Virgen tiene cierto aire chileno. Su técnica rígida y angulosa se exagera en las cabezas de animales que parecen máscaras de algún juego carnavalesco. «El asno de la huída responde —son palabras de Romera— a un esquema mecanizado al extremo. Su anónimo autor utiliza planos amplios, modelando en relieve con un claroscuro apenas insinuado. Esto se ve más ostensiblemente en La Anunciación». El Nacimiento de Cristo corresponde a la misma técnica, pero la calidad expresiva logra romper los marcos esquemáticos (Ver láminas 235, 236 y 237).

Aunque no tenemos pruebas documentales sobre la nacionalidad del autor y no tenemos tampoco referencias a la otra serie de la Vida de la Virgen que figura en los viejos inventarios de la Iglesia Catedral de Santiago, nos inclinamos a seguir el juicio del presbítero Fidel Araneda y de Antonio Romera y cerramos con el nombre del Maestro de Mendoza, ingenuo, sencillo y levemente poético, esta reseña de las bellas artes en el reino de Chile.

NOTAS

- Juan B. Terán, Nacimiento de la América Española, Tucumán, 1927, pág. 302. Sobre la planta de Santiago ver, Tomás Thayer Ojeda, Santiago en el siglo xvi, Santiago, 1905, reconstrucción urbanística a base de la distribución de los solares.
- Sobre la materia los importantes trabajos de Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile, tomo II, Santiago, 1938, en especial, cap. "Bosquejo histórico de la arquitectura chilena", págs. 24-234 y Alfredo Benavides R., La drquitectura en el Virreinato del Peri y en la Capitania General de Chile, Santiago, 1941, cap. III, páginas 171-185 y M. E. Secchi, Arquitectura en Santiago, Siglos XVII a Siglo XIX. Ed. del IV Centenario de Santiago, 1941. Los detalles sobre las casas de Gonzalo Alvarez de Toledo, en Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Vol 24, folio 382. Los cimientos de las casas eran de piedra y para el trabajo requirió, además de su salario "6 indios y un negro".
- Nos basamos para los pormenores cronológicos en el estudio de las "Actas del Cabildo de Santiago", editadas por J. T. Medina, en Colección de Historiadores de Chile: Tomo 1 (1541-1577); Tomo 17 (1582-1585); Toma 20 (1586-1595); Tomo 21 (1603-1606); 24 (1607-1615): 25 (1614-1621); 28 (1622-1627); 30 (1628-1633); 31 (1634-1659); 32 (1640-1644).
- Sintesis en Miguel L. Amunátegui. El Cabildo de Santingo desde 2573 hasta 1581, Ed. Oficial. Santiago, 1890, 3 vols. Alonso de Ovalle, Histórica Relación del Reino de Chile ("Colección de Historiadores", 10mo 12, Santiago, 1888,
- pág. 270).
 5. Edwin Walter Palm, Los Origenes del Urbanismo Imperial en América, en el volumen "Contribuciones a la Historia Municipal de América", México, 1951, pág. 245. El autor amplió sus puntos de vista en su valiosisma obra Los Monumentos Arquitectónicos de Santo Domingo, Madrid, 1955.
- 6. Para un estudio de las ermitas ver: Crescente Errázuriz, Los Origenes de la Iglesia Chilena, Santiago, 1873; Carlos Emilio León, Recuerdos y Tradiciones de la Ermita de Monuerrat; Carlos Fernándes Freite, La Ermita y la Raza, Santiago, 1941. La primera ermita de Monserrat del Cerro Blanco se desplomó en 1585, ver Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile, 2º serie, Vol. III, Santiago, 1959. 968, 253.
- 7. Actas del Cabildo de Santiago ya citadas. Detalles sobre la participación de Rodrigo de Quiroga en Escribanos de Santiago, Vol. 2, fojas 772. A partir de 1565 fue Car-

- los de Molina su mayordomo. En 1585 le faltaban aún tres arcos por cubrir. Colección de Documentos Inéditos. 2ª serie, III, pág. 255.
- Los datos inéditos sobre Valenciano los debemos a la cortesia de los profesores Alvaro Jara y Rolando Meliafe, Escribanos de Santiago, Tomo 10, folio 286, 1 agosto de 1503.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 27 folio 306. Concierto del 10 de mayo de 1600 entre Francisco de Ochendiano y Juan García.
- 10. Archivo Nacional, Morta Vicuña, Vol. 25.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Vol. 7. fojas 66.
- Para escribir la reseña sobre el primitivo templo de San Francisco hemos aprovechado el valioso material inédito del Archivo Franciscano de Santiago, para cuya consulta contamos con la generosa ayuda de fray Martin Maldonado a quien agradecemos muy sinceramente sus atenciones. Los datos más importantes se encuentran en los volúmenes intitulados: Archivos Varios (1533-1666); Archivo General (Vol. II, 1533-1600). Resumen en nuestra monografia, La Iglesia y Convento de San Francisco, Santiago 1953. Para la actividad general de la Orden P. Roberto Lagos, Historias de las mixiones del Colegio de Chillan, Tomo 1 (único), Barcelona, 1908, principalmente la întrodución. Son de interés los artículos de F. Bernardo Gutiérrez, "Sobre si los religiosos de la Orden de San Francisco o los de Santo Domingo fueron los primeros que vinieron a Chile" y los "Fundadores de la Orden de San Francisco en Chile", en La Voz de San Antonio, Año II, nº x y xI, respectivamente, enero y febrero de 1896. Sintesis general en Fr. Luis Olivares Molina. La Provincia Franciscana de Chile (1553-1700). Stgo. 1961.
- 13. Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 3114. El R. P. Procurador General del Convento Grande, con el Ilmo. Cabildo sobre la fiesta del Socorro. Incluye material del archivo secreto y del Hospital de San Juan de Dios, sobre cuyas bases sostuvo la orden de pleito contra el Cabildo, iniciado en 1807 que vino a terminar en 1837 con la supresión de la fiesta de la Virgen del Socorro.
- Miguel de Olivares, Historia Militar, Civil y Sagrada de Chile, Colección de Historiadores, Tomo IV. Santiago. 1864, págs. 227-228.
- 15. Actas del Cabildo. Tomo xvi. pág. 511.
- Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 2885. Autos que el Fiscal de Su Majestad sigue con los prelados de las órdenes religiosas de N. S. San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y Compañía de Jesús sobre que presen-

- ten sus licencias que tienen para la fundación de los Conventos (Año de 1594).
- 7. Archivo del Convento de San Francisco, ya citado.
- 18. Sobre el cantero Juan de Soto, Escribanos de Santiago. Vol. 7, folio 349 vuelta, 6 de junio de 1591. Se comprometía a realizarlo en un año, con el salario de 100 persos de oro; dos camisas de ruán, seis pares de 2apatos de cordobán de 2 suelas; dos pares de botas o borceguies. El contrato de Valenciano en Escribanos de Santiago, Vol 7, Folio 518, 8 nov. 1591. Debia contratar seis indios carpinteros para ayudarlo, recibia un salario de 700 pesos oro al año, pagados escalonadamente.
- 19. La fecha està corroborada por varios cronistas y el his toriador de la Orden fray José Javier Gurmán, El Chileno instruido en la historia. de su país. Santiago, enero de 1894, tomo n. pág. 835.
- 20. Sobre el artesonado y puerta ver: Alfredo Benavides, obra citada, pág. 197 v Martin S. Noel, Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana. Buenos Aires, 1921. Este autor compara la puerta con la de San Bernardo de Salta y cree que se debe aceptar su estilo como "un elemento nacido en el comercio regional de las señaladas influencias", pág. 172.
- Sobre Mateo Lepe y su contrato ver: Archivo Nacional.
 Escribanos de Santiago, Vol. 53, 1615; detalles sobre Cristóbal Roque en Vol. 20, fojas 128.
- Manuel Toussaint, Arte Mudéjar en América, México, 1948, págs. 97-99.
- 23. Datos tomados de fray Raimundo Ghighiazza, Historia de la Provincia Dominicana en Chile, Tomo 1, (único publicado). Concepción, 1898. Parte 1, págs. 345 y sigts. La misma documentación corre impresa en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile. 2º serie, Vol 11, Santiago, 1957.
 - Pormenores en R. P. Marie Agustín Rose, Les Dominicains en Amérique... Paris, 1878.
- 24. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 24, folio 292, 14 de setiembre de 1598. La primera capilla "Pequeña, humilde y baja" se estaba cayendo en 1585, ver Colección de Documentos Inéditos, 2º serie, 1, págs. 324 y 467.
- 25. Fray Gaspar de Villarroel, Los Dos Cuchillos, ya citado. 26. Alonso de Ovalle, Histórica Relación, XII ya citada,
- pág. 271. 27. Para los detalles iniciales hemos consultado en Archivo
- Franciscano, Asuntos Varios (1553-1600).
- 28. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago: Vol. 110, folio 178. 12 de diciembre de 1629. El Contrato fija un salario de 20 reales de plata al dia y "almorzar y cenar".
- 29. Más detalles sobre Fernández, en Emilio Harth-Terré, Artifices en el Virreynato del Perú, Lima. 1945. págs. 101-102.
 - La fuente primordial es Fr. Bernardo de Torres, Crónica de la Orden de los Ermitaños de San Agustín, Lima, 1657.
- Para una visión general léase la prolija monografía de fray. Victor Maturana. Historia de los Agustinos en Chile. Tomo 1, 1595-1674. Santiago, 1904.
- Panorama general en fray Policarpo Gazulla, Los Primeros Mercedarios en Chile (1535-1600), Santiago, 1918, y

- Tomás Thayer Ojeda, Reseña histórica biográfica de los eclesiásticos en el descubrimiento y conquista de Chile, Santiago, 1921.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Venegas 1600-1615, folio 347.
- Sobre las campanas ver Escribanos de Santiago. Vol. 8, fojas 9. abril de 1592.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Narváez, Vol. 40, fojas 305.
- Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Documentos Inéditos. Vol. 115.
- 36. Alonso de Ovalle, Histórica Relación, ya citada.
- Emilio Harth-Terré, La obra de la Compañía de Jesús en la Arquitectura virreinal peruana en "Mercurio Peruano", Año XVII, nº 179. Lima, 1942.
- 38. Salvo indicación contraria utilizamos con cautela al P. Francisco Enrich. Historia de la Compañía de Jenãs en Chile. Tomo 1, Barcelona, 1891. págs. 33-34 y 97-98, en la sucesión cronológica de los primeros templos.
- 39. Sobre los canteros ver: Escribanos de Santiago. Vol. 28, fojas 196 y 198. Tanto Enrich como Barros Arana han seguido el testimonio del P. Pedro Lozano, Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia de Paraguay, Madrid, año MDCGIV, para atestiguar la construcción de esta iglesia que debió ser la tercera.
 Sobre la Capilla de Nuestra Señora de Loreto, J. T. Medina. Documentos Inéditos, Vol. 95 y Diego de Torres
- "Carta Annua de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán", en Documentos para la Historia Argentina. Iglesia, tomo XIX, Buenos Aires, 1927, págs. 100 y 500. 40. Miguel de Olivares, Historia de la Compañía de Jesús
- (Colec. de Historiadores, vu, Stgo. 1874. pág. 76). 41. Archivo Nacional. Archivo de los Jesuitas, Letras An-
- nuas del Vice-Provincial de Chile 1620-1630. Vol. 98.
- Miguel de Olivares. Historia Ve la Compañía de Jesús, ya citada, pág. 77.
- Biblioteca Nacional. Sala J. T. Medina. Documentos Inéditos. Vol. 120. Ver en general Dr. Enrique Laval M. Hospitales Fundados en Chile durante la Colonia. Santiago, 1985-
- 44. Actas del Cabildo ya citadas; Francisco Prieto del Río. Diccionario Biográfico del Clero, Stgo. 1922; Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina — Documentos Inéditos. Vol. 120. Carta del Pho. Ignacio Miranda a Vicuña Mackenna. (Correspondencia, Vol. 9. Archivo Nacional).
- En 1585 la casa era de adobe, muy baja, vieja y mal reparada. Documentos Inéditos, 2º serie, Vol. II, pág. 277.
- Enrich, Historia de la Compañía de Jesús, pág. 387 y Recuerdo de la Bendición de la Nueva Torre y Reloj. Parroquia de Santa Ana. Santiago, 1937.
- 46. Actas del Cabildo, ya citadas.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Diego Rutal. Años 1610-1611.
- Domingo Amunátegui Solar, "El Cabildo de la Serena" (1678-1800). Santiago, 1928, pág. 9.
 Tomás Thayer Ojeda, "Las Antiguas ciudades de Chile".
 - Santiago.
- Manuel Concha, Crónica de la Serena. Desde su fundación hasta nuestros días 1549-1870. Serena, 1871.
 Sobre el Hospital ver Dr. Laval M., obra citada.

- 50. Ernesto Greve, Historia de la Ingeniería, u, págs. 54-55-
- Francisco Prieto del Rio, Diccionario Biográfico del Clero Regular de Chile (1535-1918). Santiago, 1922.
- 52. Reinaldo Muñor Olave, "Lecturas de Historia Nacional relacionadas con el Santhimo Sacramento". Santiago, 1928, págs. 22-25. Thayer Ojeda señala en Concepción al carpintero Luis Gaspar (1551) y al francés Leonard Riguel de Niza, quien hizo las puertas de la iglesia en 1552.
- 55. Memorial de Luis de Valdivia, al parecer de 1622, re-producido por J. T. Medina Biblioteca Hispano-Chilena; Tomo II, Santiago, MDCCCXCNII, pág. 223 y Marqués de Baides al Rey (4 de abril de 1846) en respuesta a la Real Cédula de 1645. Archivo Nacional. Copias de Indias. Vol. 14 y Archivo Nacional. Archivo Morla Vicuúa. Vol. 45.
- 54. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 3218. Para Valdivia, Fernando Guarda Geywitz, Historia de Faldivia, Santiago, 1953. Diego Angulo, Historia del Arte Hispano-Americano, II, Barcelona, 1950, págs. 143-144.
 Sobre Vasconcellos ver: Diego Angulo Itiguez, va citado.
 - Sánchez Cantón, El Convento de San Francisco de Lima, en Revista de Indias, IV (1943).
- Diego Angulo Iñiguez, "Historia del Arte Hispano-Americano". Tomo 1. Madrid 1945, págs. 499-500., con referencias a su libro.
- 56. Diego Barros Arana, Historia General de Chile. Vol. 111, 1884, pág. 357, apoyado en González de Nájera Desengaño y reparo de la Guerra de Chile. (Colección de Historiadores. Tomo xvi. Sigo. 1889).
- Erwin Walter Palm, Ecos de Arquitectura clásica en el Nuevo Mundo, La formación de la casa dominicana.
 "Anales de la Universidad de Santo Domingo". Enero-Junio 1941.
- Vicente Lampérez y Romea, Arquitectura Givil Española de los siglos 1 al XVIII. Tomo 1. Arquitectura privada. Madrid. 1022.
- Diego de Rosales, Historia General del Reino de Chile (ed. Vicuña Mackenna). Valparaíso, 1877. Tomo 1, pág. 886.
- Citado por Crescente Errázuriz, Historia de Chile, Pedro de Valdivia. Santiago, 1912, Tomo u. pág. 394.
- Fernando Márquez de la Plata, Los muebles en Chile durante los siglos xvi, xvii y xviii. Publicaciones de la Academia Chilena de la Historia, Santiago, MCMXXXIII.
- Arturo Fontecilla Larrain, La Cajuela Colonial, "Revista Chilena de Historia y Geografia". Año LXXXXVII, nº 95, 19.
- 65. Fernando Márquez de la Plata, obra citada, en especial págs, 5, 10, 11, 15 y 14. Consúltense, además: Pho. Luis Roa Urzúa, "El Arte en la época colonial de Chile". Santiago, 1929.
- Real Audiencia. Vol. 1.337. Partición de Bienes de Jerónimo de Escobar (1638). Real Audiencia. Vol. 1.460.
 Partición de Catalina Riveros (1624).
- Ver: Tomás Thayer Ojeda. Apuntes para la Historia Económica y Social de Chile. Santiago. 1920.
- Sobre la imagen del Socorro ver: Roberto Lagos, citado, pág. 7; Luis Alvarez Urquieta La Pintura en Chile durante el período colonial. Santiago. 1933. pág. 215. Al-

- fredo Benavides, ya citado, pág. 178. observa que tiene los pies sentados en ángulo recto y que primitivamente no era imagen de vestir.
- 67. Policarpo Gazulla, La Virgen de la Merced coronada en Santiago de Chile. Santiago, 1918.
- Miguel Luis Amunătegui, Cuadros Antiguos. Ed. Oficial, Santiago, 1896, pág. 331.
- 69. Reinaldo Muñoz Olave, La Secular Imagen de Nuestra Señora de las Nieves, Santiago, 1920.
- 70. Reinaldo Muñoz Olave. La Firgen Maria en la Diócesis de Concepción durante la dominación española (1510-1810). Santiago, 1929. Sobre Andacollo y su primitiva estampa ver: Principio de Albas, Historia de la Imagen y el Santuario de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo. Santiago, 1943.
- Sobre la ruca vease Claude Joseph: La Vivienda Avaucana. Santiago, 1931.
- 72. Para una ubicación de la arquitectura chilena en el panorama del continente ver: Diego Angulo Iñiguez, Historia del Arte Hispano-Americano. Madrid. 1945. Miguel Solà, Historia del Arte Hispano-Americano. Colección Labor. Barcelona 1935; Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Vireinato del Perú y la Capitanía General de Chile. Santiago, 1941.
- Emilio Harth-Terré, "Historia del Arte Peruano", Separata de la Revista Nuestro Blasón, Año 1, nº 1. Lima. 1942.
- 74. Noticias tomadas de fray Gaspar de Villarroel, "Lus Dos Cuchillos" ya citado; Claudio Gay, "Historia de Chile". Documentos. Vol. In, Pares Mocccui, y las obras generales ya citadas, en especial de Alfredo Benavides, "La Arquitectura en el Virreinato", pág. 205, en que reproduce el hábito chino del padre Vascones.
- José Toribio Medina, Cosas de la Colonia. Santiago. 1898, págs. 163 y 164. Actas del Cabildo, ya citadas.
- Miguel de Olivares, Historia Militar, Civil y Sagrada de Chile ya citada, pág. 180.
- Adolfo Ruiz Ribera y Héctor Schenone, El Arte de la Imagen en el Rio de la Plata, Buenos Aires, 1948.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Manuel Toro, Vol. 81, 1613. Se trata de los asientos de Juan Carpintero y Pedro Indio, oficial de carpintería.
- Antonio Vásquez de Espinoza, Compendium and Description of the West Indies. Trad. Charles Upson Clark. Smithsonian Miscellaneous Collection. Washington, 1942. págs. 731 - 732. Edición española. 1948.
- Hemos revisado las Actas del Cabildo e incorporado los nombres citados en esos textos. También, Tomás Thayer Ojeda, Los Origenes de la Sociedad Chilena. 3 vols. Santiago. 1944.
- 81. Además de las Actas y documentos citados hemos podido disponer, gracias a la gentileza de los profesores Alvaro Jara y Rolando Mellafe, de los contratos que corren en los Escribanos de Santiago que ellos han transcrito paleográficamente.
- 82. Sobre el tema en general para esta época, José Torre Revello, La Orfebreria colonial en Hispano-América y particularmente en Buenos Aires, MCMXLV, págo. 44-5E El inventario de los bienes del maestro platero Agustín Vicencio (Excribanos de Santiago, Vol. 7, folio 30 vuel-

ta) nos permite conocer la dotación técnica de un taller en 1500:

2 tazas – 2 chambotes – 1 tasa de aplanar – 2 estacas de fundición – 2 estacas – 1 serrajes – 10 martillos – 1 tornillo y chambote de puente. Atturo Fontecila La rrain, Apantes para la Historia de la Piateria en Chile. Revista Chilena de Historia y Geografía. 1888/, 1958.

Resista Chilena de Historia y Geografia. LAXM., 1935.
Arturo Fontecilla Larrain, "Las espudas de la siglos
XVI y XVII" en revista de "Historia Chilena" de "Historia y Geografia". Vol. XC. nº 98. 1911. Sobre las Obras
de Acario González ver sus "Guenta y Trabajos en J.
T. Medina". Documentos Originales. Vol. 334 (Bibliote
ca Nacional). Archivo Nacional. Archivo Jesuita. Vol. 66.
Elias Lizana, Colección de Documentos Inéditos del Arzobiapado Tomo s. Santiago, 1919. pág. 32.

 Eileen Mullins C. Los gremios en Santiago durante la Colonia Santiago, 1943. Tesis inédita que debiera publicarse por los datos que contiene.

El sistema debió generalizarse en todo el país, pues Luis Amesti en su estudio sobre San Antonio de Mallou (Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Año vu. nº 13. 1490), cita las escrituras de asiento de Juan Pailamacho, oficial de carpintero (1636). Antonio, natural de Tucumán, para aprender el oficio de carpintero (1696): Francisco Zambrano, oficial de sillero (1646) y otros asientos para aprender oficios.

85. Véase los nutridos capítulos de la obra de Ernesto Greve. Historia de la Ingenieria n., Los funcionarios dirigentes y obreros ocupados en las obras públicas en el Reino de Chile.

Herramientas, maquinarias, instrumentos y materiales de construcción (págs. 289-350). Los nombres citados corresponden a las Actas del Cabildo, de donde tomamos los datos complementarios.

- 86. Cuenta y relación de los jornales (1602-1609), publicada por Alvaro Jara en: Boletín de la Academia Chilena de la Historia. nº 55, 2º Semestre. 1956. Stgo. págs. 95 140. Para una mirada panorámica del tema; Crescente Errázuriz. Seis Años de la Historia de Chile, Stgo.. 1908, y Edmundo Sir, Estudios Historicos del Desarrollo industrial de Chile, Stgo.. 1939, que debe lecrse con precauciones.
- 87. Ricardo E. Latcham, El Arte popular y sus relaciones con el arte indigena, Boletín de la Comisión de Cooperación Intelectual, Año v, setiembre, 1941.

Tomás Lago, Cerámica de Quinchamali en Revista de Arte, Nos, 11 y 12, 1938. Para los primeros obrajes de Alonso de Córdoba, en Rancagua (1585) y Obraje del Rey de Melipilla (1606), ver, Domingo Amunátegui Solar, Las Encomiendas de Indigenas en Chile. Santiago, 1909.

 Martin S. Soria. La Pintura del siglo xvi en Sud-América, Buenos Aires. 1958.

- 89. José de Mesa y Teresa Gishert, Holguin y la Pintura altoperanna del Fizzeinato, La Paz, 1936. Fr. Diego de Ocaña, Relación del Fuje a Chile, año de tidoo, Introducción de Eugenio Pereira Salas. Sigo. Editorial Universitaria, separata de los Anales de la Universidad de Chile (1966).
- Rubén Vargas Ugarte S, J. Ensavo de un diccionario de Artifices Coloniales, Lima, 1947.
- Véase el P. Enrich, ya citado: Luis Alberto Altamira, Córdoba y sus pintores, Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, Año XI., diciembre de 1953.
- Carta Annua de 1615 en Documentos para la Historia Argentina. Tomo XX, pág. 44.
- 93. Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Vol. 118. 35 bis.
- José de Mesa y Teresa Guisbert. Holguin y la Pintum, ya citado.
- Rubén Vargas Ugarte S. J., Ensayo de un Diccionario de Artifices, ya citado.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago. 1604. Debemos esta indicación a la cortesía del Profesor Mario Góngora.
- 97. Para una descripción de estos cuadros e inscripciones ver: Fernando Márquez de la Plata. Epigrafía Colonial de Chile, en "Revista Chilena de Historia y Geografía". LXIX (73). Abril- Junio, 1921.
- Luis Amesti, Fiejos Papeles y Fiejos Cuadros en "Boletin de la Academia Chilena de la Historia", Año II. nº 4-1934.
- Luis Alvarez Urquieta, La Pintura Colonial en Chile,
 ya citado, pág. 216. Nos inclinamos a descartar este
 cuadro como pintado en Chile.
- 100. Luis Alvarez Urquieta. Los primeros pasos de las Bellas Artes en Chile en "Saber Vivir". Año w., nº 37. Buenos Aires. 1943 y Boletin de la Academia de la Historia.
- 101. Los dibujos corren en el manuscrito del Gautiverio Feliz en Archivo Nacional. Ver los comentarios de Alvarez Urquieta en La Pintura Colonial en Chile, págs. 250-251.
- Fernando Márquez de la Plata, Arqueología del Antiguo Reino de Chile, Santiago, 1955.
- 103. Aida Otaiza de Estrada, Alhué. Ensavo de una mono grafía regional. Santiago, 1944. pág. 18.
- 104. Luis Roa Urzúa, El Arte en la Epoca colonial, pág. 11; excelente croquis y dibujo en M. E. Secchi, Arquitectura en Santiago, pág. 118.
- 105. M. E. Secchi, Arquitectura en Santiago, ya citada.
- 106. Oscar Vásquer Hidalgo, De la imaginería de madera llamada vulgarmente "quiteña", en "Arquitectura y Arte Decorativo", Nos. 6-7, Santiago, octubre de 1929. Para la Biografia del P. Figueroa, ver Víctor Maturana, Historia de los Agustinos en Chile, tomo 1, págs. 149-151. y Erasmo López, Reseña Histórica sobre la milagrosa Imagen del Señor de Mayo, Santiago, mayo, 1937.

- Sobre el terremoto, véase el libro clásico de Miguel Luis Amunátegui, "El Terremoto del 13 de Mayo de 1647". Santiago, 1882; útiles indicaciones hibliográficas en el artículo de Enrique Blanchard Chessi, Zig-Zag, mayo 12, 1997.
 - Datos inéditos en: Biblioteca Nacional, Sala Medma. Documentos inéditos. Vol. 143: Archivo Nacional. Archivo Morla Vicuña. Vols. 15 y 25.
- Benjamin Vicuña Mackenna, Historia Critica y Social de la ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros dias. (1541-1868). Santiago, 1869. Tomo 1.
- Sobre la Real Audiencia ver: Archivo Nacional: Real Audiencia. Vols. 478-2223 y 2760. Contaduría Mayor: Tesorería General (1646-1686).
- Sobre el Cabildo ver: Actas del Cabildo, sesiones correspondientes a 7 de noviembre 1659; 23 de enero, 1660; 17 de mayo, 1675; 2 de setiembre, 1678; 22 de noviembre, 1698.
- 5. Para las demás obras: Actas del Cabildo, sesiones correspondientes a 2 febrero, 1666; 24 enero, 1669; 30 julio 1677; 18 de junio, 1682; 22 febrero, 1686 y 11 octubre 1686.
- Biblioteca Nacional. Sala José Toribio Medina. Documentos Inéditos. Vol. 139. Carta del Cabildo al rey, 13 de junio de 1647.
- 7. Biblioteca Nacional. Sala Medina. Documentos Inéditos: Vol. 140, Carta de la Audiencia al rey, 22 de marzo de 1649; Vol. 141. Carta del Cabildo Eclesistico al rey, 30 de mayo de 1649; Carta del ohispo al rey, 30 de julio de 1649. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General (1652-1690). Cuentas y gastos generales que se han hecho para la Iglesia Catedral.
- Archivo Nacional, Archivo Morla Vicuña, Vol. 15; Declaraciones de Manuel Olivero en Lima, 1652.
- Biblioteca Nacional, Sala Medina, Documentos Inéditos: Vol. 154, Carta de fray Diego de Umanzoro al rey, 9 de agosto de 1664.
- Biblioteca Nacional. Sala Medina. Documentos Inéditos, Vol. 160. Carta del Cabildo Eclesiástico al rey sobre la actividad del obispo fray Diego de Umanzoro en la reedificación de la Catedral, 21. de diciembre de 1670.
- 11. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 2.905.
- Biblioteca Nacional. Sala Medina. Documentos Inéditos. Vol. 154. Carta de 17 de agosto de 1668.
- 13. Actas del Cabildo, sesión de 19 de setiembre de 1667.
- Archivo Nacional, Archivo Morla Vicuña. Vols. 25, 27 y 28.
- Pedro de Córdoba y Figueroa, "Historia de Chile", (Colección de Historiadores). Tomo u, Santiago, 1862, pág. 35.
- Carta del Cabildo Eclesiástico, ya citada en Medina, Documentos Inéditos. Vol. 160.
- 17. Archivo Nacional. Copias de Indias. Vol. 17.
- 18. Archivo Nacional. Copias de Indias. Vol. 16.
- 19. Archivo Nacional, Morla Vicuña, Vol. 17.

- Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Documentos Inéditos, Vol. 139.
- Biblioteca Nacional, Sala Medina, Documentos Inéditos. Vol. 140.
- 22. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 354.
- 23. Policarpo Gazulla, Los Primeros Mercedarios en Chile, ya citado, págs 244-245.
- 24. Archivo del Convento de La Merced. Libro de Visitas y Estado del Convento siendo Provincial N. R. R. Fr. Joseph Dottes el año de 1714. Agradecemos la gentileza de fray F. Solano Pérez (Q.E.P.D.), quien nos permitió la consulta de este archivo.
- 25. Gazulla, Primeros Mercedarios, ya citado, pág. 241.
- 26. Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 25.
- Víctor Maturana, Historia de los Agustinos en Chile, 1, pág. 696.
- 28. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 358.
- 29. Córdoba y Figueroa, Historia de Chile, ya citada, pág. 36.
- 30. Archivo Nacional. Archivo Gay Morla Vicuña. Vol. 25.
- Lázaro de Aspurz, La aportación extranjera a las misiones españolas del Patronato Regio. Madrid, MCMXLVI, pág. 204.
- 32. Francisco Escrich, "Historia de la Compañía de Jesús en Chile", Barcelona, 1891, tomo 1, pág. 5,72. J. T. Medina en su Diccionario Biográfico Colonial, afirma que el P. Vicente Modollel edificó una casa que aunque primitiva tenía 3 naves, 150 pies de largo y 53 de ancho.
- Francisco Ferreira, Fida del P. Diego de Torres (1667),
 cd. Torres Saldamando. Santiago, 1890, pág. 33.
- E. Harth Terré, La Obra de la Compañía de Jesús en la Arquitectura Virreinal Peruana (en Mercurio Peruano. Año XVII, febrero, MCMXLVI págs. 50-57).
- 35. Enrich, Historia de los Jesuitas, ya citado, pág. 261.
- 56. Córdoba y Figueroa. Historia de Chile, ya citada. To-mamos estos datos inéditos del Libro de esta Santa Providencia de la Santísima Trinidad de Chile por el R. P. Joseph Quero, lector jubilado en que se asienta el recibo y gasto desde esta fecha. (1693). Archivo del Convento Franciscano.
- Sobre los Monasterios en general: Gaspar Cardemil, Los Monasteriox Coloniales de Chile, Santiago, 1910.
- 38. Archivo Nacional: Escribanos de Santiago, Manuel Cabezón. Vol. 382. Contrato de 26 de junio de 1682; Real Audiencia. Vol. 2324, sobre construcción de celdas, contrato de 2 de mayo de 1683; escribano, Francisco Velez. Vol. 375 sobre ayuda del Sargento Juan Gallardo al Monasterio de la Limpia Concepción.
- 39. Ver: El Monasterio de Carmelitas Descalasa de San José (Carmen Alto), Relación Histórica. 1689-1906. Santiago. 1915. En el apéndice, págs. 124 y siguientes figuran los inventarios de abril de 1687. Más detalles en Archivo Nacional. Archivo de los Jesuitas. Vol. 93: "Lo que se obró en la capillá de dicha Fundación".
- Ver Cardemil: "Monasterios Coloniales", pág. 15 y siguientes. Sobre la Fundación ver: Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2.330.

- Datos tomados de P. Juan de Guérnica, Historia del Monasterio de Clarisas de Nuestra Señora de la Victoria. Santiago (1944).
- Actas del Cabildo (Colección de Historiadores de Chile) ya citadas.
- 43. Sobre La Serena ver: Manuel Concha, "Crónico de La Serena desde su fundación hasta nuestros días". Serena, 1871 y Domingo Amunátegui Solar, "El Cabildo de La Serena", Santiago, 1928.
- 44. Amunátegui, obra citada, págs. 25 y 38.
- Enrique Laval: Hospitales fundados en Chile durante la Colonia, Santiago, 1935, págs. 33 y sigts. Escueta descripción en Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 480.
- cripción en Archívo Nacional. Real Audiencia. Vol. 480. 46. Biblioteca Nacional. Sala Medina. Documentos Inéditos. Vol. 141.
- Manuel Concha, Crónica de La Serena, ya citada. Teroera Parte. Templos, págs. 207 - 260.
- 48. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2183.
- Sohre Valparaiso ver: Benjamin Vicuña Mackenna "Historia de Falparaiso". Vol. 1, Valparaiso, 1869 y Vicente Martin y Manero, Historia Eclesiástica de Valparaiso, 2 vols. Valparaiso, 1890.
- Archivo Nacional, Contaduria Mayor. Tesoreria (1693-1816).
- 51. Luis de Amesti, San Antonio de Malloa (Boletin de la Academia Chilena de la Historia, Año vii, nº 13, 1940).
- 52. Archivo Franciscano de Santiago.
- Reinaldo Muñoz Olave: Chillán, sus fundaciones y destrucciones, 1580-1835. Santiago, 1921. págs. 95, 106, 107 V 125.
- 54 Guillermo Cox y Méndez, "Historia de Concepción" (1887) en "Obras Escogidas". Santiago, 1842.
- Biblioteca Nacional, Sala Medina. Documentos Inéditos,
 Vol. 146. Carta del Cabildo, 8 de marzo de 1658.
- Victor Maturana, Historia de los Agustinos en Chile, ya citado, t, pág. 775.
- 57. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 484.
- Vicente Dagnino, El Corregimiento de Arica, 1535-1784.
 Arica 1909, pág. 76.
- Domingo Amunátegui Solar, Mayorazgos y títulos de Castilla, La Sociedad Chilena del siglo xvIII. Tomo 1, Santiago, 1901, págs. 50-51.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Vélez, Vol. 375-
- 61. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 375.
- 62. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2618.
- 63. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. José de Morales, Vol. 351. Otros inventarios consultados han sido: Casa de don Jacinto Tobar y Flores (Escribanos Vol. 456). Casa del Capitán Julio Antonio Caldera (Escribanos. 447). Sobre casas provinciales puede consultarse la de don Juan Ureta Ordóñez de Melipilla, levantada por el carpintero Alonso Maldonado con la ayuda de los indios en 1657 (Escribanos. Vol. 240; 1657).
- 64. Ver ilus. nº 32.
- 65. Sobre los muebles en general véase Fernando Márquez de la Plata, Los muebles en Chile durante los siglos xvi, xvii y xviii, Santiago, McMxxxiii, con numerosos ejempos y Luis Roa Urzúa, "El arte en la épota colonial de Chile", Santiago, 1929. No hemos colocado en esta descrip-

- ción ningún objeto o mueble que previamente no hayamos ubicado en algún documento de la época. Sobre las calesas, Archivo Nacional, Inventario de Julio Francisco Terán. Escribanos. Vol. 434.
- Archivo Nacional. Escribanos. Agustín de Vargas. Vol. 434-
- Felipe Gómez de Vidaurre, Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile (Colección de Historiadores).
 Tomo XV, Santiago, 1889, pág. 303.
- 68. Roa Urzúa, ya citado, pág. 65.
- 69. Márquez de la Plata, ya citado, pág. 13.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Inventario del Capitán Julián de Ugarte, 20 de febrero de 1699.
 Vol. 431.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago. Vol. 435. Tasación de Bienes de Miguel Gómez de Silva. Real Audiencia. Vól. 1187.
- Archivo Nacional. Escribanos. Vol. 451 (Jerónimo Apelo).
- Márquez de la Plata, citado, pág. 10; Roa Urzůa, pág. 65; Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 172.
- 74. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Manuel Cabezón (1682-1683). Vol. 374; Escribanos. Vol. 431. asiento de Ventura Figueroa, mestizo con Diego Redondo, maestro herrero (1699). Otros ejemplos típicos en Escribanos. 431 y 450.
- 75. Archivo Nacional. Contaduría Mayor, Media Annata 1656-1693. 14 de diciembre de 1693. Fernando de Mendoza Mate de Luna, corregidor, remite los nombramientos de los maestros mayores de todos los oficios mecánicos y artes liberales en virtud del derecho de media annata. Sólo un dorador, Pedro Ortiz, hemos podido ubicar (ver Escribanos de Santiago. Vol. 34 (1596).
- 76. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Jerónimo Apelo. Vol. 432. Sobre el de los jesuítas en Bucalemu de 1683 ver obligación de Pedro de Erazo con la Cía. de Jesús. Escribanos de Santiago, José de Rosales. Vol. 354.
- 77. Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Francisco Vélez. Vol. 375, escritura de 10 de enero de 1691, Gaspar de Ahumada con Gaspar Bernardo de Quirós, se comprometen a establecer un obraje de beneficiar cueros de ante, de ovejas y cabras.
- 78. Ver Arturo Fontecilla Larrain, Guademecilles, cueros de Córdoba y cordobanes durante la Colonia. (Boletin de la Academia Chilena de la Historia, Año IX, nº 21, 1942, págs, 61-82).
- 79. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 172,
- Al tenor o extracto del artículo de Fontecilla Larraín, va citado.
- Archivo Nacional. Contaduria Mayor, sin catalogar (1671).
 Dato de Gustavo Opazo.
- Archivo Nacional, Contaduria Mayor, Media Annata (1656-1693); véase: Arturo Fontecilla Larrain, Notas y Comentarios sobre espadas (Boletin de la Academia Chilena de la Historia, Año 1x, nº 22, 1942, págs. 71 - 84).
 - Archivo Nacional. Contaduria Mayor, Media Annata (1656-1698).
- 84. Escribanos de Santiago. Vol. 8.

- Juan de Guérnica. Historia del Monasterio de Clarisas de Nuestra Señora, ya citado, pág. 48.
- Datos de Actas del Cabildo, ya citadas y Archivo Nacional Contaduría Mayor. Media Annata (1656-1693);
 Real Audiencia. Vol. 2816; Escribanos de Santiago. Vol. 431-
- 87. Ver Arturo Fontecilla Larrain, Apuntes para la historia de la plateria en Chile (Revista Chilena de Historia y Geografia, Tomo LXXXV, nº 93, Julio-Diciembre, 1938, págs, 52 - 98).
- 88. Fray Juan de Jesús María, Memorias del Reino de Chile,

- y de don Francisco de Meneses (Colección de Historiadores de Chile. Tomo x1, Santiago 1878, págs. 75-76).
- Archivo Nacional, Contaduria Mayor, sin catalogar, Dato del paleógrafo Sr. Gustavo Opazo.
- go. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2588.
- gs. "Las Imprentas de Naipes en la época Colonial". Tirada aparte del Boletín de la Academia Chilena de la Historia. xiv. nº 37, 1947. Ya en 1656 existía una Imprenta de Naipes a cargo de Juan de Arce (Escribanos de Santiago. Vol. 34).
- 92. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 447.

Capitulo III

- Jorge Buroncle Cornejo, Arte Cuzqueño (Revista del Archivo Histórico del Cuzco, nº z. 1951); José de Mesa y Teresa Guisbert Nuevos Obras y Nuevos Maestros en la Pintura del Alto Perú, en "Anales del Instituto de Arte Americano", Buenos Aires, nº 10. 1957.
- Marqués de Lozoya, Historia del Arte Hispánico. Tomo tv. Barcelona, 1945. págs. 308 - 310.
- José de Mesa, ya citado. F. Cossio, Pintura Colonial (Escuela Colonial) París, 1928, págs. 38 y sigts.
- Jacobo Burckhardt, Le Cicerone, Trad. Auguste Gerard. París, 1925. Vol. II, pág. 534.
- J. Huizinga, El Otoño de la Édud Media, Trad. Madrid, 1941, en especial cap. XI, La Decadencia del Simbolismo.
- 5. Juan Interiano de Ayala, El Pintor Christiano y Erudito. Madrid, MDCCXXXXI. Nos referimos al ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional con las anotaciones del Tribunal de la Inquisición de España y la Superior Comisión de Chile, fechadas en Santiago a 24 de mayo de 1797. Sobre el valor del libro ver: Marcelino Menéndez y Pelayo "La Ciencia Española". Madrid, 1933. Vol. 11, pág. 315. Véase para los detalles George Ferguson "Signos y símbolos en el arte cristiano". Emecê. Bs. Aires. 1956.
- 7. Véase sobre el tema: The Functions of Color in Painting, Phillips Memorial Galery. Washington D. C. Catálogo a cargo de Duncan Phillips y C. Law Watkins. Pal Kelemen, Barroque and Rocceo in Latin America. New York, 1951, en especial cap. 12 y Friedrich Muthmann, L'Argentérie Hispano-Sud-Americaine a l'époque coloniale, Ginebra, 1950.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, entre otros ver: Vols. 431 V 434-
- Archivo Nacional, Contaduría Mayor, Real Audiencia 1600-1818.
- Archivo Nacional. Las referencias correlativas son: Real Audiencia. Vol. 487; Escribanos de Santiago. Augurto. Vol. 319; Escribanos. Vol. 350; Real Audiencia. Vol. 632; Real Audiencia. Vol. 160; Real Audiencia. Vol. 202.
- 11. Archivo Nacional. Escribanos. Vol. 447-
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago: Pedro Vélez. Vol. 220, los cita y aprovecha Carlos J. Larrain en su libro: Origenes de Zapallar. Contribución a la historia de la propiedad territorial, Santiago. 1940. págs. 26 y 27.

- Ver al igual Carlos J. Larraín, obra citada pág. 27 y Archivo Nacional. Escribanos. Vol. 122.
- 14. Archivo Nacional. Escribanos. Agurto. Vol. 319.
- Henri Focillon, Moyen Age. Etudes d'art et d'histoire Montreal, 1945, pág. 134.
- B. Berenson, Les Peintres Italiens de la Renaissance.
 Trad. Rohan-Chabot. Tomo 11. Les Peintres Florentines,
 Paris, 1926, pág. 7 y sigts.
- Manuel B. Cossio, El Greco (Colección Austral), Buenos Aires, 1944, pág. 199.
- San Buenaventura Leyenda S. Francissi en Operum Tomus Septimus. Lugdum MDCLXVIII, págs. 207-308, ejemplar que perteneció a la Biblioteca del Colegio Máximo de San Miguel de los Jesuitas. Jacques de la Voragine. La Leyende Dorée, Trad. Teodoro de Eyzewa. Paris 1925, págs. 564 y Florecillas del Glorioso San Francisco y sus hermanos, trad. Cipriano Rivas Sheriff. Madrid, MCMXXIII. De la abundante literatura franciscana consultada, señalamos John R. H. Moorman, The sources for the life of St. Francis of Assisi, Manchester, 1940; P. Vittorino Facchinetti. San Francesco d'Assisi, nella leggenda, nell'arte. P. Martin de Barcelona, Estudio critico de las fuentes históricas de San Francisco y Santa Clara, Barcelona, 1921. F. J. Sanchez Cantón, San Francisco de Asis en la Escultura Española, Madrid, 1926; Blanca de los Ríos, San Francisco en el Arte Español (Raza Española, Madrid. 1919).
 - Petrus de Alva Astorga, 8. Franciscus Naturae Prodigium et Gratiae Portentum. Matritis, 1651 (Ejemplar de la Biblioteca de los Jesuitas, Biblioteca Nacional, Stgo.). Conrado Ricci, Umbria Santa, New York, 1927; Henry Thode, Franz von Astiri, Berlin, 1885.
 - Jorge Cornejo Butoncle, Arte Cuzqueño (Revista del Archivo Histórico del Cuzco, Nº 5, 1953). El contrato de Basilio de la Cruz corre en página 110; J. M. Covarrubias Pozo, Cuzco Colonial y su Arte, Cuzco, 1958: José de Mesa y Teresa Guisbert, Nuevas Obras y Nuevos Maestros en la Pintura del Alto Perá (Anales del Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, Nº 10, 1952). Jorge Cornejo Buroncle, Derroteros del Arte Cuzqueño, Cuzco, 1960. José De Mesa y Teresa Guisbert, Historia de la Pintura Cuzqueña, Buenos Aires, 1962.
 - De los frescos de Santiago se ocupa Antonio R. Romera,

Una Biografia plástica de San Francisco ("El Mercurio", 5 de octubre de 1952) y Alfredo Benavides, en su sus tancioso ensayo, Las Pinturas Coloniales del Templo de San Francisco, "Boletín de la Academia de la Historia", xx, Nº 49, 1952.

Antonio R. Romera, La Pintura Chilena, Atenea, nov.

Basamos nuestro estudio en un cotejo de los cuadros de San Francisco con los originales de Basilio de la Cruz que se conservan en el Cuzco. Dificultades técnicas impidieron tomar en dicha ciudad fotografías adecuadas y sólo utilizamos para el estudio las que sacaron nuestros amigos norteamericanos y chilenos.

Nada hemos logrado encontrar sobre Zapata Inga en los Archivos Nacionales o eclesiásticos del país,

- Pedro Francisco Lira Recabarren, Las Bellas Artes en Chile, Anales de la Universidad de Chile, abril de 1866.
- Luis Alvarez Urquieta, La Pintura en Chile durante el periodo Colonial, Stgo. 1933. pág. 231. Véase la analogía de este retrato con una obra de Vásquez de Espinoza. en Márquez de Losoya, Historia del Arte Hispánico, Vol. IV (1945), pág. 300. Manuel Trens, La Eucaristia en el Arte Español, Barcelona, 1952.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Vol. 172.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago, Vol. 239 Vélez 1649.
- Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 202. Vol. 481. 29. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 239 (Vé-
- Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 1187.
- Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 160.
- Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Apello, Vol.
- Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 185.
- Benjamin Vicuña Mackenna (ed.), Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873. Santiago 1873. Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucia. Santiago, 1875.
- Véase P. Enrich, Historia de la Compañía de Jexus en

Agradecemos la gentileza de la distinguida escultora Lily Garafulic al permitirnos utilizar las fotografías tomadas de los retratos que se conservan en el Convento del Carmen, y que tuvimos ocasión de conocer en nuestra visita a dicho monasterio durante el cambio de residencia de las monjas. En general sobre la pintura del citado convento ver: El Monasterio de Carmelitas Descalzas de San José, Santiago, 1913.

- 31. Archivo Nacional. Escribanos. Vol. 172; Vol. 447; Vol. 431; Real Audiencia, Vol. 160.
- 32. Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina, Documentos Inéditos. Vol. 164.
- Archivo Nacional, Escribanos, Vol. 434; Vol. 319; Real Audiencia, Vol. 487; Vol. 202; Vol. 160.
- 34. Manuel Romero de Terreros y Vinent, Las Artes Industrigles en la Nueva España. México, 1923, pág. 92.
- 35. Romero de Terreros, obra citada, pág. 100.
- 36. Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 147.
- 37. El testamento de Joseph Carrasco de 2 de mayo de 1685, puede leerse en Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2324.
- 48. Concierto entre fray Bernardo Carrasco y Joseph Carrasco, firmado el 27 de junio de 1682, en Archivo Nacional, Escribanos de Santiago. Vol. 389. Para las demás obras ver: Real Audiencia. Vol. 232
- Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 232.
- Datos biográficos tomados del testamento de Francisco Medrano en Archivo Nacional, Escribanos de Santiago. Vol. 238. El concierto de Medrano y Perochena, 29 de enero de 1689, corre en Escribanos de Santiago, Vol. 361.
- Archivo Nacional. Escribanos de Santiago. Vol. 399 con el concierto de 22 de febrero de 1695.
- Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2926. En contrato con el Capitán Gómez de Silva, de 22 de abril de 1699, en Escribanos de Santiago. Vol. 399.
- Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 2570.
- Ver: Reinaldo Muñoz Olave, La Virgen Maria en la diócesis de Concepción, Santiago 1929, ya citado, en especial páginas 192 y 207. P. Principio de Albas, Historia de la Imagen y el Santuario de N. S. del Rosario de Andacollo, 23 ed., Santiago 1943. Resumen del tema en Estado de la Iglesia en Chile, Santiago, 1946. Principales santuarios, imágenes, devociones y momentos religiosos de Chile, pág. 580 y sigts.
- Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 485.
- La pila con el clásico: El Capitán Alonso Meléndez Me-Fesit, estuvo colocada en la plazuela de la Recoleta Franciscana: fue llevada al Cerro Santa Lucia por Vicuña Mackenna y por último colocada en el patio principal del Palacio de la Moneda, donde se encuentra en la actualidad. La segunda pila está en Zapallar (El Mercurio, 7 de octubre de 1958); la tercera del Convento de las Clarisas fue perdida por la Comunidad. No hemos encontrado la referencia del Escribano Matías de Upas (2 de enero de 1660) que se cita en el anterior artículo.

Capitulo IV

- Sobre la materia ver: Un libro inédito del P. Leonardt comentado por J. R. Ramírez en Revista Católica Año 17, nº 385.
 - 18 de agosto de 1917, páginas 343-344. Vicente D. Sierra, Los Jesuitas Germanos en la Conquista Espiritual de

Hispano-América, Siglos xvi - xvii. Buenos Aires MCMXLV, páginas 96-114. Lázaro de Aspurz O. F., La Aportación extranjera a las Misiones Españolas del Patrono Regio. Madrid MCMXLVI, páginas 222-253. La representación del P. Jacinto Pérez obra en Archivo Nacional, Manuscrito de los Jesuitas. Vol. 76.

- z. Los historiadores chilenos lo señalan con el apellido de Pitterich. Emplearemos el de Bitterich que es el que indican las fuentes alemanas. Sobre su obra principalmente el P. Leónardt en Revista Católica y Vicente D. Sierra, obra citada, pág. 258, con datos tomados del P. Bernard Duhr, Geschichte der Jesuiten in der Lander Deustcher Zunge, Fribungo de Brisgovia, 1901, 2ª parte, pág. 513. P. Francisco Enrich, Historia de la Compañía de Jesis en Shile, Barcelona, 1891, Vol. 2, págs. 94 y sigts.
- Sobre Motsch, ver Sierra, Jesuitas Germanos, ya citado, págs. 255-387. Al final de este libro figura una intereante lista de los jesuitas germanos en Chile, con datos biográficos de sus actividades. Aspurz, apoyado en el padre Antón Huonder, Deutsche Jesuiten missionare des 17 und. 18 Jahrhunderts, Friburgo de Brisgovia, 1889, pág. 136, lo coloca en la lista de misioneros de 1732: Tomás Thayer Ojeda, Jesuitas Alemanes en Chile durante la Epoca Colonial (extracto del libro de Hounder ya citado) en "Boletín de la Academia Chilena de la Historia", Año XIV, nº 37. Segundo semestre de 1947.

Hemos cotejado estas listas con los documentos chilenos del tiempo de la expulsión de la Orden. Vivían en esos años los siguientes hermanos coadjutores: Juan Bautista Félix, de 50 años, en Santiago; Jorge Haaz, de 45, en Santiago; Juan Redle, de 47, en Santiago; Francisco Pollands, de 54, en Santiago; Pedro Ruetz, de 49, en Santiago; José Mezner, de 44. en Concepción; Juan Hogen, de 42. en Quillota; Joseph Ambrosi, de 36, en Santiago; José Karl, de 54, en Santiago; Jorge Franz, de 58, en Santiago. No figuran en los catálogos alemanes citados: el pintor Juan Bautista Santos, natural de Munich, de 38 años, ni José Keller, de Hanen, de 47 años. Hay diferencias entre las fechas de nacimiento o mejor dicho de los años que ellos declararon tener, y la edad que fijan los repertorios de la orden. En general los sitios geográficos coinciden, aunque corren deformados en los documentos chilenos. Ver, principalmente, Archivo Nacional. Jesuitas de Chile. Extrañamiento. Vol. 95.

- Datos inéditos tomados del "Libro de Gastos del Colegio Máximo de San Miguel". Archivo Nacional. Jesuitas de Chile. Vol. 119.
- 5. Para el apellido de Haymbhausen seguiremos la grafia alemaua; en los documentos chilenos se lo designa con el nombre de Haymbhausen, salvo Domingo Amunătegui Solar Jesuitas, Gobernantes, Militares y Escritores. Santiago, 1934; sobre su labor ver Diego Barros Arana. Historia General de Chile. Vol. vt. Santiago 1886, págs. 254 y 257; Francisco Enrich ya citado. Vol. 2, págs. 94 y sigts.; Vicente Sierra: Jesuitas Germanos, págs. 238 y sigts.
- Los inventarios corren reproducidos en Arturo Fontecilla Larrain: Recuerdos de los Jesuitas en Galera de Tango, Boletin de la Academia de la Historia, año viu, nº 19, 1941, págs. 95-99.
- Datos inéditos tomados del Libro de Recibo de Gastos e Inventarios del Colegio Máximo y sus haciendas en Archivo Nacional, Jesuítas de Chile. Vols. 362 y 364.
- 8. Fontecilla Larrain, Recuerdos, ya citado. Las acuarelas de Fontecilla Larrain atribuye con buen fundamento

- a Carlos Wood, fueron pintados en 1835.
- Ver: Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virrei nato del Perú y en Capitanía General de Chile, págs. 278-279.
- 10. Véase el Inventario de Calera de Tango en Archivo Nacional, Jesuítas de Chile, Vol. 29. El plano reproducido por Fontecilla Larrain en Vol. 2. Hay otro plano en Archivo de Morla Vicinia. Vol. 55: comentarios de estas piezas en Fontecilla Larraín, obra citada, págs. 102-105; Vicente Sierra. Jesuítas Germanos, págs. 216-227.
- 11. Relaciones sumarias que acompaña a la cuenta del Colegio Máximo, pliego de reparos y plan de ella, por el Abogado de esta Real Audiencia Doctor don José Alberto Díaz, Presidente de la Real Academia de San Carlos. Santiago, julio 1º de 1787 en Archivo Nacional, Jesuítas de Chile. Vol. 66.
- Sobre los Talleres de Plateria de Calera de Tango ver: Fontecilla Larraín, ya citado; Vicente Sierra, Jesulías Germanos, págs. 243-246. Carlos Leonhardt. Revista Católica, año 17 nº 387. Santiago. 15 de setiembre de 1917.
- 13. Datos Biográficos sobre los artifices reunidos de las fuentes alemanas por Carlos Leonhardt, Revista Católica, año 17, nº 385, 18 de agosto de 1927, y principalmente Vicente Sierra. Jesuitas Germanos, pógs. 241-242. Datos generales en Gustav Barthel. Barockkirchen in Alibayern und schauaben, Berlin. 1938.
- Datos Inéditos tomados del Libro de Recibos, gastos e inventarios del Colegio Máximo y sus haciendas (1738-1767), Archivo Nacional, Jesuitas de Chile, Vol. 360.
- 15. Archivo Nacional, Jesuitas de Chile, Vol. 39.
- 16. Inventario general de todas las alhajas de oro y plata, ternos y demás especies contenidas en la sacristía e iglesia de la Santa Iglesia Catedral, fechado a 5 de agosto de 1806. Archivo del Cabildo Eclesiástico de Santiago. Agradecemos la gentileza que tiuvo para nosotros monseñor Victor Barahona, fiel e inteligente custodio de estos importantes documentos.
- 17. Inventario General, ya citado.
- Luis Roa Urzúa, El Arte en la Epoca Colonial de Chile. Santiago 1929. págs. 36-37.
- 19. Luis Roa Urzúa, obra citada, págs. 27-28.
- Inventario General, Archivo del Cabildo Eclesiástico, ya citado.
- Luis Roa Urzua, El Arte en la Epoca Colonial de Chile, págs. 16-17.
- 22. Padre Francisco Enrich, Historia de los Jesuitas, pág. 198.
 - Inventario de la Calera de Tango, ya citado; ver su utiildad por Vicente D. Sierra, Jesuitas Germanos y Arturo Fontecilla, Recuerdos de la Calera de Tango.
- Datos biográficos tomados de Vicente D. Sierra. Jesuítas Germanos, pág. 241.
- Libro de Recibos, gastos e inventarios del Colegio Máximo y sus haciendas. Archivo Nacional. Jesuitas de Chile. Volñ 363.
- Datos biográficos tomados de Vicente Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 375-
- 27. Libro de Recibos, gastos e inventarios (1738-1767) ya citado.
- Andrés Bello, citado por Ramón Briseño, Repertorio de Antigüedades Chilenas.

- Inventario de la Iglesia de San Miguel, Jesuítas de Chile, Vol. 7. Archivo Nacional.
- Fernando Márquez de la Plata, Los Muebles en Chile, ya citado, págs. 16-17.
 Relación que precede la Cuenta del Colegio Máximo.
- Relación que precede la Cuenta del Colegio Máximo. Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 39.
- 32. Datos inéditos recogidos en el expediente de Joseph de Vivar, administrador de la Casa de Ejercicios. 1755. Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 2583.
- Padre Francisco Enrich, Historia de la Compañía de Jenis en Chile, ya citada, Vol. II.
 Datos biográficos tomados de Vicente D. Sierra, Jenuitas
- Germanos, pág. 383. 35. Sobre Patricio de Jesús Pardo ver Archivo Nacional,
- Real Audiencia. Vol. 1387-36. Testimonios de los autos y diligencias del inventario
- de la Olleria y Cherquén. Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 472.
- 37. Sobre la actividad industrial y agricola de los jesuitas véase: Diego Barros Arana. La Riqueza de los antiguos jesuitas, reproducidas en Obras Completas, Tomo x. Santiago 1911, págs. 41-168. Sobre los talleres de Bucademu ver Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 450.
- El inventario de los bienes de la Estancia de Bucalemu, efectuado el 26 de agosto de 1767, figuran en el Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 425.
- Véase la sintesis del P. J. Ramirez al comentar el libro inédito del P. Leonhardt. Revista Católica, Año 17, nº 387, 15 de setiembre de 1917.
- Citado por Vicente D. Sierra, Jesuitas Germanos, pág 267.
- Datos biográficos tomados de Vicente D. Sierra, Jesuitas Germanos, págs. 241-242.
- Sobre vestimenta religiosa y obras de mano ver Luis Roa Urrúa El Arte Colonial, págs. 31-32.
 Sobre Gayner, Vicente D. Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 384.
- Diego Barros Arana, Historia General de Chile. Vol. 6, pág. 255.
- Datos biográficos tomados de Vicente D. Sierra, Jesuítas Germanos, pág. 241.
- Libro de Recibos, gastos e inventarios, Jesuitas de Chile, Archivo Nacional, Vol. 363.
- Inventario del Colegio Máximo de San Miguel. Jesuitas de Chile. Vol. 7.
- Libro de Recibos, gastos e inventarios. Archivo Nacional, Vol. 364.
- 48. Luis Roa Urzúa, El Arte Colonial, pág. 30.
- 49. Vicente D. Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 386.
- 50. Fernando Márquez de la Plata, Los muebles en Chile,
- pág. 17. 51. Inventario de la Iglesia de Bucalemu, Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 425.
- 52. Lista de los altares, imágenes, y demás especies de la Capilla de Bucalemu, mandadas aplicar por Auto de la Junta Superior de Temporalidades de 2 de mayo a la Iglesia Matríz de la Nueva Villa de Los Andes en Archivo Nacional, Capitanía General. Vol. 445.
- 53. Sobre el San Sebastián de Los Andes ver: Pedro 2º Bari El San Sebastián de la Iglesia Parroquial de Santa Rosa

- de los Andes, en El Taller Ilustrado, nº 136, 18 de julio de 1888. Los datos sobre los curas párrocos tomados de Francisco Prieto del Río Diccionario Biográfico del Clero Secular de Chile, Santiago, 1922.
- 4. Hermelo Aravena Williams: "En la punta de un auto acordado" (tradición), figura en el libro Entre espadas quiñas, Ed. Zig-Zag, Santiago 1946, págs. 109-113.
- Miguel Luis Amunategui, Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile, en "Revista de Santiago". Tomo III, 1849, págs. 37-47-
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General,
 Inventario del Colegio Máximo de San Miguel. Archivo
 - Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 7. Santiago 1746 - 1791.
- 58. Jesuítas de Chile. Vol. 7.
- 59. Jesuitas de Chile. Vol. 363.
- P. Francisco Enrich, Historia de la Compañía de Jesús en Chile.
- Datos biográficos tomados de Vicente D. Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 835.
- Miguel Luis Amun
 átegui, Lo que han sido las Bellas Artes en Chile, ya citado.
- Luis Roa Urzúa, El Arte en la época colonial de Chile, pág. 25.
- Felipe Gómez de Vidaurre, Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile (Colección de Historiadores). Vol. 40. xv, Santiago, 1889, pág. 301.
- 65. Inventario del Colegio Máximo de San Miguel. Archivo Nacional Jesuítas de Chile. Vol. 96.
- 66. P. Francisco Enrich, Historia de la Compañía de Jesús en Chile.
- Libro de recibos, gastos e inventarios del Colegio Máximo y sus haciendas. Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 7.
- 68. Archivo Nacional, Jesuítas de Chile. Vol. 25.
- Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virreinato del Perii y la Capitanía General de Chile, Santiago, 1941, págs. 306 - 307.
- Inventario de la Capilla de Rancagua, Archivo Nacional, Capitania General. Vol. 458.
- Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Ocupaciones. Vol. 6, Inventario de fecha 26 de agosto de 1767.
- 72. Benavides, obra citada, pág. 305.
- P. Manuel José Alvarez, "Compendio de la Fida del Apostólico Varón P. Ignacio García, Santiago, 1865. El manuscrito completo se custodia en el Archivo Nacional, Fondo Eyzaguirre. Vol. 21.
- Diego Barros Arana, Historia General de Chile. Vol. vi, Santiago, 1886, pág. 255, nota 1.
- 75. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 632.
- Luis Alvarez Urquieta, La Pintura en Chile durante el periodo colonial. Santiago, 1933, pág. 234. Biografía de Reddle, en Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 383.
 - 77. Libro de Cuentas, Gastos e Inventarios, ya citado.
 - Miguel Luis Amunátegui, Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile, ya citado, pág. 46.
- Repetidamente se tiene por suizo a Ambrosi en los documentos chilenos. Ver biografía en Sierra, Jesuítas Germanos, pág. 382. El manual se conserva en Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vol. 127.

- 80. Datos inéditos tomados de Archivo Nacional, Vol. 372.
- Libro de Gastos e Inventarios, ya citado. 81.
- Luis Alvarez Urquieta, La Pintura en Chile durante el período colonial, pág. 234-235.
- 89. Carlos Silva Vildósola, Breve noticia sobre la pintura chilena, reproducida en "Arte y Cultura", Nº 6. Viña del Mar.
- 84. Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 389.
- Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 387; Greve, Historia de la Ingenieria, 1, págs. 449-451.
- 86. Archivo Nacional, Archivo de los Jesuitas. Vol. 14.
- 87. Archivo Nacional, Jesuitas de Chile, Vol. 66.
- Archivo Nacional. Jesuítas, Vol. 91.
- 80. Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 384.
- 90. Sierra, Jesuitas Germanos, pág. 385.
- 91. Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria, 11, pág. 95.
- 92 Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 25.
- 93. Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 25.
- 94. Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 94.
- 95. Enrich, Historia de la Compañía de Jesús en Chile, 11. págs. 146-147. La descripción del obispo al rey, publicada por Claudio Gay (Documentos 11, pág. 481) da algunos detalles sobre el templo y su destrucción: "La Iglesia -escribe- era también de cal y canto y bóveda de hermosa arquitectura, siendo la misma planta que la de ese colegio imperial, esta, es verdad, no se vino al suelo, más han quedado tan desplomadas sus murallas, y tan arruinados algunos arcos de sus bóvedas, la testera del altar mayor se descubre más de una cuarta de desplomamiento y lo mesmo ha padecido la fachada de su parte principal, como también la torre"...
- 96. Diego Barros Arana, Historia General de Chile. Vol. 26. pág. 257.
 - G. Kubler afirma: "la Compañía repite los portales de San Pedro de Lima"; ver G. Kubler - Martin Soria, Art and Architecture in Spain and Portugal 1500-1800 Pelican History of Art. England, 1959, pág. 98.
- 97. Descripciones de la Iglesia y Convento hay diversas en el Archivo Jesuíta, hemos aprovechado las más completas contenidas en Vols. 7 y 66.
- 98. Benjamin Vicuña Mackenna, "Historia de Santiago", 11-245.
- Historia General de Chile, Vol. 6, pág. 255.
- 100. Archivo Jesuita. Vol. 7.
- 101. Jesuitas de Chile, Vol. 7.

- 102. Archivo Nacional. Jesuitas de Chile. Vol. 7. Vicuña Mackenna cree que a partir de 1730 la Compañía dejó de ser un hermoso templo.
- 103. Archivo Nacional. Jesuitas de Chile. Vol. 2.
- 104. Carlos Peña Otaegui, Santiago de Siglo en Siglo, Santiago, 1944. pág. 345-
- 105. Ignacio Molina, Compendio de la Historia de Chile (Colección de Historiadores, Tomo xxvi, Santiago, 1901, pág. 320).
- 106. Diego Barros Arana, Historia General de Chile, Tomo vii, págs. 576-578.
- 107. Para la historia de la iglesia de San Miguel véase: Enrich, Historia de la Compañía de Jesús en Chile, II, págs. 427 - 428.
- 108. Amplia literatura existe sobre esta catástrofe, ver: Daniel Riquelme, El Incendio de la Iglesia de la Compañía, Santiago, 1893, y Resumen Histórico del Gran Incendio de la Compañía, Valparaíso, 1863. Las transformaciones de Gandarillas en: E. P. S. José Gandarillas, Santiago, 1950.
- 109. Archivo Nacional. Jesuitas de Chile. Vol. 66.
- 110. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 632. 111. Carlos Peña Otaegui, Santiago de Siglo en Siglo, pág.
- 443-112. Domingo Amunátegui, El Cabildo de La Serena. Santia-
- go, 1928, pág. 118.
- 113. Archivo Nacional. Jesuítas de Chile. Vol. 5. 114. Manuel Concha, Crónica de La Serena, Serena, 1871 y
- Jesuitas de Chile. Vol. 5. 115. Descripción Historial de la Provincia y Archipiélago de Chiloé. Madrid, MDCCXCL, Archivo Nacional juntas 96. Morla Vicuña. Vol. 40: Der Neue Welt Bolt mit allerhard Nachrichter dem Missionenn Soc. Jesu. 1728-1761.
- 116. Véase Germán Ampuero: El Templo Parroquial de Achao, Revista "Paz y Bien", enero 1938; Francisco J. Cavada: Historia Centenaria de la Diócesis de San Carlos de Ancud, padre Las Casas, 1940, págs. 74-79.
- 117. Miguel de Olivares: Historia de la Compañía de Jesús en Chile (Colección de Historiadores, Tomo 7, Santiago, 1874. Cap. vi del Colegio de Bucalemu).
- 118. Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 425.
- 119. Citado por Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria 11, pág. 90.
- 120. Archivo Nacional, Capitanía Ĝeneral. Vol. 445-

Capitulo V

- Rafael Altamira, Historia de España y de la Civilización española. Tomo IV, Barcelona, 1911, pág. 143.
- Felipe Gómez de Vidaurre, Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile (Colección de Historiadores), tomo 11, Santiago, 1889, págs. 256-257.
- 3. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 485.
- Ver Benjamin Vicuña Mackenna: El Pago Chile (Con motivo de la construcción y la reconstrucción del Palacio de las Cajas), reproducido por Ricardo Donoso y
- Raul Silva Castro en: Páginas Olvidadas, Santiago, 1931, págs. 389-402.
- Hemos aprovechado para esta reconstrucción un material inédito que obra en Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 489: Fábrica del Palacio de la Sala de la Real Audiencia y Contaduría Mayor: Contaduría General
- Además de los documentos citados ver Actas del Cabildo

- de Santiago. Tomo XXV y XXVI XLVI XLVII, en Colección de Historiadores".
- Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2676. Mientras se ejecutaba la obra del Palacio de los Presidentes, el gobernador Ustárir vivió en casa de Matías Rodrigo Baldovinos, ver: Real Audiencia. Vol. 1064.
- 8. Archivo Nacional. Contaduría Mayor.
- g. Los datos inéditos que utilizamos han sido extraídos de los libros del Cabildo Eclesiástico de Santiago, gracias a la gentileza de monseñor Victor Barahoma, que nos permitió esta consulta. Ver: Quenta de cargos y data presentados por el Dr. Francisco Bravo de Riveros (1720-1728).
- 10. Informe que con varios testigos hace el obispo de Santiago, de la ruina que ha padecido esta ciudad con los primeros terremotos del día ocho de julio de 1730 y siguientes en más de dos meses, Santiago 20 de febrero de 1731, en Claudio Gay, Historia de Chile. Documentos. Tomo Segundo. París, MISCALI, págs. 478-481.
- Carlos Silva Cotapos, Historia Eclesiástica de Chile, Santiago 1925, pág. 125.
- 12. Archivo Nacional. Colección Morla Vicuña. Vol. 17.
- 13. Archivo Nacional. Copias de Indias. Vol. 22
- Elias Lizana, Colección de Documentos Históricos recopilados del Archivo Arzobispal de Santiago, Tomo 1, Santiago 1919, pág. 516.
- 25. Extraemos todos estos datos del Libro de fábrica de esta Santa Iglesia Catedral que corre desde el 1 de junio de 1747 en adelante siendo su mayordomo don Matias Vásquez de Acuña (Archivo del Cabildo Eclesiástico de Santiago).
- 16. Fray José Javier Gurmán. El Chileno instruido en la Historia Topográfica, Civil y Política de su país. Santiago, 1854. Vol. 11, pág. 805. El error en realidad viene arrastrándose de la obra del abate Molina, Compendio de la Historia de Chile.
- 17. Cuenta que presenta el mayordomo de esta Sta. Iglesia don Matias Vásquez de Acuña, que comienza el 1º de julio de 1743 hasta el año 1771 (Archivo del Cabildo Eclesiástico).
- El interesante expediente elevado al Juez Superintendente de Obras Públicas cotre en Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 974.
- Elías Lizana, Colección de Documentos Históricos, ya citado. Tomo 1, pág. 514.
- Archivo Nacional. Contaduria Mayor. Tesoreria General 1745-1794.
- Cuenta que presenta el mayordomo de esta Santa Iglesia (1743-1771), ya citado.
- Elías Lizana, Colección de Documentos, Tomo 1, pag. 516.
- 23. Lizana, ya citado, pág. 418.
- 24. Ramón Briceño, Repertorio de Antigüedades, pág. 214.
- 25 a 28. Lizana, ya citado. Tomo 1, págs. 525, 536, 547, 564, 576, 577 y 644.
- 29. Archivo del Arzobispado. Cabildo Catedral 1738-1843.
- 30. Archivo del Cabildo Eclesiástico. Libro de Toma de Razón y Títulos, Sobre la tasación y trabajo del capitán Francisco Antonio de Barros, véase Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1032. Asuntos Eclesiásticos.

- Pedro de Córdoba y Figueroa, Historia de Chile (Colección de Historiadores) Tomo 11, Stgo., 1862, pág. 34-
- 32. Aprovechamos para esta descripción los datos inéditos consultados en el Archivo Franciscano, gracias a la gentileza de fray Martín Maldonado, bibliotectario de la Orden, principalmente el "Libro de esta Santa Provincia de la Santísima Trinidad de Chile", comenzado por el P. Joseph de Quero, lector jubilado. Abarca los años de 1693 a 1882.
- 33. Archivo Nacional, Escribanos, Vol. 558.
- Alberto Ried, ha encontrado similitud en la solución del campanario de Vivaceta, con una de las iglesias de Londres.
- 35. Aprovechamos el libro inédito de fras Francisco Caranova, Reseña Histórica de la Recolección de Santiago (1855) y los libros del Inventario de las Alhajas y Ornamentos de la Iglesia y Sacristía del Convento de Ntra. Señora de la Cabera de la ciudad de Santiago de Chile. Año 1800.
- 36. Archivo Franciscano, ya citado.
- José Toribio Medina, La Instrucción Pública en Chile, Santiago, 1905, pág. cxxu.
- 38. Archivo Nacional. Capitanía General.
- 39. Jorge Vancouver, Viaje a Chile, trad. N. Peña, pág. 74-
- Pedro de Córdoba y Figueroa. Historia de Chile (Colección de Historiadores. Tomo II. Santiago, 1862. pág. 26).
- Sobre daños del terremoto ver: Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 107 y Documentos Inéditos de J. T. Medina. Vol. 187.
- Victor Maturana, Historia de los Agustinos en Chile, págs. 497-499.
- Vicente Carvallo y Goyeneche, Descripción históricogeográfica del Reino de Chile (Colección de Historiadores) x, 1876, pág. 42-43.
- Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 1689. Por desgracia y pese a nuestras múltiples diligencias no nos han sido posible consultar el Archivo de la Orden de los Dominicos.
- 45. Carvallo y Goyenechea, obra citada, pág. 40; al igual
- Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile, n., pág. 68.
- Martin Noel S., Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana, Buenos Aires, 1921, pág. 169.
- 48. Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitania General de Chile; George Kubler-Martin Soria, Art and Architecture in Spain and Portugal, 1959. Pág. 98.
- Benjamin Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, 11, pág. 111. Valparaiso 1869.
- Ver reproducción en Carlos Peña Otaegui, Santiago de Siglo en Siglo.
- 51. Archivo Nacional, Capitanía General. Vol. 1032.
- El Monasterio de las Carmelitas Descalzas de San José (Carmen Alto). Relación Histórica, 1689-1906. Stgo., 1913.
- 53. Justo Abel Rosales, La Cañadilla de Santiago, Santiago, 1887.
- Diego Angulo Iñíguez, Planos y Documentos, ya citado, págs. 506-512, láminas 217 a 219.

- Benjamin Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, II, pág. 202.
- Luis Francisco Prieto, Crónica del Monasterio de Capuchinas. Santiago, 1911.
- Arturo Fontecilla Larraín, Recuerdos del Monasterio de las Capuchinas, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Vol. X. 1943.
- Miguel Sola, Historia del Arte Americano, Colección Labor. Barcelona, 1935.
- 59. Recuerdos Históricos del Monasterio de las Religiosas Dominicas de Santa Rosa de Lima, Santiago, 1923. Fr. Domingo Aracena, La Regla y Constituciones de las Monjas de Sto. Domingo. Sigo. Mayo de 1865.
- P. Manuel José Alvarez, Compendio de la Vida del Apóstol i Varon P. Ignacio Garcia. Santiago, 1864, pág. 62.
- Sady Zañartu, Donde no llegan los pies profanos, "Zig-Zag", 27 de agosto de 1927.
- Benjamín Vicuña Mackenna, Catálogo de la Exposición del Coloniaje. Sigo., 1873.
- P. Juan de Guernica, Historia del Monasterio de Clarisas de Nuestra Señora de la Victoria. Santiago, 1944-
- 64. Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 743.
- 65. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 745-
- Todos estos datos están tomados de las Actas del Cabildo de Santiago (Archivo Nacional).
- 67. Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 667.
- Arturo Fontecilla Larraín, Apuntes para la Historia de la Plateria en Chile, Revista Chilena de Historia y Geografia, Julio-Diciembre, 1938.
- Archivo Nacional, Testamento, Luque Moreno, 30 de octubre de 1770.

- Alejandro Fuenzalida Grandón, La Evolución Social de Chile, Santiago, 1906, págs. 181-182.
- 71. J. T. Medina, Medallas Chilenas, pags. 383-88.
- 72. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 675.
- 73. Archivo Nacional. Actas del Cabildo. Vol. 40.
- 74. Ha sido utilizado por Fuenzalida Grandón, Desarrollo Intelectual de Chile y Ernesto Greve, Historia de la Ingenierio, el original en Capitanía General, Vol. 13.
- 5. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 688.
- 76. Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 2186.
- 77. Citaremos en el mismo orden las referencias al Archivo Nacional: Escribanos 628; Real Audiencia. Vol. 791; Vicuña Mackenna. Vol. 10; Capitania General. Vol. 632; Real Audiencia. Vol. 741; Real Audiencia. Vol. 1975; Real Audiencia. Vol. 1739; Real Audiencia. Vol. 675.
- 78. Real Audiencia. Vol. 741.
- Cabildo Eclesiástico, Cuenta que presenta el Mayordomo de esta Santa Iglesia.
- E. P. S. Los Naipes de Chile. Santiago, 1947; Guillermo Furlong S. J., Origenes del Arte Tipográfico en América. Buenos Aires. 1947, págs. 108-109. Con reproducción de las estampas.
- Véase para los detalles el señero artículo del presbitero Fidel Araneda Bravo, "El Diario Ilustrado", 16 de mayo de 1954.
- 82. Francisco Risopatrón. Diccionario Geográfico de Chile. En el Archivo del Convento se conserva como documento probatorio: la petición del año 1769; el permiso de 29 de enero; el Inventario de 17 de diciembre de 1765, los que hemos examinado.

Capitulo VI

- Sobre el tema en general véase: Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria. Vol. 11, págs. 292-297 y José T. Medina, Ensayo acerea de una mapoteca chilena, con una introducción histórica acerca de la geografía y cartografía del país, Santiago. 1889.
- Ricardo Donoso, El Marqués de Osorno, Stgo., 1941. cap. IV. El ingeniero Juan Garland, págs. 58-70.
- Archivo Nacional, Morla Vicuña, Vol. 20; Capitania General. Vol. 913.
- 4. J. T. Medina, Mapoteca Chilena, ya citada, pág. xi.
- Diego Barros Arana, Historia General de Chile, Vol. vi, Santiago, 1886, pág. 223.
- Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria, ya citado, página 277.
- 7. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 574.
- Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 492; Resumen en J. T. Medina, con algunos errores que corregimos.
- Diego Barros Arana, Historia General. Vol. vi, págs. 392-438-441.
- Archivo Nacional. Libro de Acuerdos y Ordenes (1781-1785). Decreto del 19 de agosto de 1782, se autoriza su matrimonio; decreto de 25 de octubre, habilitación para

- reparar los fuertes; 5 de diciembre, se le autorizan § 1.200.— para las obras en la frontera, Mayo 10 de 1784, se aprueba el cálculo del Cuartel, Hospital y Palacio de Concepción.
- Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vol. 32: Copia del Informe sobre las plazas fuertes de la frontera austral.
- Informe sobre las plazas fuertes de la frontera austra 12. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 492.
- Archivo Nacional, Morla Vicuña, Vol. 20; Capitania General, Vol. 784.
- 14. Sobre el corregidor Zañartu ver: Justo Abel Rosales, Historia y Tradición del Puente de Cal y Canto, Sigo., 1883. Mayores datos en Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 1609, con inventario de sus bienes.
- Archivo Nacional. Copia de Indias. Vol. 23. Hoja de Servicios enviada al rey.
- Archivo General. Real Audiencia. Vol. 1692 Obras Públicas encargadas al corregidor Zañartu.
- Archivo Nacional. Contaduria Mayor, Tesoreria General 1762-1822.
- Biblioteca Nacional, Sala J. T. Medina. Documentos Inéditos. Vol. 191. Carta del Cabildo al rey, 22 de diciembre de 1764, en que se detallan las obras de Zañartu.
 - Diego Angulo Iñiguez, Planos y Documentos, obra citada.

- 20. Benjamín Vicuña Mackenna, Historia de Santiago II, pág. 115. Hay discrepancia sobre el número de arcos del puente de palo: 17 apunta Córdoba y Figueroa; 22. Pérez García. Aceptamos esta última cifra por estar de acuerdo con el plano de Solis que acompañamos en ilustración.
- Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 974. Autos del Padre Guardián sobre el río y puente para transitarlo. Año de 1762.
- Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria. Vol. 1, págs. 280-281.
- J. Abel Rosales, Historia y Tradiciones del Puente de Cal y Canto, pág. 10.
 Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 68o. Cuentas del
- Puente de Cal y Canto (1765-1767).
- 27. Archivo Nacional. Cabildo de Santiago. Vol. 43
- 28. Ernesto Greve, obra citada
- g. Los datos inéditos que damos a continuación están extractados del "Testimonio de Aútos de la Cuenta de la Obra del Puente Nuevo (1772-1782), dada por el alhacea provisional del corregidor Zañartu. Don Francisco Palacios". Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Obras Públicas 1. 1774-1785; (Gastos de la construcción del Puente). Salvo indicación contraria el texto se refiere a estos documentos.
- go. Archivo Nacional, Contaduría Mayor. Comunicado por el Sr. Gustavo Opazo, véase también Real Audiencia. Vol. 900, testamento fechado a 5 de marzo de 1790.
- 31. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Obras públicis ya citado. Sobre la actividad minera del maestro de la Rosa hay abundante material, en especial Capitanía General. Vol. 94 (devolución de unos esclavos); Vol. 234 (permiso para cateo de minas de oro en la Cuesta de lo Prado); Vol. 250 (disfrute de una mina en Illapel).
- Archivo Nacional. Capitanía General. Expedientes de Oficios. Vol. 384.
- 33. Ernesto Greve, ya citado. Vol. 1., págs. 289-290.
- Datos Inéditos, del citado Expedientes de Contaduria Mayor.
- 35. Joseph Guzmán y Lecaros, Noticias Peculiares a mi "Revista Chilena de Historia y Geografia". Vol. tx, n. 15. Ramón Briseño en su Repertorio de Antigüedades Chilenas, Stgo., 1889, págs. 37 y 46, da la fecha de 20 de junio de 1779 como el dia en que fue entregado al público el Puente de Cal y Canto. No da la fuente en que se apoya, pero en una nota da la noticia de una piedra recordatoria que se custodiaba en la Municipalidad en que aparecia dicha fecha escrita. La misma fecha consigna Anibal Echeverria y Reyes en su libro Disquisiciones. Stgo., 1889, en que se dice "se inauguró solemnemente el 20 de Junio de 1779 asistiendo todo el pueblo de Santiago a grandes fiestas commemorativas".
- 36. Archivo Nacional, Cabildo de Santiago, Vol. 45, 1779-1784.
- 57. Archivo Nacional, Fondo Antiguo. Vol. 19.
- Archivo Nacional. Libro de Ordenes y Decretos. 1781-1785.
- Sobre la Avenida Grande, los detalles del botánico Hipólito Ruiz que cita Greve. El romance corre impreso en J. T. Medina, Historia de la Literatura Colonial. Santiago, 1878.

- 40. Ver Ernesto Greve, citado repetidas veces.
- 41. Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 42. Se discute ampliamente el problema de la construcción de los tajamares y de los esfuerzos de los comerciantes para impedir su financiamiento a hase de impuestos sobre el azúcar y el mate. Aun en 1806 no se hallaba terminado "el aumento de los ojos del Puente del Rio". Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 602.
- José Javier Guzmán, El Chileno instruido en la Historia.
 Stgo., 1834. Vol. 11, pág. 788.
- 48. Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 1495.
- Datos tomados de J. T. Medina, Historia de la Universidad de San Felipe. Stgo., 1928. Tomo 1, págs. 4-40-52-61-91-92-107 y 226.
 - Carvallo y Goyeneche, obra citada, pág. 40; al igual Vicuña Mackenna, Historia de Santiago. Vol. 11.
- 46. Utilizamos para esta corta descripción el plano de Antonio de Lozada, de 5 de octubre de 1778 (Capitania General 941) y los inventarios de Francisco Villela y José Camilo Gallardo, publicados por J. T. Medina, Historia de la Real Universidad de San Felipe, Tomo 11, Documentos, págs. 196-140 y 424-246. Sobre la imagen de Cristo ver Archivo Nacional, Fondo Eyzaguirre. Vol. 10.
- Benjamín V. Mackenna. Historia de Santiago. Vol. II, págs. 182-183. A el pertenecen las frases entre comillas. Hay errores manifiestos en Vicuña al tratar de la Casa de Huértanos.
 - Diego Angulo Iñiguez. Planos y Documentos, ya citado pág. 511, lámina 221.
- Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en Chile durante la Colonia, Stgo., 1935, págs. 96-100.
- 50. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 963.
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor, Casa de Huérfanos. 1800.
- Inventario de la Capilla y Sacristia de la Casa de Huêrfanos hecha el 19 de mayo de 1794, por el escribano José Briseño. Contaduría Mayor. Hospitales, Stgo., 1778-1825.
- 53. Archivo Nacional. Capitania. Vol. 999.
- 54. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 1007.
- Véase Carlos Peña Otaegui, Santiago de Siglo en Siglo.
 Benjamín V. Mackenna, Historia de Santiago. II, pág. 111.
- Véase la carta de Miguel Angel Ortega a V. Mackenna, de 14 de febrero de 1868 en que le envia los datos (Archivo Nacional, Correspondencia Vicuña Mackenna, Vol. 9).
- Prieto del Rio. Diccionario Biográfico del Clero, Biografia de Marcos de Elzo.
- Archivo Nacional. Acuerdo y Ordenes 1781-1785 y Acuerdos y Decretos 1796-1798.
- 59. Nos basamos en los libros de Visitas: Convento Grande 1714-1769 y en Libro de Salidas del Convento de N. S. de la Merced, que consultamos gracias a la gentileza del P. Nolasco Pérez (Q. E. P. D.).
- 60. Jorge Vancouver. Viaje ed. chilena, pág. 73.
- Carta del P. Benjamin Rencoret a Vicuña Mackenna, Stgo., 27 de febrero de 1868. Archivo Nacional. Correspondencia Vicuña Mackenna. Vol. 9.
- Alfredo Benavides, Arquitectura Virreinato del Perú y Capitanía General de Chile, pág. 258.

- Sobre el espíritu de la llustración ver: E. Fellows y Norman L. Towey The Age of the Enlightment, New York 1942: Ernest Casirer La Filosofía de la Bustración, trad. Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura, 1943: Paul Hazard, El pensamiento europeo en el siglo xviu, trad. Julián Marias, Revista de Occidente, Madrid, 1946.
- Arthur P. Whitaker (ed.) Latin America and the Enlightment. The Appleton Century Historical Essays. New York, 1942. No consideraremos las criticas desfavorables al siglo xviii en España, por ejemplo, los artículos del Dr. Gregorio Marañón que se refieren a la calidad de lo producido que no al espíritu.
 Marqués de Lozova, Historia del Arte Hispánico. Vol. IV.
- Barcelona, 1945, pág. 451.

 4. Biblioteca Nacional. Sala Medina. Documentos Inéditos.
- Biblioteca Nacional. Sala Medina. Documentos Inéditos. Vol. 187.
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesoreria de Santiago, 1712-1794.
 Archivo Nacional. Capitanía General. Vols. 820 y 933;
- Contaduria Mayor Tesoreria General 1784-1799.
 7. Citado por Diego Barros Arana, Historia General de
- Chile. Vol. 7, Santiago 1886, pág. 322.
- Archivo General. Capitanía General. Vols. 867 y 873. Contaduría Mayor. Tesorería General, 1796-1800.
- g. Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 933.
- Papeles relativos a don Manuel de Salas y su familia, Tomo III, Santiago, 1914, pág. 111.
- Gómez de Vidaurre, Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile (Colección de Historiadores), Tomo xv, Santiago, 1889, pág. 346.
- 12. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 854.
- 13. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 1661,
- Nicolás Anriquez, Biblioteca Geográfico-Hidrográfico de Chile, Segunda Serie, Santiago, MDCCCXVIII, págs. 221 y siguientes.
- Nicolás Anriquez, Cinco Relaciones Geográficas e Hidrográficas que interesan a Chile, Santiago, MDCCCXVII, págs. VI-VII y 67.
- Archivo Nacional. Libro de Toma de Razón (1793-1804);
 Autos, Decretos y Títulos (1798-1801). Diego Barros
 Arana, Historia General de Chile. Vol. VII. pág. 255.
- Dr. Juan Egaña, Discurso de Recibimiento de García Carrasco en la Universidad de San Felipo en: Enrique Matta Vial Colección de Historiadores y de Documentos relativos a la Independencia de Chile, Santiago, 1910.
 Tomo XVIII.
- Archivo Nacional. Libro de Toma de Razón (1793-1803).
 Diego Barros Arana, Historia General de Chile. Vol. viu., págs. 255-256.
- La lista de estos trabajos puede verse en J. T. Medina, Ensayo acerca de una Mapoteca Chilena, Santiago, 1899. págs. 66-67.
- 20. Diego Barros Arana, Historia General de Chile, pág. 20; Ricardo Donoso: El Marqués de Osorno. Don Ambrosio O'Higgins, Santiago, 1941; Ernesto Greve: Historia de la Ingenieria en Chile.

- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería Gene ral, 1795.
- 22. Ernesto Greve, Historia de la Ingeniería en Chile. Tomo 1, Santiago, 1938, págs. 403-411 en que se ocupa de la construcción del camino de Santiago a Valparaíso dando interesantísimos detalles de esta empresa.
- "Relación de Gobierno que dejó el señor Marqués de Avilés, Presidente de Chile a su sucesor don Joaquín del Pino (1796-1797)" en Diego Barros Arana, Obras Completas. Tomo x. Santiago, 1911, pág. 177.
- Memorial de don Agustín Cavallero al rey, Santiago, 7 de agosto de 1802 en: Archivo Nacional. Archivos Varios. Vol. 155.
- Ver para la Historia del Canal San Carlos el nutrido capítulo de don Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Ghile. Vol. 1, págs. 459-500.
- Indicamos sólo las obras que luego describiremos con detalles basados en el memorial de Cavallero de 7 de agosto de 1802; Archivo Nacional, Archivos Varios, Vol. 155.
- Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile. Vol. i. pág. 478.
- 28. Papeles relativos a don Manuel de Salas y su familia, Tomo 11, Santiago, 1914, 1985, 116. Don Ernesto Greve en su Historia de la Ingenieria. Tomo 11, pág. 130, comenta los libros que poseia Manuel de Salas.
- 29. Utilizamos los catálogos señalados por don Tomás Thayer Ojeda en sus artículos Las Bibliotecas Coloniales (Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera, 1915); y el material inédito que se está publicando en la revista El Bibliófilo Chileno. Organo de la Sociedad de Bibliófilos Chilenos. Santiago. 1947. Sobre Palominos ver: Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las Ideus Extéticas en España, 4º ed. Madrid, 1933. tomo 6, cap. Iv. Tratadistas del diseño, págs. 258-266.
- 30. Hemos consultado todas las obras que aquí se citan en el Fondo General de la Biblioteca Nacional. Los más de ellos pertenecían a la colección de don Manuel de Salas o a la de don José Antonio Rojas.
- 31. Menéndez y Pelayo, ya citado, pág. 293, nota 1.
- 32. Véase además de las Historia de las Ideau Estéticas, la obra de Menénder y Pelayo La Ciencia Española. Ed. Emecê. Buenos Aires, 1947. con un inventario bibliográfico de las obras de dibujo, arquitectura y bellas artes publicadas en España, la mayor parte de ellas conocidas en Chile antes de la Independencia.
- 33. Basamos este capítulo en la monografía de don J. T. Medina, Historia de la Real Universidad de San Feiipe. Tomo 1 texto; tomo n Documentos. Santiago, 1928, principalmente capítulo xxii: Matemáticas y Matemáticos, Tomo 1, págs. 379-431. Sobre León Garavito ver: J. T. Medina y E. Greve, Carlografía Hispano-Colonial de Chile. Mapas y texto con noticias históricas. Santiago, 1944-texto págs. 20-24. Síntesis en Ernesto Greve, Historia de la Ingeniería en Chile. Tomo 11, Santiago, 1938. Capítulo m: "De las dificultades que existieron en Chile para el estudio de las matemáticas", págs. 297-311. Ver, adelica de la Estudio de las matemáticas", págs. 297-311. Ver, ade-

más, la señera obra de Alejandro Fuenzalida, Historia del Desarrollo Intelectual en Chile, Santiago, 1903. Capitulo viii: Cultura Científica: geógrafos, ingenieros y naturalistas. Sobre Martínez de Matta, su Hoja de Servicios en Archivo Nacional. Colección Eyzaguirre, y sobre sus obras Ricardo Donoso El Marqués de Osorno, Santiago, 1941.

- Los apuntes y cuadernos inéditos de Antonio Martinez de Matta se conservan en Archivo Nacional, Fondo Antiguo. Vols. 61 y 65. Sería interesante un estudio pedagógico de estos tratados lo mismo que el "Tratado de Matemáticas I. Aritmética, II. Geometria Especulativa, III. Geometria Práctica y Trigonometria. IV. Fortificación, V. Artillería (1772-1774) que se conserva en cuatro volúmenes en Archivo Nacional, Fondo Eyzaguirre Vols. 51 a 55. Véase el simpático artículo de Arturo Fontecilla L.: "Estudio de las matemáticas en tiempo de la colonia" en "Revista Católica", número dedicado al Centenario Nacional, 17 de setiembre de 1910, págs. 434-439-Sobre Manuel de Salas véase la biografía de don Miguel
- Luis Amunătegui, 3 vols. Santiago, 1895. Sobre la Academia de San Luis, Miguel Luis Amunătegui, "Los Precursores de la Independencia", Tomo III, 1872, págs. 367 y sgts.; D. Barros Arana, Historia General de Chile, Vol. 7, 1886, págs. 217, 246 v 240; Domingo Amunátegui Solar, Los primeros años del Instituto Nacional, Stgo., 1889, págs. 21-56. Agregamos algunos datos inéditos a esta prolija documentación apoyados en el "Expediente seguido por la ciudad sobre permanencia de la Real Academia de San Luis en cumplimiento de la Real Orden 7 de junio de 1807" en Archivo Nacional. Archivos Varios. Vol. 155-
- 36. Las notas originales de Manuel de Salas pueden consultarse en: Escritos de d. M. de S. y papeles relativos a él v a su familia, Tomo t, Stgo., 1910, págs. 567-602.
- Rodolfo Trostiné, La Miniatura en Buenos Aires, Notas para su estudio. Tirada aparte de la Revista "Estudios". Buenos Aires, MCMXLVII, págs. 2-3.
- Estudio sobre la Pintura Chilena en "Articulos escogidos de Blanco Cuartin". Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1913, pág. 690,
- 39. La reproducción del retrato del Conde de la Conquista puede verse en: J. T. Medina, Diccionario Biográfico

- Colonial de Chile, Santiago, MDCMVI, pág. 870. El de Aguilar de los Olivos se describe someramente en Benjamín Vicuña Mackenna Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje, Santiago, 1873, pág. 14. Ver el artículo de Roberto Vásquez Basavilbaso "Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas" Nº 6, 1953, págs. 104-106.
- 40. Papeles relativos a don Manuel de Salas, ya citados, Tomo III, pág. 231, carta fechada en Buenos Aires a 16 de diciembre de 1799.
- Véase sobre Fernández de Arrabal, J. T. Medina, Las Medallas Chilenas, Santiago, MCMI, págs. 46-48 y 405-411.
- 42. El Diario inédito se custodia en el Archivo Nacional. Fondo Eyzaguirre, Vol. 28. Mon. Victor Barahona conserva el sello del Cabildo Eclesiástico con la documentación de 1807, en que el Pho. Vicente Larraín le cancela 108 pesos por dos sellos y sus prensas para el Santo Cabildo a junio 20 de 1807.
- 43. Papeles relativos a don Manuel de Salas, ya citado. Vol. t, pág. 575.
- 44. Tomamos estos datos inéditos del informe de Agustín Cavallero al rey, fechado en Santiago a 7 de agosto de 1802 (Expediente de la Academia de San Luis, 1794-1813) Archivos Varios. Vol. 155.
- 45. Sobre Joseph Ignacio Santa Maria hav informes del capitán Joseph Campino; Dr. Juan Egaña; Feliciano Letelier v Agustín Cavallero: Expediente citado.
- Sobre Luis Joseph hay informes de Martinez Matta y A. Cavallero, en el expediente citado anteriormente. Ver además sobre su matrimonio Archivo Judicial de Santiago, Legajo 800. Sobre sus trabajos de agrimensor: Capitanía General. Vol. 99. Su nombramiento de agrimensor interino en "Libro de Toma de Razón", 6 de julio de 1802.
- Sobre Errázuriz y Villalón, informes de Cavallero en Expediente Academia San Luis y papeles relativos a don Manuel de Salas. Tomo 1, págs. 596-98. El curioso expediente de don Isidoro Errázuriz para optar a la cátedra de matemáticas y al grado de Bachiller, fechado en julio de 1802, contiene amplios informes sobre los estudios de Cayetano Letelier y los alumnos ya citados y la tabla de proposiciones presentada por Errázuriz. Ver Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 1514.

Capitulo VIII

- 11, Cap. v, págs. 114-117. Otto Schubert, El Barroco en España, trad. Manuel Her-
- nández, Madrid, 1924. Cap. XI, pág. 449.

Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile. Vol.

- Francesco Fichera, Luigui Vanvitelli, Roma, 1937. Sobre sus trabajos pedagógicos ver: Melchior Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, Roma, DOCCCXXIII.
- Los datos sobre Sabatini están tomados del citado libro de Schubert.
- Carta Latina de Petrus Abbas Toesca al obispo de San-
- tiago, Roma LN Febrauri, 1789 en Archivo Nacional. Fondo Eyzaguirre. Vol. 26. Allí se hace referencia a la amistad epistolar de Alday con Pietro Toesca y a la falta de noticias que tiene de su hermano. Agradecemos las rebuscas que ha realizado en favor nuestro el P. M. Batlori S. J. en los archivos vaticanos para encontrar está correspondencia.
- Para la primera biografia de Toesca se puede utilizar tan sólo su Memorial al rey, fechado en Santiago el 11 de agosto de 1792 en que pide ser nombrado ayudante delineador del Cuerpo de Ingenieros. Dice allí que se-

gún informes del Secretario de la Real Academia de San Fernando Preciado, se matriculó y estudió allí. Manuscritos de Medina, vol. 209, utilizado por Ernesto Greve y Roberto Toro. Los informes solicitados a la insigne Academia de San Luca, por intermedio del R. P. M. Batlori, a quien agradecemos sus continuas deferencias, han resultado negativas en cuanto a los expedientes de Joaquín Toesca.

- Roberto Toro Toro, Toesca, Ensayo sobre su vida y obras, Boletín de la Academia de la Historia Chilena. Año 11, Nº 3, Primer Semestre de 1941. Es una vibrante evocación histórica-literaria de Toesca, debida a la pluma de un arquitecto.
- Regulación que hace el Mto. Arquitecto de esta Santa Iglesia Catedral para componer el tejado de la Iglesia de la Compañía de Jesús, Santiago, febrero 13 de 1781.
 J. Toesca. Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 461.
 - Registro de matrimonio, inserto por Roberto Toro, obra citada, págs. 152-153.
- 10. La vida întima de Toesca puede rastrearse en los procesos de divorcio, con su esposa que corren en Archivo Nacional Real Audiencia. Vols.: 2037 y 2140. Fondo Eyzaguirre. Vol. 3. Han sido utilizados por E. Greve y R. Toro y forman una verdadera novela pasional.

- Sobre José Llenes, ver: Lautaro Ferrer, Historia de la Medicina en Chile, Talca, 1904, pág. 187.
- 12. Archivo Nacional. Fondo Eyzaguirre, Vol. 26.
- Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 747. Tasación de la acequia de la Puerta falsa de Santo Domingo.
- Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 2937. Tasación en el Valle de Colina, el 21 de agosto de 1797. con un plano.
- Tasación Micaela Escobar, 16 de agosto de 1796 en Real Audiencia. Vol. 3148; casación Manuela Escobar, 1798, en Real Audiencia. Vol. 2894.
- E. Secchi, "Arquitectura en Santiago", pág. 126 y plano en pág. 151. Roberto Toro le atribuya la construcción de las casas de Ramírer Saldaña. Martínez de Aldunate, Pedro Ayesta. Ver obra citada, pág. 177.
- Archivo Nacional, Archivos varios. Vol. 3747, aprovechado en la "Revista Sudamérica" y por Roberto Toro, pág. 188 de su biografía.
- 8. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 1953.
- 19. Archivo Nacional. Contaduria Mayor, Casa de Moneda. 1799-1800. El documento lleva la firma de Antonio Zetteno y la fecha de 11 de junio de 1799. El testamento ha sido publicado por Ernesto Greve y Roberto Toro, ya citados. Greve incluye los documentos notariales que dicen relación con su familia en Italia.

Capitulo IX

- Tomamos estos datos inéditos del "Libro de Fábrica de esta Santa Iglesia Catedral que corre desde el 1º de enero de 1769" (hasta 1796). Archivo del Cabildo Eclesiástico.
- José T. Medina, Las medallas Chilenas. Stgo. MCMI, pág. 35. Toesca se refiere a la intervención de Pusterla en los planos de la Catedral, Morla Vicuña. Vol. 43.
- Roberto Toro Toro, Toesca. Ensayo sobre su vida y obras. Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Año II, Nº 7 (1941), págs. 139-143.
- Archivo del Cabildo Eclesiástico, "Libro General de Cuentas de cargo y data pertenecientes al Ordinario de la Sta. Iglesia Catedral". 1799.
- Contaduría Mayor. Expediente del viaje a Lima del Director de la Fábrica de la Moneda. Año de 1788.
- Ludwig Pfandl, Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro, Barcelona, MCMXXXIII, págs. 255-256.
- Diego Angulo Iñíguez, Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, 7 vols. Sevilla, 1933-1939.
- 8. Tomamos estos datos de Contaduría Mayor. Tesorería General 1782-1789. "Ordenación de la Cuenta que yo, don Joaquín Pérez de Uriondo, Fiscal de esta Real Audiencia... presento de los gastos causados en las exequias del Augusto Monarca Sr. Dn. Carlos III". Ver ilustración y demás datos en Angulo Iñíguez, obra citada, lámina 226. Hemos utilizado también: Archivo de Indias: Audiencia de Chile, Legajos: 375. 377. 378. 380.

- 381, 382, que contienen piezas no conservadas en nuestros archivos.
- Alfredo Benavides, El Arte en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile, Stgo., 1941, págs. 254-323.
- Archivo Nacional. Contaduria Mayor. Obras Públicas. Santiago 1784-1895 y Obras Públicas 1788-1795. "Comprobación de Cargo y Data de la cuenta de la Iglesia Catedral del año de 1789"; Obras Públicas 1789-1796.
 Obras Públicas 1791-1796.
- Archivo Nacional. Contaduria Mayor. Tesoreria General 1785-1814. Cargo de 9 de noviembre de 1789.
- 12. Archivo del Cabildo Eclesiástico. "Inventario General de todas las alhajas de oro y plata, piedras, ternos, ornamentos y demás especies, contenidas en la Sacristía e Iglesia de esta Santa Iglesia Catedral", fechado en 5 de agosto de 1866.
- Datos tomados de Contaduría Mayor Eclesiástica 1788-1840 y del Libro General de Cuentas, pertenecientes al Ordinario de la Catedral, ya citado.
- Además del citado Inventario, ver "Informe de Joseph Zeitler sobre el estado de los ornamentos de la Catedral. Archivo Nacional", Capitanía General. Vol. 1032.
- Además de los Libros de "Cuentas", conservados en el Cabildo Eclesiástico, hemos consultado las cuentas completas del Mayordomo Pedro de Ayerta en Archivo Nacional, Contaduría Mayor, Tesoreria General, Santiago, 1246-1791.
- 16. Juan José de Santa Cruz, "Noticias pertenecientes al

Reyno de Chile" en Nicolás Anrique R., Cinco relaciones geográficas e hidrográficas, Sigo., MDCXXVII, págs-9 y 10. y Vicente Carvallo y Goyeneche Descripción histórico-geográfica del Reyno de Chile, Colección Historiadores de Chile. Tomo X., 1876, pág. 31.

- La documentación corre en el Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1032.
- Archivo del Cabildo Eclesiástico. Libro de Toma de Razón y de títulos, 1770-1840.
- Los escasos datos sobre esta época los tomamos de Archivo Nacional, Morla Vicuña, Vol. 17. Capitanía General, Vols. 26 y 622.
- Jorge Vancouver, Viaje de Valparaiso a Santiago, trad. Nicolás Peña. Santiago, 1908.
- Para las generalidades ver: José T. Medina, Monedas Chilenas, ya citado.
- 22. Hemos utilizado los expedientes contenidos en Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Casa de Moneda 1777-1787. Vease también Ernesto Greve, Historia de la Ingeniería en Chile, Vol. n. págs. 152-156. El plano corre en Diego Angulo Iñiguez, Planos y Monumentos. Lámina 223. A. La tasación e inventario ha sido publicada en el libro La Casa de Moneda de Santiago de Chile 1743-1943. págs. 205-211, tomada de Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 492.
- 23. Tomamos estos datos inéditos del Testimonio. Quaderno Segundo de los autos obrados en virtud de la Real Orden de a8 de enero de 1787 para la construcción de una nueva Real Casa de Moneda en esta ciudad de Santiago de Chile. Archivo Nacional. Contaduría Mayor.
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Casa de Moneda, año de 1777 (sic.).
- Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 19 (copias de Indias).
- 26. Ver Ernesto Greve, Historio de la Ingenieria, ya citada. 27. Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 43. La intervención de Pusterla está mencionada por la Real Orden de 4 de octubre de 1785 en que se declara que Pusterla ha ahorrado \$ 7.250 con la elección del sitio. Capitania General. Cedulario, Vol. 754.
- 28. Ernesto Greve, ya citado, pág. 197. Contaduría Mayor, Casa de Moneda. 1780-1821 y Tesorería 1791-1793. Véase el artículo de José María Doussinague, Rejería de la Casa de la Moneda. Boletín de la Academia Chilena de la Historia. 1957.
- 29. Todos estos datos inéditos los tomamos del "Expediente tomado de la Superintendencia de esta Real Casa de Moneda del Viaje a Lima del Director de la Fábrica Don Joaquín Toesca". Año de 1788. Archivo Nacional. Contaduría Mayor.
- Sobre esta enfermedad de Toesca ver además el expediente anterior, Contaduría Mayor. Casa de Moneda. 1789-1800 (2).
- Ver otros detalles de la rivalidad entre Altolaguirre y Toesca en Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria. Vol. II, págs. 144-147.
- 32. Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 43.
- Estos datos inéditos los tomamos de Contaduría Mayor. Casa de Moneda. 1796-1800.

- 34. Biblioteca Nacional. Colección José T. Medina. Vol. 211.
- 35. Archivo Nacional. Contaduria Mayor. Casa de Moneda 1795. En el libro de la Tesorería General, a fecha de 8 de enero de 1794. figura el decreto "en que teniendo en cuenta el Plan formado por el arquitecto don Joaquín Toesca proceda a construir una oficina de producción". (Tesorería General 1794-1797).
- Jorge Vancouver, Viaje de Valparaiso a Santiago. Trad. Nicolás Peña, Santiago 1908, págs. 69-71.
- 37. Se puede seguir casi día a día el movimiento del trabajo y costos de la obra de la Moneda; además de lo publicado por Ernesto Greve en su Historia de la Ingenieria, se puede consultar los volúmenes de la Contaduría Mayor: Casa Moneda 1775-1797; Casa Moneda 1784-1794; 1782-1840; 1772-1791; 1784-1794.
- 38. Contaduría Mayor Casa de Moneda 1753-1810.
- 39. Contaduría Mayor Casa de Moneda 1806-1808.
- 40. Contaduria Mayor Tesorería General 1796-1810.
- 41. Contaduría Mayor Casa de Moneda 1807-1808.
- Contaduría Mayor. Obras Públicas 1785-1806; Casa de Moneda 1785-1810, aqui figura el proyecto de Juan José de Goicolea fechado a febrero 3 de 1806.
- 43. Juan Ignacio Molina, Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile, traducida al español y aumentada con varias notas por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde (Colección Historiadores de Chile. Tomo xxvı, pág. 321, nota A.).
- Martín S. Noel Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana. Buenos Aires, 1921, págs. 174-176.
- 45. Robert S. Smith, The Colonial Art of Latin America. Washington 1945, pág. 30. En 1807 se trató de contratar a los hermanos Aroldy, de Lugano (Suiza) para terminar la Moneda.
- Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile, ya citado, pág. 332.
- Roberto Toro, Toesca. Ensayo sobre su vida y obras, ya citado, pág. 165.
- 48. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General 1784-1791. "Comprobante de la cuenta y gastos de Nueva obra de cárcel de Corte y de Ciudad y Casas Particulares"; Real Audiencia, Vols. 2119; 2595; 2896.
- Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile, ya citado, II, págs. 208-218.
- 50. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General de Santiago, 1783-1786; Obras Públicas, 1788-1795; Cuenta de las obras de la Real Cárcel... (1º de enero de 1788-11 de julio de 1789); Tesorería de Santiago 1782-1788; Tesorería General 1788-1811.
- Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 960. Escritos de don Manuel de Salas, Vol. 11, 1914, págs. 419-420.
- 52. Roberto Toro, obra citada, págs. 165-169.
- Vicente Carvallo y Goyeneche, Segunda Parte de la Descripción Histórico-Jeográfica del Reyno de Chile. (Colección de Historiadores de Chile. Tomo X, 1876, pág. 81.
- Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile, Vol. 1, Santiago, 1938, pág. 249.

- 55. Escrilos de don Manuel de Salas. Tomo 1, 1910, pág.
- Véase en detalle el capítulo correspondiente del libro de don Ernesto Greve, págs. 244-276.
- 57. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 889.
- 58. Archivo General Real Audiencia. Vol. 703.
- Para lo que sigue utilizamos el Vol. 1 de Escritos de don Manuel de Salas, págs. 398-401.
- José Torre Revello, Los Artistas Pintores de la Expedición Malaspina. Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial. Buenos Aires 1914. láminas XXXVII y XXXVIII y Jorge Vancouver, Viaje a Valparaiso y Santiago, pág. 68.
- Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 94. Contaduría Mayor. Obras Públicas 1768-1808; Escritos de don Manuel de Salas, 1, pág. 435.
- Enrique Laval M., Historia del Hospital San Juan de Dios de Santiago. (Apuntes). Biblioteca de Historia de la Medicina en Chile. Santiago. 1949. pág. 79.
- Archivo Nacional, Contaduría Mayor. Casa de Moneda 1796-1800.
- Diego Angulo Iñiguez, Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas, ya citada, lámina 220.

- 65. Carvallo y Goyeneche, obra citada, pág. 31.
- Ernesto Greve, Historia de la Ingeniería en Chile, ya citada, II, pág. 205.
- 67. Juan Ignacio Molina. Compendio de la Historia Civil... aumentada con varias notas por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde (Colección de Historiadores, Vol. xxv., pág. 321. nota A). Puede verse en la obra de Laval un plano de 1842 (pág. 84) con la planta de la iglesia.
- Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitania General, ya citado, pág. 330.
- Diego Angulo Iñiguez, obra citada, lámina 223. En el Archivo Nacional existe un original más completo en: Capitanía General. Vol. 931.
- 70. Xácara trágica dispuesta en dos partes. De los que perecieron pr. el Yncendio que hubo en la Rl. Fábrica de pólvora en la ciudad de Santiago de Chile. Año de 1790 (Archivo Nacional, Varios Vol. 259). El informe de Arguelles y Vicuña corre en Contaduría Mayor. Ramo de Pólvora. Santiago 1790-1792.
- 71. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 933.
- 72. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 934.
- Archivo Nacional, Capitania General, Vol. 421. Citado también por Ernesto Greve Historia de la Ingenieria. Vol. 11, págs: 273-274.

Capitulo X

- 1. Domingo Amunátegui Solar, El Cabildo de la Serena, Santiago, 1928, pág. 118. Los alarifes elegidos por el Cabildo en el correr de estos años fueron los siguientes: Pedro de Torres (1704); José Espinoza (1730); Antonio Núñez (1732); Francisco Guerra (1751); Pablo Cárdenas (1753); Javier Navarro (1765). Estos datos los tomamos de las Actas del Cabildo extractadas por Manuel Concha y Domingo Amunátegui Solar.
- Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en Chile durante la Colonia, Santiago. 1935. págs. 33-34. El plano figura en págs. 40-41.
- La descripción interior de la iglesia, fechada 12 de enero de 1752, corre inserta en el Vol. 932 del Archivo de la Capitania General.
- 4. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2549.
- Sobre la gira de O'Higgins a las regiones del norte ver la monografía de Ricardo Donoso, El Marqués de Osorno, Don Ambrosio O'Higgins. Santiago, 1941.
- Manuel Concha, Crónica de La Serena desde su fundación hasta nuestros días. Serena, 1871, págs. 281-290.
- Aprovechamos los datos inéditos del importante expediente de edificación del Cabildo de La Serena, Archivo Nacional Real Audiencia. Vol. 766, que contiene el plano de Pedro Rico que reproducimos.
- Acuerdo del Cabildo citado por Amunátegui Solar, obra citada, pág. 16.
- Citado por Manuel Concha, Crónica de La Serena, pág-289. La comunicación a O'Higgins data de 28 de mayo de 1790.
- 10. Las noticias de la actuación del ingeniero Agustín Ca

- vallero en La Serena las extractamos del Expediente de la Construcción de las Casas del Cabildo: Real Audiencia, Vol. 2125 y Contaduría Mayor. Tesorería General 1795-1790, ambas en el Archivo Nacional.
- 11. De los diversos bosquejos de Juan Francisco González sobre La Portada, señalamos el de la Colección Alvarez Urquieta, hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes. Hay reproducción en colores en Luis Alvarez Urquieta: La Pintura en Chile. Sigo., 1928. pág. 30. Para el Centenario de La Serena se ordenó hacer una reproducción litográfica de La Portada. Sólo se conserva en la actualidad el escudo de armas tallado en piedra por Pedro Guerra y que reproduce Fernando Márquez de la Plata en su artículo Epigrafia Colonial de Chile (Revista Chilena de Historia y Geografia, año Lxix, Nº 73. pág. 78). Ver igualmente la descripción de Manuel Concha, pág. 78.
- 12. El interesante informe del ingeniero Cavallero sobre proyectos de acequias en La Serena figura en Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 933 y ha sido aprovechado por Manuel Concha para trazar, con otros documentos, el capítulo noveno: La Vega, págs, 129 y sigts, de su libro Crónica de La Serena, ya citado.
- 13 Sohre la Casa de Pólvora ver el expediente de su construcción. Archivo Nacional. Vol. 900. El edificio proyectado fue sólo provisorio: una garita de adobes con cuatro varas en cuadro, con otras tantas de elevación, techada de tejas. El 19 de febrero de 1796 se dio orden de proceder a la construcción de un nuevo almacén. Se construyó según datos de Manuel Concha. Crónica

- de La Serena, pág. 336, en uno de los pliegues que forma la cima del cerro de Santa Lucía y quedó enhiesto hasta 1854.
- 14. Hemos podido seguir la construcción del Cabildo tan sólo hasta i8o; en que se hicieron los cálculos de cuanto faltaba para terminar la obra. Ver: Real Audiencia. Vol. 2125. Sobre el llamado baluarte y fortificaciones de La Serena, remitimos al lector al respectivo capítulo 111, de Manuel Concha, en especial págs. 65 y sigts. y al plano (Mapoteca Medina).
- Datos tomados del Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en la Colonia, ya citado, págs. 43-44-
- 16. Manuel Concha, Crónica de La Serena, varias veces ci-
- 17. Fernando Márquez de la Plata: Epigrafía Colonial de Chile, artículo citado, pág. 78.
- Datos sobre el lego franciscano Turón se encuentran repartidos en el libro de Manuel Concha, Crónica de La Serena, en especial en nota 1, pág. 333.
- Manuel Concha "De como se trajeron Santos más nutables" en Tradiciones Serenenses, Santiago, 1883, págs. 446-449.
- Del citado inventario de 1752, Archivo Nacional, Capitania General. Vol. 932.
- El expediente puede consultarse en Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 1021.
- 22. Archivo Nacional.
- 23. Sobre Andacollo existe una prolija e interesante literatura histórico-apologética. Merecen destacarse, en primer lugar, los libros del Pbo. Juan Ramón Ramírez, autor del Folleto La Firgen de Andacollo, Reseña Histórica. Serena, 1873. y de una extensa obra inédita depositada en el Archivo del Obispado de La Serena. La polémica sobre lo antigüedad de la imagen que ocupa muchas páginas de la "Revista Católica" (1913) puede considerarse zanjada a raíz de la publicación del libro del Principio de Albas, Historia de la Imagen y Santuario de N. S. del Rosario de Andacollo, Santiago, 1944. escrita con espíritu crítico y conocimiento histórico.
- 24. Principio de Albas, obra citada. Págs. 53 y sigts.
- 25. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 999. Y de la imagen Marino Pizarro El Niño Dios de Sotaqui; Archivo del Folklore Chileno, № 8, 1958. Félix Alejandro Zepeda. Crónicas de la Parroquia de Sotaqui.
- El expediente de Barraza corre en el Archivo de la Capitania General. Vol. 113.
- Archivo Nacional. Ministerio del Interior. Intendencia de La Serena (1828).
- 28. Archivo Nacional, Capitania General, Vol. 974-
- Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 419. Sobre la primitiva villa: Real Audiencia. Vol. 2200.
- Tomamos los datos generales de un artículo: La Parroquia de Quilimari (El Mercurio, 24 de diciembre de 1945), firmado H. S.
- 31. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 999.
- Véase en general Pho. Elias Lizana, Apuntes para la Historia de Petorca, publicado en la "Revista Católica" (1919-1921).
- 33. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 3003.

- 34. Sobre Santa Cruz de Petorca, la citada obra de Lizana y Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1014. Datos biográficos sobre eclesiásticos en Francisco Prieto del Río. Diccionario del Clero Secular de Chile. Santiago, 1922.
- Datos generales sobre San Felipe en Julio Figueroa G., Historia de San Felipe, San Felipe, 1902. El informe de Espinoza viene citado en págs. 21-24.
- Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 413 y Contaduria Mayor. Obras Públicas. San Felipe-Los Angeles, 1746-1779.
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Obras Públicas, ya mencionado.
- 38. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Sin catalogar. Gentileza del historiador don Gustavo Opazo, "Quênta de las Cárceles de la Villa de San Felipe el Real". Año de 1780.
- Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile, Santiago, 1941, págs. 294-295 y figura 207.
- Ricardo Donoso, El Marqués de Osorno, Don Ambrosio O'Higgins. Santiago, 1941, pág. 205.
- 41. O'Higgins a Blas González, Santiago 51 de julio de 1792. Capitanía General. Vol. 78c. O'Higgins a Blas González, setiembre 6 y setiembre 26 de 1792. Capitanía General. Vol. 78z, han sido aprovechados al igual por Ricardo Donoso, obra citada, pág. 206.
- O'Higgins a Blas González, Los Angeles 12 de marzo de 1793. Capitanía General. Vol. 783.
- 45. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 445. El asiento de la parroquia de Los Andes estuvo en Curimón. Hacia 1709 estaba en ruimas y hubo necesidad de apuntalar la iglesia hacia la parte de la ventana del lado derecho del altar mayor, con cuatro vigas: ver César Prieto, obra citada, pág. 223.
- 44. Siempre que no haya llamada especial los datos han sido tomados de Benjamin Vicuña Mackenna: Historia de Falparaiso, Vol. 11. Valparaiso, 1872, en especial págs. 382-383. Archivo Nacional. Contaduria Mayor Obras del Puerto de Valparaiso, 1743.
- Sobre José del Pozo y detalles de la vida religiosa ver: Vicente Martin y Manero, Historia Eclesidstica de Valparaiso. 2 vols. Valparaiso, 1890.
- Diego Angulo Iñiguez, Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, 1933-1939, Jámina Nº 215, texto en páginas 504-505.
- Archivo Nacional. Copias de Indias. Vol. 25, Carta del Pbo. Manuel de Herrera al rey, Valparaiso 29 de junio de 1783.
- Sobre estas imágenes ver: Pho. César Prieto L., Las Parroquias del Obispado de Santiago en 1810. Stgo., 1910.
 Roberto Hernández, Valparaíso en 1827. Valparaíso, 1927.
- El dibujo de María Graham figura en su delicioso libro Journal of a Residence in Chile during the year 1822... London, 1824, inserto en pág. 112. Fue reproducido por Vicuña Mackenna. Otros grabados de época en César Famín. Chili... París, MOCCOXI.

- 50. Sobre José Salvador ver: Martín Noel y José Torre Revello, Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial. Buenos Aires 1934, págs. 179-180. Copia del memorial de los vecinos de Valparaíso que reproduce Torre Revello hay en el Archivo Nacional. Copias de Indias, Vol. 26. El plano de la recova ha sido reproducido por Noel-Torre Revello, obra citada, lámina xix, y Diego Angulo Iñiguez, Planos de Monumentos, lámina 224, texto en pág. 514. Sobre los carpinteros que construyeron la recova y los gastos ver: Archivo Nacional: "Pedro Nadal y demás maestros carpinteros del Puerto de Valparaiso sobre que se les pague lo que trabajaron en la construcción de la vieja y nueva recova". Año de 1789. Capitanía General. Vol. 371.
- 51. Hay reproducción en Vicuña Mackenna, Historia de Valparaiso. Para una sensación de conjunto de la edificación de ese puerto ver: Jorge Scharzenberg, Valparaiso, Lo que fue 1830-1930. Valparaiso, 1930.
- 52. Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 933: "Presupuesto de Francisco García Carrasco para reparar el Palacio del Gobernador por derrumbes de la Bateria de San José".
- Véase la reproducción de la citada obra de Benjamín Vicuña Mackenna, Historia de Valparaiso, pág. 130.
- 54. El plano enviado por José Salvador ha sido reproducido por Diego Angulo Iñiguez, Planos de Monumentos Arquitectónicos, obra citada, lámina 227, texto en págs. 517-518.
- Benjamín Vicuña Mackenna, Historia de Valparaiso, Vol. 11, págs. 335-340.
- 56. Archivo Nacional. Contaduría Mayor, Estanco. Año 1788 "Expediente para construir de nuevo el Almacén de Pólvora del Puerto de Valparaíso". Comienza con la nota del gobernador José Salvador, de febrero de 1788 en que pide informe a Pedro Rico. Este se opuso a todo cambio y juzgó conveniente construírlo en el sitio tradicional. Figuran en el expediente el presupuesto de Manuel de Vega y Barazarte, 23 de abril de 1788; un informe de Leandro de Badarán sobre las maderas compradas en Valdivia, y una última nota de Pedro Rico, fechada a 10 de junio de 1790.
- 57. Sobre el Hospital ver: Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en Chile durante la Colonia, Santiago, 1935, págs. 44 y sigts. Figura el plano trazado por fray Cayetano de Torres en 1773. Existe un inventario realizado por Francisco García Carrasco en 1789, ver: Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 964.
- 58. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 413. En enero de 1809 se denunció la obra del muelle de Villaurrutia por no tener permiso. Fue suspendido en el mes de setiembre "por haber pasado ya el actual equinoxio con cuyas bajas mareas debía hacerlo". En el mes de octubre en la tertulia del caballero contador empezó el entredicho con Mackenna que "aseguraba que los muelles particulares eran frecuentes en Londres, pero que debían hacerse en conjunto con las autoridades y no al capricho individual". El interesante informe de Mackenna está fechado a 21 de noviembre de 1809.
- Sobre Limache pueden verse mayores detalles en Ben jamin Vicuña Mackenna, De Valparaiso a Santiago, Vol.

- t Santiago, 1877, págs. 180 y sigts. Julio Bañados Espinoza, Limache, La Epoca, febrero 10 de 1882. Sobre el Cristo resumen en Ramón Briseño, Repertorio de Antigüedades Chilenas, Santiago, 1889, capítulo "Imájenes notables o de más o menos celebridad según la tradición de Chile", págs. 247-251.
- Sobre la Virgen de las 40 horas, Estado de la Iglesia en Chile, Stgo., 1946, págs. 599-600.
- Sobre Quillota puede verse el entretenidisimo capítulo de Benjamín Vicuña Mackenha, De Valparaiso a Santiago. Vol. 1, pág. 229 y sigts.
- Martin Noel y José Torre Revello, Estudios y Documentos para la historia del arte colonial. Vol. 1, Buenos Aires, 1934, Lámina xvi, Diego Angulo Iñiguez, Planos de Monumentos, Lámina 216.
- Diego Angulo Iñiguez: Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas, pág. 505.
- Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 2937.
- Carlos Silva Cotapos, Historia Eclesiástica de Chile. Santiago, pág. 143-
- Francisco Prieto del Río, Diccionario Biográfico del Clero Secular de Chile, Santiago, 1922. Según el autor la Iglesia Parroquial de Quillota fue reedificada en 1829 por el Pbo. Juan Antonio Bauzá. Hacia 1807 estaba "con goteras, el maderamen podrido, la torre por caer"; ver: Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 1014.
- Zorobabel Rodríguez, La Cueva del Loco Eustaquio, citada por Benjamin V. Mackenna, De Valparaiso a Santiago, págs. 294-295.
- Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 969.
- Pho. Francisco Villacampa Salinas, Relato Histórico del Santuario Lo Vásquez, en "Revista Católica" Nos. 318 y 319, Nº de 1914. César Prieto L., Las Parroquias del Obispado de Santiago en 1810, Revista Católica, de 17 de setiembre de 1910, pág. 227.
- 70. César Prieto, obra citada, pág. 234.
- 71. Roberto Hernández, Melipilla y algunos datos históricos sobre sus tradiciones regionales en "Melipilla y su Congreso Eucarístico", octubre 1940, pág. 44-
- 72. Santa Rosa de Chocalán y el Nicho de Santa Rosa de Chocalán en: Melipilla y su Congreso Eucarístico, ya citado, págs. 19-20.
- 73. César Prieto L., Las Parroquias del Obispado de Santiago en 1810, ya citado, pág. 234-
- 74. Pbo. Alberto del Rio El Niño Dios de Malloco, en "Re-"vista Católica" nº 59, 1904.
- 75. Tomamos algunos datos de la memoria inédita del profesor Arturo Ducoing José Manso de Velasco, gobernador de Chile. 1738-1745 (Santiago, 1944).
- 76. Pueden verse algunos comentarios sobre la traza de Rancagua, sobre su escudo y los versos que reproducimos en Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 25.
- Datos de Arturo Ducoing, obra inédita citada.
- Archivo Nacional. El plano lleva fecha de 1773 (Real Audiencia, Vol. 2616).
- Luis Amesti, Fundación de la Villa de San Fernando. "Boletín de la Academia Chilena de la Historia" Nº 7. Año III, 1936, págs. 171 y sigts. Salvo indicación contraria, de este trabajo tomamos las citas.
- 80. César Prieto, obra citada.

- 81. Luis Amesti, obra citada.
- 82. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2562.
- Sobre Codegua en 1800 ver: Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 999.
- Sobre el Santo Cura de Peumo léase Elias Lizana, apuntes para la Historia de Guacarhue y Pencahue de Talca, Santiago, 1909.
 - . Capitania General. Vol. 938.
- 86. Estos datos inéditos están tomados del Archivo Nacional, Capitanía General. Vol. 999. No hemos podido consultar el trabajo inédito sobre los iglesias de Colchagua escrito por el profesor Asterio Díaz (Q.E.P.D.), persona que conservaba entre su hermosa colección de antigüedades algunas alhajas del antiguo templo de Guacarhue.
- Batos tomados del Pho. Elías Lizana, Historia de Guacarhue, ya citada, págs. 128-130.
- Nos basamos en un estudio de la iglesia de Mendoza, en cuyas vecindades pasamos nuestra infancia.
- Batos tomados de César L. Prieto, Las Parroquias del Obispado de Santiago en 1810. Véase además: Archivo Nacional. Capitanía General. Vols. 974 y 999.
- Informe de Toesca, Santiago, 18 de diciembre de 1793 en Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 386.
- 91. Extractamos este capítulo de Renê León Echaiz, Historio de Curicó, Stgo., 1951, además pueden consultarse las siguientes obras: Tomás Guevara, Historio de Curicó. Santiago, 1890; Juan Mujica de la Fuente. Antigüedades Curicanas, Santiago, 1943. Archivo Nacional. Colección Morla Vicuña. Vol. 34.
- gz. Sobre los pormenores de la evolución de esta ciudad léase la interesante monografía de Gustavo Opazo: Historia de Talca, Santiago, 1942.
- 13. La relación de méritos y servicios de don Vicente de la Cruz la hemos consultado en copia en Archivo Nacional. Copias de Indias. Vol. 30.
- 4. Gustavo Oparo, Historia de Talco, pág. 207.
- 95. Sobre la construcción de la Cárcel ver: Archivo Nacional. Capitanía General. Vols. 933 y 960. "Cuentas presentadas por don Vicente de la Cruz a cargo de la contrucción de la Cárcel de Talca". Vease libro de Acuerdos y Decretos 1296-1298. la orden dada a Joaquín Toesca, el 5 de setiembre de 1287 (Archivo Nacional).
- Tomamos estos datos de "Cuentas de la construcción de la Catedral de Talca". Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 999.
- 97. Datos inéditos que obran en: "Cuenta material de la Iglesia Matriz de la ciudad de San Agustin de Talca, a cargo del cura y Vicario don José Ignacio Cienfuegos"; Archivo del Cabildo Eclesiástico de Santiago, Cortesía del Pho. monseñor Victor Maturana.
- 98. Gustavo Oparo, Historia de Talca, pág. 208.
- Conde de Maule, Viajes de España, Francia e Italia.
 Vol. 13, Cádiz, MDCCCXIII, pág. 316.
- 100. Sobre el Hospital ver: Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en Chile en la Colonia. Santiago, 1955, págs. 89 y sigts. y Gustavo Opazo, obra citada, pág. 207.
- 101. Sobre Yerbas Buenas utilizamos: Reinaldo Muñoz Olave, Yerbas Buenas, Linares y San Javier, Páginas de su Historia. Concepción, 1911. principalmente págs. 123-127. Sobre Linares ver: Miguel Ferrada Ibáñez, Historia

- de Linares, tomo 1 y único. 1541-1810. Santiago, s. f. Principalmente páginas 70-73. Se insertan en página 80, el perfil de elevación y el perfil cortado por línea; en pág. 96, el plano, perfil y elevación de una iglesia par roquial para la villa de San Ambrosio de Linares proyectada por el mtro. Tiburcio Gumera, Lleva la firma de Agustín Cavallero y la fecha 15 de abril de 1800, en Santiago. En ella trabajó Cavallero con sus alumnos de la Academia de San Luis.
- 102. Datos tomados de la Memoria de Arturo Ducoing, ya citada.
- 103. Sobre Quirihue y su Cárcel, ver Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 961.
- 104. Reinaldo Muñoz Olave, Los Jesuitos en Chillán, en Revista Chilena de Historia y Geografía, Tomo xxxvi, nº 40, 1920.
- 105. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 1021.
- 106. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 804.
- 107. Ver P. Roberto Lagos, Historia de las Misiones del Colegio de Chillán. Barcelona, 1908.
- 108. Gómez de Vidaurre, ya citado.
- 109. Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en Chile durante la Colonia, Santiago, 1935, págs. 85 - 89.
- 110. Gumercindo Oyarzo, Reseña del Arte en Chillán en "La Provincia de Suble en la Exposición de Sevilla". Santiago, 1929, pág. 127.
- Felipe Gómez de Vidaurre, Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile (Colección de Historiadores).
- 112. Para la historia de Concepción ver en general: Guillermo Cox y Mendes. Historia de Concepción en "Obras Escogidas", Santiago, 189z. Guillermo Felió Cruz, Concepción a fines del siglo XVIII. No hemos podido consultar la obra inédita de monseñor Reinaldo Muñoz Olave, "Historia Eclesiástica de Concepción".
- 113. Archivo Nacional. Capitanía General, Vols. 933, 999 y 1009. Biblioteca Nacional. Colección Morla Vicuña. Vol. 18. Sala Medina. Documentos Inéditos. Volúmenes 184 y 185.
- 114. Diego Angulo Iñíguez: Planos y Documentos Arquitectónicos, ya citados, lámina 223, pág. 513.
- 115. Arturo Ducoing, El Gobernador de Chile don José Manso de Felasco, obra inédita ya citada, pág. 155. con relación al plano que se conserva en el Archivo José T. Medina, publicado en Cartografía Hispano-Colonial de Chile, Santiago, 1952.
- Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 1009. Biblioteca Nacional, Sala Medina, Vol. 184.
- 117. Martín Noel y José Torre Revello, Estudios y Documentos para la Historia del Arte Golonial, Buenos Aires, Diego Angulo Iñiguez, obra citada, lâminas 209 y 211 págs. 500-502 y Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile. Tomo II, pág. 94.
- 318. Sobre el traslado de Concepción ver: Luis Roa Urr\u00e1a. De la Traslación de la ciudad de Concepción, Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Año III, nº 5, 1835 y Reinaldo Muñor Olave. La Traslación de la ciudad de Concepción, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Año VIII, nº 18, 1941.
- Citada por Roa Urzúa, Boletín de la Academia de la Historia, Año III, 1935.

- 120. Biblioteca Nacional, Sala Medina. Documentos Inéditos. Vol. 193. Carta de 31 de mayo de 1770.
- 121. Archivo Nacional. Contaduría Mayor, Tesorería. Concepción 1768 - 1841.
- 122. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 933.
- 124. Citado por Reinaldo Muñoz Olave, Las Monjas Trinitarias de Concepción. Santiago, 1926. Sobre las campanas ver: Reinaldo Muñoz Olave, Rasgos Biográficos de Eclesiásticos de Concepción, Santiago, 1916.
- 124. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1020.
- 125, Muñoz Olave, Rasgos Biográficos..., ya citado.
- 126. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 963.
- 127. Sobre el Hospital véase el libro del Dr. Enrique Laval, Hospitales fundados en Chile, pág. 68, con reproducciones del plano.
- 128. Sobre el Cabildo y Cárcel ver: Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 2360. Domingo Amunátegui Solar, El Cabildo de Concepción (1782-1818). Santiago, 1930, pág. 20.
- 129. Sobre el Palacio del Gobernador hay abundante material en: Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 669. Capitanía General. Vols. 933 y 934-
- 130. Biblioteca Nacional, Sala Medina. Documentos Inéditos Vol. 189.
- 131. Utilizamos salvo indicación específica la interesante relación de José Torre Revello, Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial, Vol. 1. Buenos Aires 1934, págs. 125-141, Láminas vilt y IX.
- 132. Diego Angulo Iñiguez, Planos y Documentos Arquitectónicos de América y Filipinas, págs. 503-504.
- 133. Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile, cap. rv La Nueva Concepción.
- 134. Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile, ya citado, que se apoya en: "Cotejo de la Fábrica de la Iglesia Catedral de la ciudad de Concepción sobre los planos de don Leandro Badarán con los del señor Sabatini, Benito Antonio García, 22 de diciembre de 1785" y "Reflexiones sobre las circunstancias de la obra prin-

- cipiada de la Iglesia Catedral de Concepción", y algunos reparos que ocurran en la combinación de esta con el proyecto que ha venido de la Corte que dificultan seguirlo enteramente, 22 de febrero de 1785 (Leandro Badarán).
- 135. Archivo Nacional, Contaduria Mayor, Aduana y Tesoría, 1783-1829. Cuenta jurada que yo, María Teresa de Santa María, viuda de don Ramón Zañartu doy al Ilmo. Francisco Joseph de Maran por la fábrica de la Sta. Iglesia de Concepción 19 de octubre de 1783 a 18 de abril de 1789. Figuran 500 pesos que se le dieron de gratificación al ingeniero Leandro Badarán por los planos y delineaciones que tenía hecho en la fábrica,
- 136. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1002. Los trabajos fueron hechos por el maestro Bernardo Godov, Manuel Miranda. El reloj por el maestro Javier Chopitea. El órgano por fray Pedro.
- 137. Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Quadernos de Cuentas pertenecientes a la fábrica de la Catedral que empiezan este año de 1806. Juan Nepomuceno Palma, director de la obra-
- 138. El dibujo de Rugendas pertenece a la Colección del Museo Gráfico de Munich. Cortesía del prof. David James.
- 139. Detalles en Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 801 que incluye el plano que publicamos.
- 140. Archivo Nacional, Capitania General, Vol. 951. El plano ha sido descrito por don Ernesto Greve: Historia de la Ingenieria en Chile, 1, pág. 235.
- 141. Archivo Nacional. Contaduria Mayor. Tesoreria de Concepción, 1695-1816.
- 142. Datos tomados de Domingo Amunátegui Solar, El Cabildo de Concepción, ya citado. Hemos revisado los libros notariales de Concepción, sin encontrar mayor detalle sobre trabajos de orfebres. En la Contaduria Mayor. Tesorería de Concepción 1805-1806, hay un largo informe de los maestros plateros Vicente Levanzini y Juan José Caro de las joyas del finado obispo Tomás de Roa y Alarcón, fechado a 16 de enero de 1806.
- 143. Archivo Nacional, Capitania General, Vol. 1007.

Capitulo XI

- V. Rodríguez Casado y F. Pérez Embid, "Construcciones Militares del Virrey Amat". Madrid 1949, ver al igual el: Informe Descriptivo de la Región de Concepción de Chile, de Juan Ojeda, publicado en Nicolás Anriquez. Biblioteca Hidrográfica de Chile, segunda serie, Santiago, MDCCCXVIII.
- Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 192.
- Archivo Nacional, Contaduría Mayor, Obras Públicas Archivo Nacional. Capitania General. Vols. 1014 y 1032.
- (1746-1779).
- Existen curiosos dibujos de estos fuertes hechos por Claudio Gay, ver Fondo Antiguo, Vol. 52 (Archivo Nacional).
- Arturo Ducoing, Las Construcciones del Gobernador

- Manso de Velasco (Memoria Inédita, Instituto Pedagógico).
- Ver libro de Ricardo Donoso, El Marqués de Osorno, Santiago, 1941.
- Véase el informe inédito de Roberto Montandón, La Plaza Militar de Valdivia y los Castillos del Estuario. Comisión de Monumentos Nacionales. Aun inédito. Datos hay en el Archivo Nacional, Contaduría Mayor, Tesorería 1765-1768 y Real Audiencia. Vol. 2128.
- Fernando Guarda Geywitz, Historia de Valdivia, 1552-1952. Santiago, 1953.
- Archivo Nacional. Vol. 2128.
- 11. Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria en Chile. Vol. II, pág. 281.

- Pedro de Usauro Martinez de Bernabé. La verdad en Campaña, en Biblioteca Geográfica-Hidrográfica de Chile, segunda parte.
- 13. Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria, ya citado.
- El plano ha sido reproducido por Enrique Laval, Haspitales fundados en Chile durante la Colonia, Santiago, 1935. pág. 28.
- 15. Archivo Nacional. Jesuitas de Chile, Vol. 96.
- Pedro González de Agüeros, Descripción Historial de la Provincia y Archipiélago de Chiloé, Madrid, MDCCXCI.
 Véase el análisis de estas obras en, Isidoro Vásquez de
- Acuña, Costumbres Religiosas de Chiloé, Santiago, MCMLVI.
- 17. Francisco J. Cavada, Historia Centenaria de la Diócesis de San Carlos de Ancud, Padre las Casas, 1940.
- 18. Rodríguez y Pérez Embid, obra citada. Sobre las tradiciones hispanas, Isidoro Vásquez de Acuña, Costumbres Religiosos de Chiloé, ya citada, páge. 51-60. Datos interesantes sobre iconografía mariana en Gabriel Guarda, "La Virgen del Rosario de Valdivia" en Historia 1 – Universidad Católica, 1961, págs. 152-202.

Capitulo XII

- Rafael Altamira, Historia de España y de la civilización española, tomo IV. págs. 179-183.
- Ver, Papeles de don Manuel de Salas, Vol. 1, págs. 422-
- 3. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2-420.
- 4. Archivo Nacional, Real Audiencia. Vol. 2.157.
- 5. Papeles de don Manuel de Salas, Vol. 1, págs. 263-267.
- Citado por Ernesto Greve. Historia de la Ingeniería en Chile. Vol. 11, págs. 423-432.
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesoreria General 1748-1850. Cuenta de la obra de Tarjetas para la división de cuarteles, denominación de calles y numeración de las casas de esta ciudad, Santiago, febrero de 1781.
- 8. Archivo Nacional. Libro de Acuerdos y Ordenes. 1785.

- José Toribio Medina, Cosas de la Colonia, 1⁸ serie, págs. 156-157.
- Sobre las pilas y pilones ver Archivo Nacional: Autos y Decretos (1798-1800). Febrero 23 de 1799; Capitanía General, Vol. 931 (Pila Dragones): Real Audiencia. Vol. 496 (Pila Santa Ana): Real Audiencia 2946 (Pila San Isidro). En general. Papeles de don Manuel de Salas, Vol. 1, págs. 432-435.
- 11. Archivo Nacional. Fondo Eyzaguirre, Vol. 28.
- Refiero al lector, a nuestro libro: Juegos y Alegrias Coloniales en Chile, Santiago, 1947, donde se publican los planos.
- Ver nuestro estudio: El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo (1709-1809). Santiago, 1941.

Capitulo XIII

- 1. Archivo Nacional, Libro de Toma de Razón (1793-1804).
- La narración más completa sobre las obras del Canal de Maipo es la de Ernesto Greve, Historia de la Ingeniería en Chile. 1, págs. 447 y sigts.
- 5. La Real Cédula y comunicaciones de Luis Muñoz de Guzmán, fechada a 14 de agosto de 1802, puede consultarse en Biblioteca Nacional, Sala Medina. Documentos Inéditos, Vol. 215. El expediente de Miguel de Atero sobre planos de la Nueva Aduana corre en Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 850. La gratificación está señalada en Real Cédula, Ordenes y Titulos (Archivo Nacional) 1806-1816. La inspección de Letelier y Santelices en Contaduría Mayor. Tesorería. Santiago, 1712-1850.
- Diego Barros Arana, Historia General de Chile, Tomo vii, pág. 254. atribuye los planos primitivos a Toesca y la continuación a Agustín Cavallero y a Miguel Maria de Atero. Benjamín Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, Vol. n, pág. 351, escribe: "Es de suponer por esto que Cavallero algo tuvo que aprender de Toesca, con quién se asoció en muchos trabajos, y confirma esta sospecha la semejanza de estilo y distribución del Palacio llamado de las Cajas, cuyos planos habían sido

- de aquél, con los de la Antigua Aduana". Remito al lector a los capítulos respectivos de esta obra para desmentir estas aseveraciones. Eduardo Secchi, Arquitectura en Santiago. Siglo xvu a siglo xix. Santiago, 1941, pág. 33 sigue a Vicuña Mackenna, id. Alfredo Benavides, La Arquitectura en el Virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile, pág. 348.
- Ver Enrique Matta Vial, Apuntes para un diccionario biográfico, Revista Chilena de Historia y Geografia.
 Tomo XLIII, Nº 47. 1922. Virgilio Figueroa, Diccionario Histórico y Biográfico de Chile, Santiago 1929.
- José Toribio Medina, La Universidad de San Felipe, Santiago, 1928. La mayor parte de las referencias sobre Goicolea se han dado al correr de los capítulos anteriores.
- Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Tesorería General, 1743-1797.
- 8. Contaduría Mayor. Tesorería General 1794-1797.
- 9. El plano figura en un expediente de la Contaduria Mayor que ubicó el Sr. Gustavo Opazo y que me facilitó con la atención que siempre nos ha dispensado. Figura, sin indicación de origen, en Carlos Peña Otaegui, Santiago de Siglo en Siglo, Santiago, 1944, pág. 328.

- Real Audiencia, Vol. 2948. Expediente de la reconstrucción de la Real Audiencia. Año 1780.
- Contaduria Mayor, Tesoreria General 1801-1823; Obras Públicas 1785-1806.
- 12. Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, 11.
- Expediente sobre las alhajas para el adorno de la capilla del Tribunal de la Real Audiencia. Real Audiencia, Vol. 2602.
- Archivo Nacional. Tribunal del Consulado. Libros de Acuerdos de Junta de Gobierno, 1795-1810. Vol. 26.
- 15. Tribunal del Consulado. Vol. 18.
- Tribunal del Consulado. Vol. 23. Pedro Dejean, Fistas de los principales edificios de Santiago de Chile levantados y dibujados por... Santiago, 1848.

- Archivo Nacional, Las cuentas de la edificación de la Iglesia de la Estampa pueden verse en Capitanía General, Vol. 1009.
- Justo Abel Rosales, La Cañadilla de Santiago, Santiago, 1887, Capítulos v y vi, págs. 154-167.
- Benjamin Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, ya citado.
- Retrato del Obispo Marán, Sacristia de la Iglesia de la Estampa. Nuevo Templo, en Rafael Edwards, La Estampa Volada, "Zig-Zag", octubre 27 de 1907.
- 21. Francisco Prieto del Río, Diccionario Biográfico del Cle-
- Francisco Javier Valdivia, Parroquia de Santa Ana, Santiago, 1927.
- 23. M. E. Secchi, Arquitectura del Siglo xix, ya citado.

Capitulo XIV

- Juan Ignacio Molina, Compendio de la Historia de Chile, Colección de Historiadores, Tomo xxv1, 1901, pág-320.
- 2. M. E. Secchi, Arquitectura en Santiago, pág. 123.
- Benjamín Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, II, págs. 414-417. José Zapiola, Recuerdos de Treinta Años, Da el dato del envío de los planos desde Cádiz.
- Harold E. Wethey, Colonial Architectura and Schulpture in Peru, Harward University Press, 1949, pág. 23.
- Jorge Vancouver, Viaje a Valparaiso y Santiago, trad. Nicolás Peña. Santiago, 1902, pág. 61.
- Elías García Huidobro, Una Casa Colonial a mediados del Siglo xviu, Revista Chilena de Historia y Geografía, Tomo xiv., 1915.
- Una Mansión Señorial, Pacífico Magazine, Año 1, nº 6. diciembre de 1921.
- Clemente Pérez Valdés, Una casa solariega, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, x, 24, 1943.
- Tasación de la Casa Colorada, hecha por Joaquín Toesca en 1879, reproducida en "Boletín del Colegio de Arquitectos", abril de 1944.
- Sobre Casa Colorada amplio material documental en Archivo Nacional: Capitanía General. Vol. 92 y Real Audiencia. Vols. 1064 - 2474 - 2959.
- Martin S. Noel, Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana, Buenos Aires, 1921, págs. 164-165.
- 12. Vancouver, obra citada, pág. 74.
- 13. M. E. Secchi, obra citada, pág. 151.
- 14. Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 2345. Sobre el material de piedra empleado en las construcciones chilenas es curioso el informe de un viajero: "color cenira, con pintas negras que producen color gris. Su forma, grandes columnas pentágonas y de 2 a 6 varas de largo y i ó i ½ de diámetro. Superficie escabrosa, sim otro brillo que el de algunas moléculas de mica. Fractura: escamosa". (Revista Chilena de Historia y Geografía). El mismo viajero reconoce la influencia de Toesca en la formación del gusto neoclásico. "En las casas princi-

- pales empieza ya a verse observadas las reglas de Paladio y de Viñola, gracias al benemérito arquitecto Toesca que empieza a establecer el buen gusto de su arte en aquel Reyno". "Viaje de Valparaíso a Santiago", publicado por Fernando Márquez de la Plata, Revista Chilena de Historia y Geografía. Lix (65), 1928.
- 15. Sobre planos y descripciones casas: Archivo Nacional: Archivo Nacional: 1720 (Real Audiencia. Vol. 1167); Tasación Nicolás Basaure, Real Audiencia. Vol. 770. 1721; Tasación Joseph Lasarte, 1758 (con plano Real Audiencia, Vol. 2654); 1763 (Capitanía General, Vol. 202); Tasación Agustín Argüelles, 1783 (Judicial de Santiago, Legajo 150); 1795 (Real Audiencia. Vol. 1335); 1793 (Real Audiencia. Vol. 3009); 1800 (Real Audiencia. Vol. 1905); 1806 (Escribanos Díaz. Vol. 66); 1807 (Contaduría Mayor, Expedientes, 1807-1828); 1806 (Escribanos Díaz, 66); 1810 (Real Audiencia. Vol. 2968). Estudios sobre la materia: Benjamín Vicuña Mackenna, Historia de Santiago, Vol. 2, pág. 416; Ernesto Greve, Historia de la Ingenieria, II. Capítulo VIII. "La arquitectura de las casas particulares de la época colonial", pags. 218-234; Alfredo Benavides, Arquitectura en el Virreinato del Perù y Capitania General de Chile, vivienda urbana y la casa de campo, págs. 280-295; M. E. Secchi, La Arquitectura del Siglo xix, Casas, págs. 121-165; Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Vol. viii, 1941. Casa de Pedro Gutiérrez de Espejo.
- Roberto Dávila Carson, De nuestra arquitectura del pa-Capitulo XV
- Archive Nacional. Contaduria Mayor. Temporalidades 1783-1784. Tasación de Agustín de Argüelles de la casa de doña Ana Semper.
- Debemos una fotografía de esta curiosidad histórica a la señora Isolina Barraza de Estay, de Vicuña.
- Marqués de Lozoya, Historia del Arte-Hispánico, Vol. 4. pág. 219.
- Ver ejemplos argentinos en, Vicente Nadal Mora, Estética de la Arquitectura Colonial y post Colonial, Argentina, Buenos Aires, 1946.

21. Entre los inventarios más curiosos revisados en el Archivo Nacional, cabe mencionar los siguientes: el del obispo González Melgarejo (1754). Real Audiencia. Vol. 675; el del gobernador Guill y Gonzaga (1788). Real Audiencia. Vol. 1598; María Josefa Santander (1791). Judicial de Santiago, Legajo 870; José Inostroza (1793). Real Audiencia. Vol. 802; Marcos Alonso Gamero (1798).

Escribanos de Santiago, Luque. Vol. 801. Los nacimientos descritos figuran en: Escribanos. Luque. Vol. 799. María Dolores de Baeza, 1799 y Pabla Verdugo, en Archivo Vicuña Mackenna. Vol. 39.

Véause los detalles contenidos en la Arqueología del Antiguo Reino de Chile, por Fernando Márquez de la Plata, Santiago, s. f. (1954).

Capitulo XV

- Juan Ignacio Molina, Compendio de la Historia Natural de Chile, Colección de Historiadores. Vol. xxv1, pág. 323.
- 2. Archivo Nacional. Jesuitas de Chile, Vol. 21.
- 3. Archivo Nacional. Actas del Cabildo de Santiago
- 4. Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 574.
- La Ordenanza está registrada en el Libro de Toma de Razón.
- Ver, Escritos de don Manuel de Salas, Tomo 1, 1910, págs. 551-555. El proyecto de Fuenzalida figura en el expediente respectivo de Capitania General. Vol. 447.
- Véase para mayores detalles, Arturo Fontecilla Larraín. Apuntes para la Historia de la Piateria en Chile, "Revista Chilena de Historia y Geografia". Tomo LXXXV. nº 93 Iulio-Diciembre. (1938).
- Datos tomados de las "Actas del Cabildo". Sobre José
 Poso, Testamento de ao de diciembre de 1774 en Real
 Audiencia. Vol. 2836: Testamento de Pablo Barrera en
 Real Audiencia. Vol. 2320: Casa Joseph Toro, en Capitanía General. Vol. 973: Testamento de Gabriel Troncoso, en Escribanos de Santiago (Herrera). Vol. 832.
- Sobre Elias Espejo, ver Archivo Nacional. Judicial de Santiago. Legajo 337.
- 10. Archivo Nacional. Capitania General 967.
- 11. Archivo Nacional, Colección Eyzaguirre, Vol. 28.
- 12. Real Audiencia. Vol. 13235.
- Dario Ovalle Castillo. Apuntes sobre la plateria en Chile, "Boletin de la Real Academia de la Historia". Año VII, 06 13, 1940.
- Mărquez de Lozoya, Historia del Arte Hispânico. Vol. iv, Barcelona. 1945. pág. 578.

- Tomamos los datos para este tema de José Toribio Me dina, Las Medallas Coloniales, Santiago, MCMMI.
- Archivo Nacional. Contaduria Mayor, Casa de Moneda 1787-1792.
- 17. Basamos esta corta reseña en los siguientes estudios. Claude Joseph. "La Plateria Araucana, Santiago, 1928; Tomás Guevara, Araucanian Silver Plate, Santiago, 1925; Arturo Fontecilla Larrain, La Plateria entre los Araucanos, Revista Chilena de Historia y Geografía, nº 107 Enero-Junio, 1946; Museo de Arte Popular, Catálogo de la Colección Osarrábal.
- Gualterio Looser, "La representación de figuras humanas y animales por los Araucanos, Boletín del Museo Nacional de Chile, Tomo XII.
- 19. Archivo Nacional, Escribanos de Santiago, Vol. 830.
- 20. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2730.
- Fernando Márquez de la Plata, Los muebles en Chile, Santiago, MCMXXXIII.
- 22. Marqués de Lozoya, ya citado. 11, pág. 589.
- 23. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 816 sobre Altuna.
- 24. Capitania General. Vol. 832.
- Arturo Fontecilla Larrain, Los Hierros Coloniales, "Boletín de la Academia Chilena de la Historia", nº 36;
 Alfredo Benavides, ya citado, M. E. Secchi, ya citado.
- Ver, Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 1061 y Ernesto Greve. El Hierro en los tiempos coloniales, revista "La Información". julio de 1922.
- Sobre Rojas ver. Judicial de Santiago, Legajo 832-12;
 Capitania General. Vol. 806.

Capitulo XVI

- Expediente de Santiago Vilches en Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 973; el de Balmaceda, en Capitanía General, Vol. 661.
- z. Tomás Lago. El Huaso Chileno. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago. 1953. pág. 175. Nos hemos ocupado del tema en Juegos y Alegrias coloniales en Chile. "Eig-Zag". Santiago. 1917. Ver Fernando Márquez de la Plata. Arqueología del Antiguo Reino de Chile (10) 1960.
- "Relación general del Estado de las Misiones" (1792), en Archivo Nacional, Jesuitas de Chile, Vol. 96.
- Pedro de Usauro Martinez. La Verdad en Campaña, editado por N. Anriquez en "Biblioteca Geográfico-Hidrográfico de Chile", Santiago, MICCEXXVIII, pág. 91.
- "Discurso que hace el alférez Lázaro de Ribera... "sobre la provincia de Chiloé", editado por N. Anriquez, Cineo Relaciones Jeográficas, Santiago. MINCEXVII, pág. 21.
- Más detalles sobre estas artes pueden encontrarse en nuestro libro, Guía para el estudio del folklore chileno, Santiago, 1952.
- Ver Carlos S. Reed, Catálogo de la Colección de Objetos del Folklore Chileno, Santiago, 1927 y Dario Brunet.

La Alfareria de Quinchamali en "La Provincia de Suble en la Exposición de Sevilla", Santiago, 1929. Tomás Lago, La Cerámica de Quinchamali, "Revista de Arte". Nº 5, págs. 11 y 12, 1958.

 Viaje de Valparaiso a Santiago, publicado por Fernando Márquez de la Plata en la "Revista Chilena de Historia y Geografía". Vol. LXIX, 63.

- . Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 1387.
- 10. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2151.
- 11. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2294.
- 12. Carlos S. Reed, Catálogo..., ya citado, pág. 187.
- Más informaciones en Guia Bibliográfica, ya citada. Fernando Márquez de la Plata. Arqueología del Antiguo Reino de Chile, (11), 1960.
- 14. Bernardo Valenzuela Rojas, La Cerámica Folklórica de Pomaire, en "Archivos del Folklore Chileno", ed. Dr. Yolando Pino. Fascículos 6-7. 1954. Hay tirada aparte. La Cerámica Folklórica de Quinchamali, Archivos del Folklore Chileno, Nº 8, 1957. Raquel Vera Fisher, Ge-

- rdmica de las Monjas, Pomaire, Talagonte, Tesis inédita, 1953. Véase sobre el destino actual del tema: Arte Popular Chileno, U. de Chile, 1959.
- José Deleito y Piñuela, La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta. Madrid, 1946, pág. 1920.
- Manuel Romero de Herreros y Vinent, Las Artes Industriales de la Nueva España. Madrid, 1923, págs. 153-154.
- 17. Citado por Diego Barros Arana, Historia General de Chile.
- Ricardo del Arco y Garay, La Sociedad Española en las obras dramáticas de Lope de Vega. Madrid, 1942. pág. 553.
- Archivo Nacional: Contaduria Mayor, diversos volúmenes. Aduana de Valparaíso.
- María Bichon, En torno a la ceràmica de las Monjas. Santiago, 1947.
- 21. Archivo Nacional, Fondo Eyzaguirre, Vol. 25.
- 22. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vols. 602 v 2129.
- 23. Archivo Nacional. Asuntos Varios. Vol. 1

Capitulo XVII

- J. M. Blanco, "En busca de datos", El Taller Ilustrado, 31 de julio de 1887.
- Pedro Pablo Figueroa, Diccionario Biográfico General de Chile, 2º Ed. Santiago, 1888. El testamento-de Santelices, fechado Santiago, 7 de entro de 1818, corre inserto en Archivo Judicial, Legajo 870. Detalles sobre sus bienes; Capitanía General, Vol. 1485; Real Audiencia. Vol. 2852.
- Inventario, tasación y partición de bienes del finado maestro Ambrosio Santelices, Año de 1822. Archivo Nacional. Judicial de Santiago, legajo 870. Las incidencias de la testamentaria figuran-en Archivo Judicial, legajo 1445. 2ª Serie.
- 4. Sobre el altar de ánimas ver la tasación del maestro Pedro José Mesa, de 24 de abril de 1818 en el Inventario ya citado y Notarial de Santiago Alamos 1, fojas 375 yuelta. M. L. Amunátegui, Lo que han sido las Bellas Artes en Chile, Revista de Santiago.
- 5. Fray Bernardino Gutiérrez, San Antonio en Chile en "La Foz de San Antonio", Año II, № XII, marzo de 1886, pág. 343. Corregimos los errores de nombre y de fecha insertos en el artículo. No hemos encontrado ejemplares de las primeras ediciones de la Novena de San Antonio, con el grabado de la imagen de Santelices.
- 6. Archivo Nacional. Capitanía General.
- Todos los tipos de madera y datos técnicos están tomados del inventario de bienes.
- Representación de don Ignacio de Andía y Varela el Gobernador del Reino. Introducción de E. P. S. Revista Chilena de Historia y Geografía Nº 108. Julio-Diciembre 1946, pág. 304.
- Fueron donados al Museo de Bellas Artes por Arturo Blanco.
- Las biografías de Ignacio Andía y Varela utilizadas en este estudio son las siguientes: Benjamín Vicuña Mac-

- kenna, El Primer Escultor Nacional en "Relaciones Históricas" aº Serie, Santiago, 1898; Francisco Javier Man diola, Apuntes sobre la vida y obras de don Ignacio Andia y Farela en "Taller Ilustrado" Nº 42, Santiago, 1886, reproducido en "Boletin de la Academia Chilena de la Historia". Año 11, Nº 3, 1954; E. P. S., Representación de don Ignacio Andia y Varela al Gobernador del Reyno. En "Revista Chilena de la Historia y Geografía" Nº 10. Julio-Diciembre 1946; Jaime Eyzaguirre, Ignacio Andia y Varela. Precursor de la Escultura en Chile, en "Viejas Imágenes", Santiago, 1947.
- Diego Barros Arana, Historia General de Chile, Tomo x, Santiago, 1889, pág. 461, nota 32. Con fecha z6 de octubre Marcó del Pont le pidió, por intermedio del subdelegado de Aconcagua, que le prestara "el mapa geográfico del reino y los topográficos de Aconcagua y Colchagua".
- 12. José Toribio Medina-Ernesto Greve, Cartografia Hispano-Colonial de Chile. Ministerio de Industrias y Obras Públicas, Santiago, 1924. Texto y Mapoteca. Medina atribuye este mapa basándose en el testimonio de Barros Arana, a don Joaquín Toesca.
- C. E. Bladh, Republiken Chile, Stocolmo 1837; ver edición chilena, tirada aparte de la "Revista Chilena de Historia y Geografia", Santiago.
 - Benjamin Vicuña Mackenna, Album del Cerro Santa Lucia, Santiago, 1874, lámina.
- Ver al igual Luis Alvarez Urquieta. La Pintura en Chile en el período colonial, págs. 235-237 con reproducción del retrato.
- 15. Diego Barros Arana, Historia General de Chile, Vol. XII. Santiago 1892, pág. 430. Hay diferencia entre la relación de Mandiola que da el escudo como esculpido en madera y Barros Arana que lo describe en material de piedra, calificándolo de "complicado y de mal gusto".

- Estuvo colocado en el Palacio de Gobierno hasta el año 1841 en que fue reemplazado por un escudo de yeso. Don José Gandarillas que localizó el escudo español, busoù infructuosamente el de la patría nueva.
- 16. La Biblioteca e Inventario de los bienes de don Ignacio de Andia y Varela figuran en el Expediente de partición de bienes, Archivo Nacional Judicial de Santiago, Legajo 52. Puede seguirse con todo detalle los movimientos de cuentas de este personaje en sus "Apuntes de memoria, cuenta y razón privada de don Ignacio Andia y Varela". Año 1815 y Cuentas del finado don Ignacio Andia. Año 1824. Judicial de Santiago Legajo 1070. 2º serie. Más detalles en Fondo Evraguirre Vol. 28.

Para la Pirámide de Chacabuco véase la correspondencia editada en: Archino de don Rernardo O'Higgins. Primer Apéndice, Santiago. 1962. páginas 257-258. Sobre el edifício de la Callana. Audiencia de Chile, Archivo

- General de Indias. Legajo 285. Debemos su conocimiento a la Srta. Maria Teresa Cobos.
- 17. Para el panorama general ver: Elias Lizana, Apuntes para la Historia de Petorca, en "Revista Católica", 1907, 1918 (ocupa 25 números). El descubrimiento del Pho. Fariña fue comentado por Elias Lizana en su artículo, Original descubrimiento de Petorca o documentos que dejó un peruano en "Revista Católica", Tomo MXIV (1913), págs. 344-348. Alfredo Benavides se ocupó del artista en su libro, La Arquitectura en el Firreinato del Plato y en la Capitanía General de Chile. 2º ed. póstuma. Santiago, 1961, págs. 421-26.
- Archivo Nacional, Judicial de Santiago, Legajo 1455, 28 Serie.
- Pedro Pablo Figueroa, Diccionario Biográfico de Chile. 2º ed., 1888.
- Oscar Vásquez Hidalgo. De la Imaginería en madera llamada vulgarmente "Quiteña" en "Arquitectura y Arte Decorativos", Nos. 6-7, octubre, 1929.

Capitulo XVIII

- Ver Boletín de la Academia Chilena de la Historia, 17.
 1941 y Diego Barros Arana, Historia General de Chile,
 Vol. x. 1889, pág. 616.
- José Pérez Garcia, Historia de Chile (Colección de Historiadores), Tomo XXIII, 1900, pág. 415.
- José Torres Revello, Los Artistas Pintores de la Expedición Malespina, Buenos Aires, 1944. Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial.
- 4. Archivo Nacional. Morla Vicuña. Vol. 68.
- Cortesia del Sr. Armando Braun Menéndez. Ver La Expedición en los mares americanos del sur (1789-1794)
 Bs. Aires, 1957 (Catálogo Gráfico de la Expedición) y en especial, La Expedición Malespina en los mares del Sur. Bs. Aires. Emecé. 1061.
- Bonifacio del Carril, Las Primeras pinturas sobre Argentina, La Nación, Bs. Aires, 22 de mayo de 1955: Anales del Instituto de Arte Americano, Bs. Aires, 1955-7. Torre Revello, ya citado.
- 8. Archivo Nacional, Capitania General. Vol. 303.

- Contaduria Mayor, dato proporcionado por el Sr. Gustavo Opazo.
- 10. Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 80.
- 11. Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 58.
- E. P. S. El Teatro en Santiago del Nuevo Extremo, 1941. págs. 21-23.
 - 3. Archivo Nacional. Real Audiencia. Vol. 2974.
- 14. Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 58.
- 15. Presbitero Fidel Araneda Bravo, La Iglesia de Mendoza.
 "El Diario Illustrado". 16 de mayo de 1954; Antonio R. Romera, Arte de todo tiempo, Pintura Chilena en Rancagua, "Zig-Zag", 1961; Antonio R. Romera, Siglo y Medio de Arte. Revista "Patria". Número Especial. 1810-1960. Ed. Sequientenario.

Derivamos nuestra creencia en que el autor de esta serie ha trabajado con modelo por el hecho de poseer un cuadro siglo xvii en que se dan, dentro de una estética europea, los mismos elementos de La Anunciación del Maestro de Mendoza.

LAMINAS



1. San Francisco en la actualidad.



2. San Francisco desde lo alto.



3. San Francisco. Claustro.



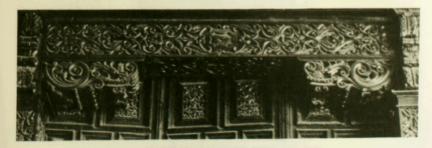
4. San Francisco, Altar Mayor.



5. San Francisco. Puerta de la sacristía.



6. San Francisco. Puerta de la sacristía. Detalle.



7. San Francisco. Puerta de la sacristia. Coronación.



8. La Virgen del Socorro. Advocación napolitana traída por don Pedro de Valdivia (1541).



9. José Gandarillas: torre antigua de San Francisco.
Dibujo (1836).



10. Martínez Montañés (atribuido): Niño Dios. (Iglesia de las Monjas de la Providencia, Santiago)





12. Fray Diego de Ocaña (1570-

1608): el Gobernador de Chile don Alonso de Sotomayor. Di-

bujo (1600). Universidad de

Oviedo.

 Fray Diego de Ocaña (1570-1608): La bella Guacolda. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo.



 Fray Diego de Ocaña (1570-1608): el Gobernador don Martin García de Loyola. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo.

365



 Fray Diego de Ocaña (1570-1608): India araucana. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo.



Fray Diego de Ocaña (1570-1608): Indio del valle de Arauco,
 Dibujo (1600). Universidad de Oviedo

 Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676): Batalla de las Cangrejeras (1629). Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vols. 37 y 38).





16. Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676): Retrato del Maestro de Campo don Alvaro Núñez de Pineda. Dibujo a pluma para illustrar El Cautiverio Felix. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vols. 37 y 38).



 Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676): Apresamiento del autor. Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vols. 37 y 38).



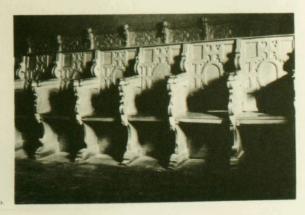
 Francisco de Pineda y Bascuñan (1607-1676); Prisioneros de los indios. Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vols. 37 y 38).



 Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676): Matanza de prisioneros. Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo. Vols. 37 y 38).

21. San Francisco. Pila bautismal del siglo xvit.

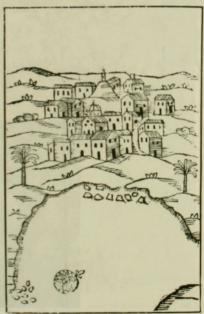




22. San Francisco. Sillería del coro.



23. Fray Pedro de Figueroa (1640): "El Cristo de Mayo". Iglesia de San Agustín.



24. Alonso de Ovalle: Histórica relación del Reino de Chile, Roma, MDCXLVI.



 Anunciación a doña Picha, madre de San Francisco (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).

26. Nacimiento de San Francisco (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).





 Basilio de Santa Cruz: La muerte de San Francisco (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).

 Juan Zapaca Inga: El entierro de San Francisco (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).





^{*} 29. Pedro Lorenzo (sic): La Desobediencia (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).







31, Aparición de Jesucristo (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).





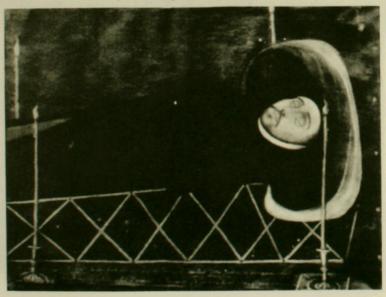


33. Santo Domingo y San Francisco (Claustro del Convento de San Francisco, Santiago).



 Anónimo del siglo xvII: La Madre Bernabé, fundadora del Convento del Carmen de San José. (Monasterio del Carmen de San José). (Cortesía de la profesora Lily Garafulic).

35. Anónimo del siglo XVII: El capitán Francisco Bardesi. (Monasterio del Carmen de San José). (Cortesia de la profesora Lily Garafulic).





36. Anónimo (1690): Cristo llevando la cruz al calvario. (Monasterio del Carmen de San José).



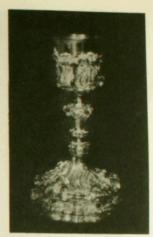
37. Anónimo (1690): Cristo llevando la cruz al calvario. Detalle.



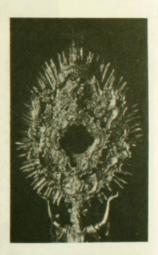
38. San Pedro. Óleo del siglo xvII. (Iglesia de San Pedro).



40. Custodia de los Jesuitas (1746). Tesoro de la Catedral de Santiago.



 Căliz de los Jesuitas. Siglo xvitt. Tesoro de la Catedral de Santiago.



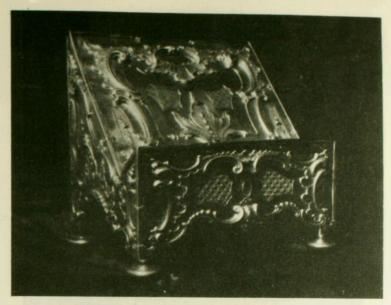
41. Custodia de los Jesuitas (1746). Detalle



 Frontal de plata de los Jesuitas. En la actualidad en la Catedral de Santiago.

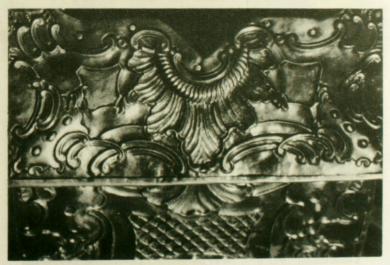


45. Frontal de plata de los Jesuitas. Detalle. Catedral de SanTiago.



44. Atril de plata del siglo xvIII. Tesoro de la Catedral de Santiago.

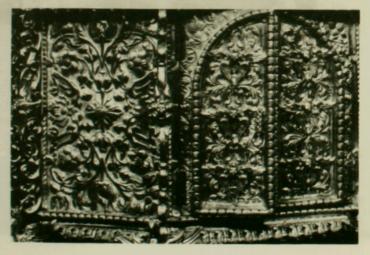






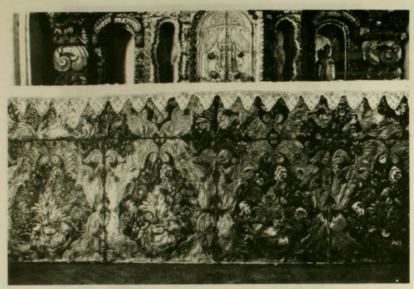
46. Relicario de plata de los Jesuitas. Siglo xviii. Catedral de Santiago.







48. Altar de San Ignacio. Siglo xvii. (Capilla de La Compañía, Graneros).



Altar de San Ignacio. Detalle del frontal de cuero repujado.
 Púlpito de la capilla de Graneros. (Siglo xvII).

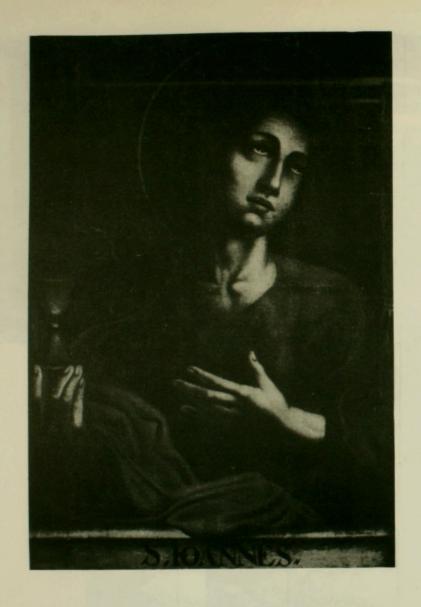


51. Joseph Ambrosi: Regina Apostolorum. (Sacristia de la Catedral de Santiago).





52. Joseph Ambrosi: San Judas Tadeo. (Sacristia de la Catedral de Santiago).



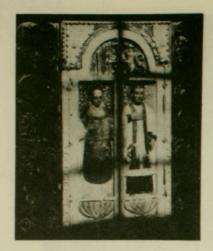
53. Joseph Ambrosi: San Juan. (Sacristía de la Catedral de Santiago).



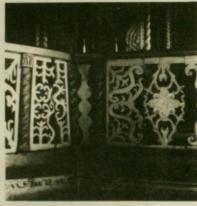
54. Cuadro antiguo de la capilla de La Compañía, Grancios,



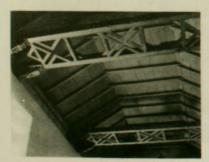
Advocación bávara de la Virgen en su cajuela barroca chilena.
 (En poder del autor).



 Iglesia de Achao, Chiloé. Detalle del sagrario con las insignias jesuitas.



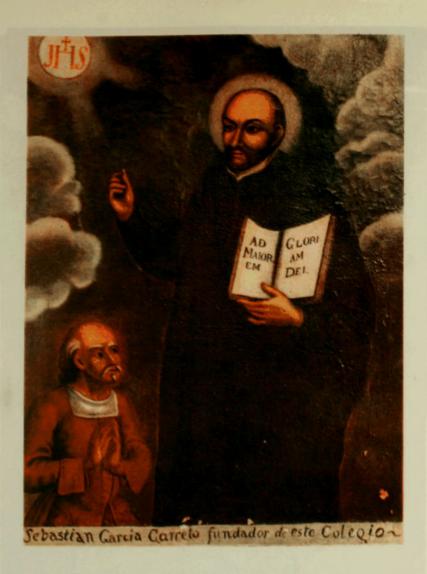
57. Iglesia de Achao, Chiloé. Detalle de los camarines.



58. Iglesia de Achao, Chiloé. Enmaderación del techo.



59. Cristo tallado en madera. Achao, Chiloé.



Sebastián Garcia Garreto, fundador de la residencia de San Sebastián de Bucalemu.
 (Hacienda Bucalemu), Óleo antiguo.



61. Entrada a la Hacienda Bucalemu.

62. Detalle del antiguo cepo (1730) de la residencia de Bucalemu.





63. Detalle de la antigua capilla de Bucalemu.



64. Cuadro cuzqueño de la capilla de Bucalemu.

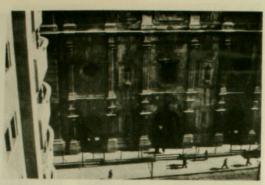
65. Iglesia de San Diego. (Fotografía antigua en poder del autor).





66. Bernardo Godoy (atribuido): Altar Mayor del templo de San Agustín.

67. Juan de los Santos Vasconcellos: fachada de la iglesia de Santo Domingo.





68. Juan de los Santos Vasconcellos: fachada de la iglesia de Santo Domingo. Detalle.

69. Torres de la iglesia de Santo Domingo (1803).



70. Iglesia de Santo Domingo. Contrafuertes.

71. Iglesia de Santo Domingo. Puerta lateral.



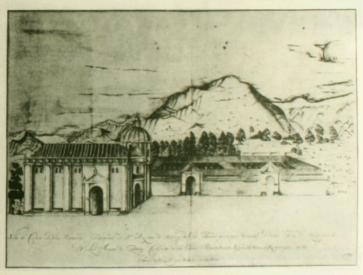


72. Iglesia de Santo Domingo. Altar Mayor.

73. Iglesia de los Domínicos de Apoquindo.

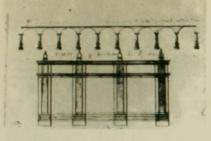


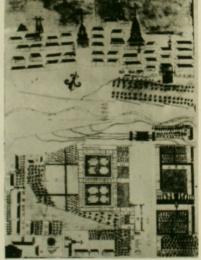
71. Vista del Convento de las Carmelitas Descalzas de Sau Rafael. (1773). Archivo de Indias (Sevilla). Cortesía de Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas, Sevilla, 1933-39.





Plano y elevación de la iglesia de las Carmelitas (1775).
 Archivo de Indias (Sevilla). Cortesia de Diego Angulo Iñiguez:
 Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinai.





76. Plano de ubicación de la iglesia de las Carmelitas. Archivo de Indias (Sevilla). Cortesia de Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.

77. Luis Alvarez Urquieta: Convento de las Monjas Capuchinas de Santiago. Óleo. (Museo Histórico Nacional)





78. Retrato de don Fermín de Ustáriz. (Propiedad de doña Elena Errăzuriz de Sánchez).

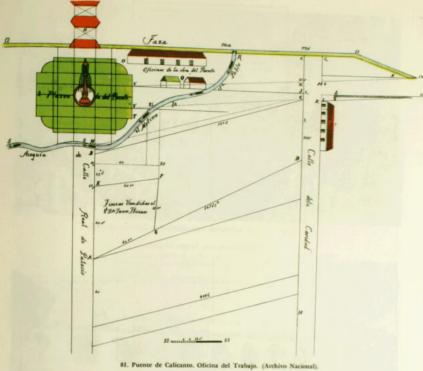


Plano del Puente de Palo (1762). (Archivo Nacional, Capitanía General, Vol. 974).
 Calco de W. Longé.

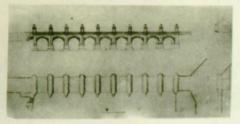
 Estribo del Puente de Calicanto. (Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Obras Públicas, 1772-1782). Calco de W. Longé.

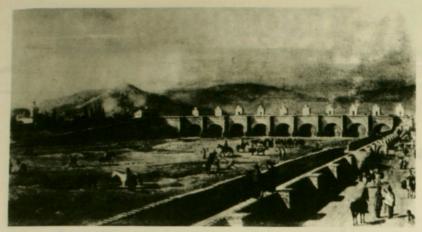
La figura A. represents et comienza del estrolo que debe uniteres por baquella parte est empajo della Area.

La figura A. representsa parte della logimarra que su deben seguir a una yella parte del Partir coine simicelos delen se entante con del colorista de la signiaren lando entes Aryacidade como entes esten seguir a seculerza con della la estroloca de la signiaren lando entes Aryacidade como entes ejectodos for
tenemente para facilitar la comunicación a la elegande del fin dispunstos en dellante de circ borne de las
una a las obres, hedistriardo que las des primeras corptirates da entrada del Amente como menuficials la
presente fagora dele ser el suas esperier de ellas el que hade tener la flezanda o entrada del Amente en
quella porte. A representa la figura deles conhecercio e estabas que a deben construyer en hade la estrenia de
la figura con sus entes syciologías bentieramentes como colles que altan dispunta mentrale para el consequence
de della cuadad y su arrelad della corrientes del file. Las landes que solan terredas desputas especianen la figura con que ban de fermos e las desantes que solan
della proposita en una y obra parte del Mente para cuic efecto y que no sea biolenta la subida se haregiones el terrent hamado el promor punto dela Misclation el principio dela contrada de
la calla della Bengama.



82. Plano del puente de Calicanto (1838). Pedro Dejean: Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile.

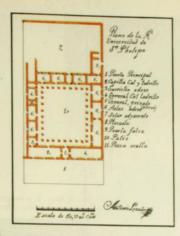




85. Carlos Wood: El puente de Calicanto. Acuarela. (Museo Histórico Nacional).

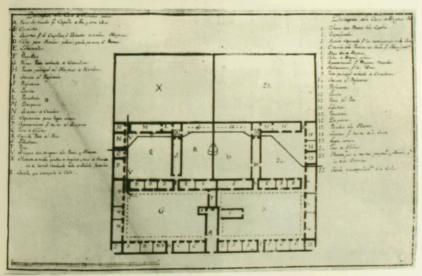
84. Puente de Calicanto. Antigua fotografía.

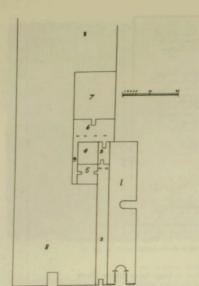




 Antonio Lozada (1778). Plano de la Universidad de San Felipe. (Archivo Nacional. Capitanía General. Vol. 941). Calco de W. Longé.

86. Plano de la Casa de Huérfanos (1759). Cartesia de Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.





 Ambrosio Santelices: Plano de la iglesia de San Lázaro. (Archivo Nacional. Capitanía General. Volumen 1007). Calco de W. Longé.

88. Plano y dibujo de la antigua iglesia de La Merced de acuerdo al retrato de su fundador. (Locutorio de la iglesia de La Merced).



89. El Altar Mayor de la iglesia de La Merced.

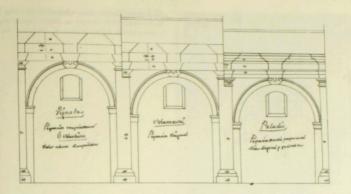




90. Templo de La Merced. (Farjeta postal).

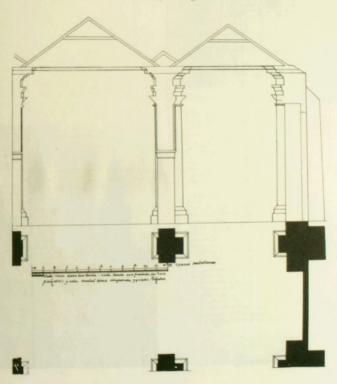


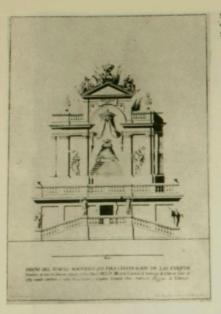
91. Jorge Lanz (atribuido): Púlpito barroco de la iglesia de La Merced.



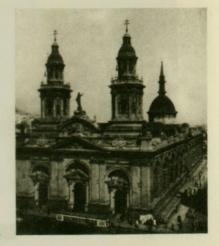
92. Plano de alzada de la iglesia Catedral. (Archivo Nacional. Capitania General. Vol. 974).

Calco de W. Longé.



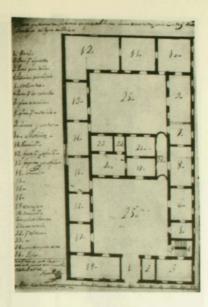


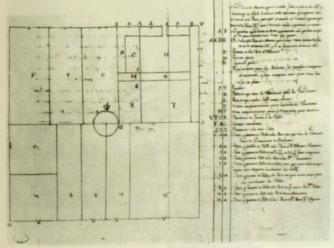
93. Joaquín Toesca: túmulo funerario de Carlos III. Catedral de Santiago, 1789. Cortesía de Diego Angulo Iñiguer: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.



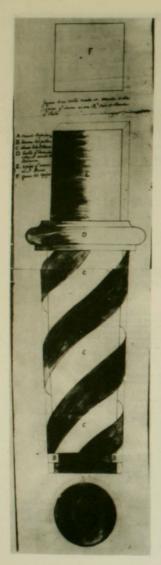
94. Catedral de Santiago en la actualidad.

95. Planta de la Casa de Moneda (1744). (Archivo de Indias. Sección Chile, 377).





96. Plano de la Casa de Moneda (1754). Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.





 Pila labrada en piedra, que fue de la Casa de Moneda. (Museo Histórico Nacional).

97. Modelo de usillos de la Casa de Moneda. (Archivo de Indias. Audiencia de Chile, legajo 537).

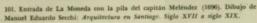
99. Segunda pila labrada en piedra de la Casa de Moneda. (Museo Histórico Nacional),

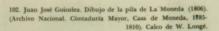


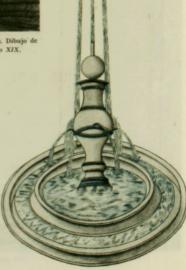


100. Rosauro Rojas (atribuido): reja antigua de La Moneda. (Cerro Santa Lucía).







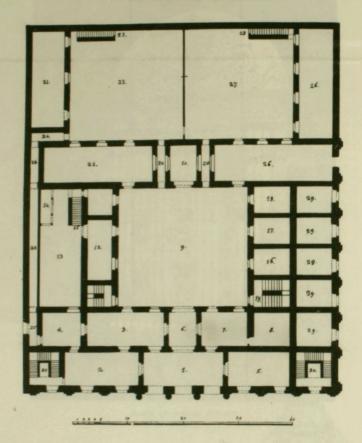




103. Reja actual de La Moneda.

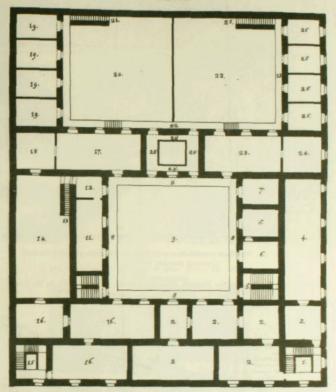


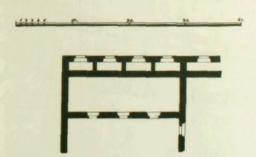
PLANTA DEL PIZO INFERIOR.



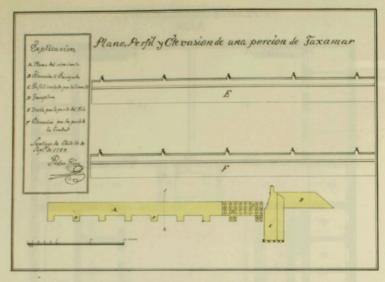
105. Joaquín Toesca. Plano de la planta del piso inferior de la Real Audiencia.

PLANTA DELPIZO SUPE. RIOR.



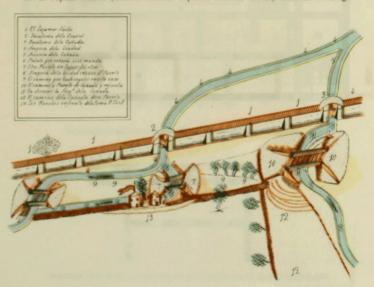


106. Joaquín Toesca. Plano de la planta del piso superior de la Real Audiencia.



107. Pedro Rico (1789). Plano y perfil de una porción del Tajamar. (Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 94).

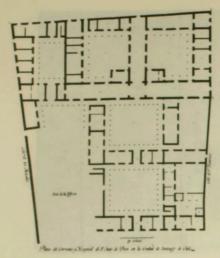
108. El Tajamar Nuevo. (Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 94). Calco de W. Longé.





109, Carlos Wood.: Los Tajamares con obelisco recordatorio. Óleo.
110. El Hospital de San Juan de Dios. (Fotografía tomada antes de su demolición).



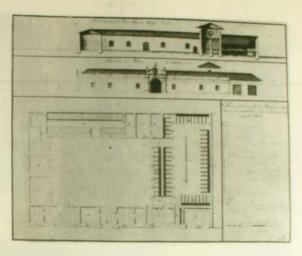


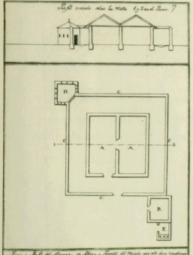
111. Plano del Hospital de San Juañ de Dios. Archivo de Indias. Cortesia de Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.



112. Antiguo crucero de Avilés. Hospital de San Juan de Dios

115. José Antonio Birt: plano del Cuartel de Dragones. Archivo de Indias. Diego Augulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.





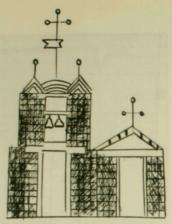
James y Mell the Allmane, is allen y begins it thinks goe are done tourting.

All house le dernets de tourenses register le per rete generale y et un arrile le les
proposes en generale.

Alemanen de Nobre de Mora

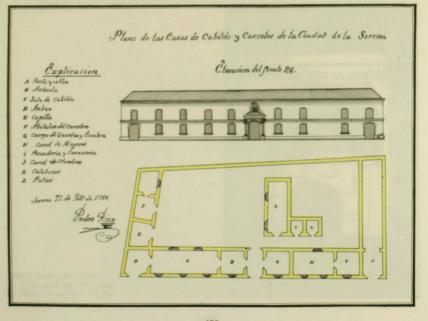
A Amonto you when the house of the second of

Agustin Cavallero: plano de un almacéu de pólvora (1796).
 (Archivo Nacional, Capitania General, Vol. 766).
 Calco de W.
 Longé.



115. Croquis de la iglesi... del Hospital de San Juan de Dios de La Serena (1745). En: Enrique Laval: Hospitales fundados en Chile durante la Colonia.

116, Pedro Rico (1798): planos de la cárcel y Cabildo de La Serena, (Archivo Nacional, Real Audiencia, Vol. 766). Calco de W. Longé.



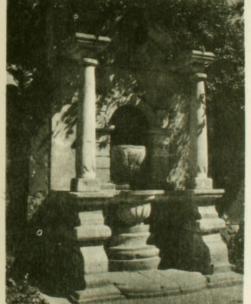
118. Puerta lateral del templo de Santo Domingo.



117. Murallas del antiguo templo de Santo Domingo.



119. Fuente de piedra de la antigua iglesia de los Jesuitas.



120. Augeles resoplando. Tallas en madera del siglo xviii, Iglesia de Santo Domingo. La Serena.





121. Jesús Nazareno. Iglesia de Santo Domingo, La Serena.



122. Virgen de Pompeya, (La Cautiva). Iglesia de Santo Domingo, La Serena.



123, Fachada de San Francisco de La Serena, tomado del óleo que se conserva en la iglesia actual.



rior de la iglesia de San Francisco. La Serena.



125. San Francisco, Talla en madera. Altar Mayor de la iglesia de San Francisco, La Serena.

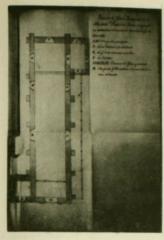


126. Casa de Villaseñor. Museo Arqueológico de La Serena,





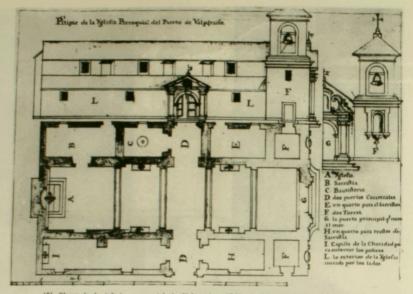
128. Nuestra Señora del Rosario (Andacollo). Grabado por Julio Robiquet, relojero de La Serena. Imprenta Lemaire. París.



129. Plano de la iglesia de San Rafael de Rozas. (Archivo Nacional, Capitania General, Vol. 419).

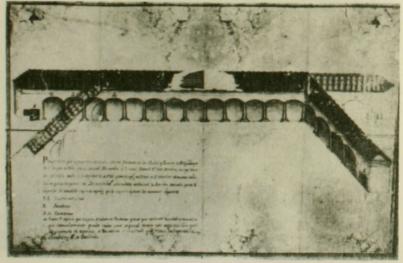


130. Pedro Foguer (Vogl): castillo de Valparaíso. (Archivo de Indias, Mapas y planos del Perú. Cortesía de Isidoro Vásquez de Acuña).



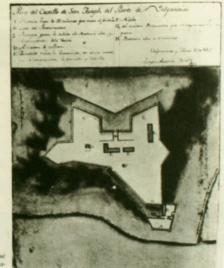
131. Plano de la iglesia parroquial de Valparaiso (1745). Archivo de Indias. Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.

132. Plano de la recova de Valparaiso (1789). Cortesia de Martin Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial.

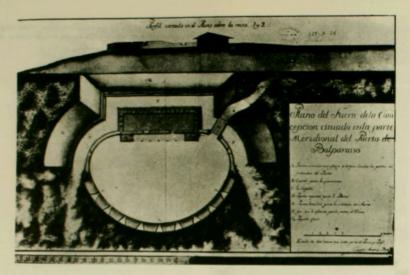




133. Túmulo de Carlos III. Iglesia de Valparaiso (1789). Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.

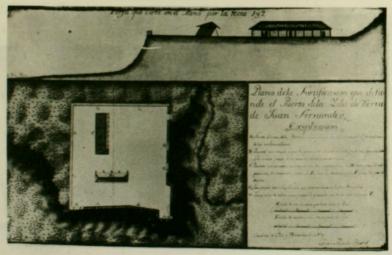


134. José Antonio Birt (1768): plano del castillo de San José de Valparaíso. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.



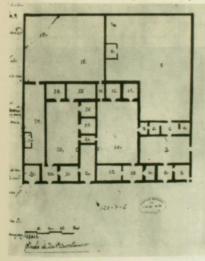
135. José Antonio Birt (1764): plano del fuerte de la Concepción. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.

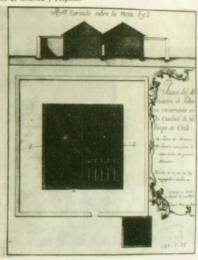
136. José Antonio Birt (1770): plano de las fortificaciones de la isla de Juan Fernández. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.

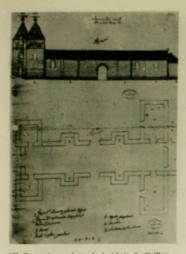




137. Nuestra Señora de Limache. Estampa popular. Litografía Claret.
138. Plano del Cabildo de Quillota. Archivo de Indias. Diego Angulo Iñiguer: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.







159. Perspectiva y planta de la iglesia de Quillota (1748). Martin Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial.



140. Iglesia de La Merced, Quillota.

141. Iglesia de La Merced, Quillota. Altar Mayor.



142. Iglesia de La Merced, Quillota. Púlpito barroco.



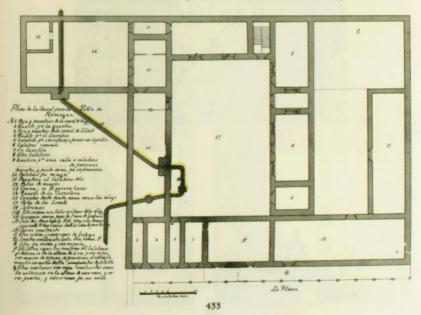


143. Virgen de lo Vásquez. Estampa popular.



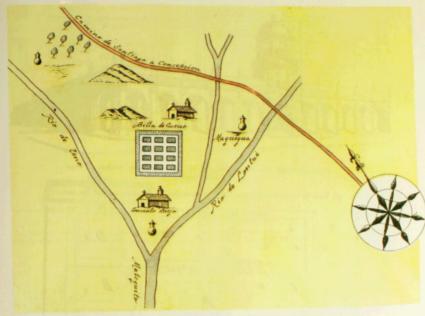
144. Niño Dios de Malloco. Estampa popular.

145. Plano de la cárcel de Rancagua. (Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 2616).



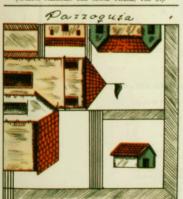


146. Santa Rosa de Lima de Pelequén. Imagen popular.



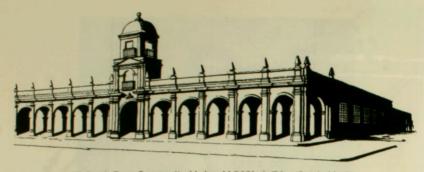
147. Asiento primitivo de la villa de Curicó y Convento Viejo. (Archivo Nacional).

118. Fragmento del plano de la ciudad de Curicó (1806). (Archivo Nacional, Col. Morla Vicuña, Vol. 34).



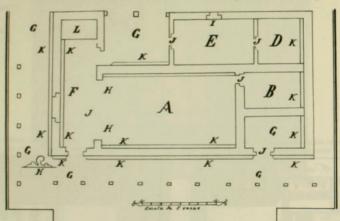
 La iglesia de La Merced de Curicó (1806), tomada del plano de la ciudad. (Archivo Nacional, Col. Morla Vicuña, Vol. 34).





150. Joaquín Toesca. Reconstrucción del plano del Cabildo de Talca. (Cortesía del señor Gustavo Opazo).

151. Plano de la cárcel de Quirihue (1789). (Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 961).



+ Plano deel Proyecto de la Carzet de la Villa de Quintibre.

- A Tiesa principal de la larzel para el comun de delingles. B Calabese para rees de deliles grabes Briccio para personas diclinguedas Priccion de Muyeres

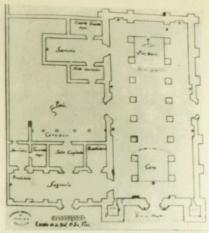
- B-Nabilation para el Carselero P-Cutrpo de Guerdia G-Gerredores

- ti-Apa luerle que separa la piesa pral bela Iuartia y comunica la lue. I-Bentanas que recise dela Bentana he enfrente. l-Benlamas
 I Juerlas
 I Juerlas
 K. Payas o refueros de Tarebes que afreun comoto accento
 K. Payas o refueros de los Soldades de guertas
 M.-Lealafulla para el descenno de los Soldades de guertas
 M.-Les que demala la Estanción que ocupa enla Tiana este
 Eléfacio formando esqueina y freula a ella. Año de 1789,



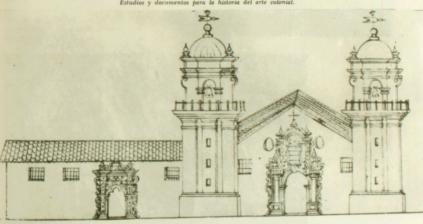


152. Casa del Cabildo de Concepción (1739). Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.

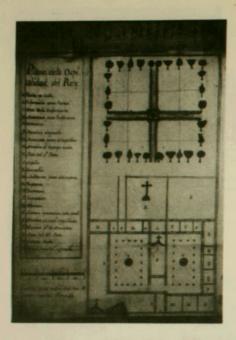


154. Lugardo Brabo: planta de la Catedral de Concepción (1743). Martín Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonsal.

153. Lugardo Brabo: tachada de la Catedral de Concepción (1743). Martin Noel y José Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial.

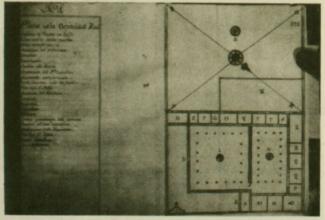


Losts ie la Ber Orienta per

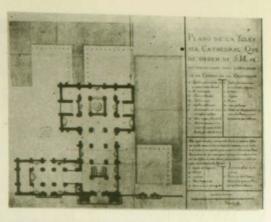


155. Plano del Hospital de Concepción. (Archivo Nacional. Archivo de Jesuitas, Vol. 81)

de Concepción, II Parte. (Archivo Nacional. Archivo de Jesuitas, Vol. 81).

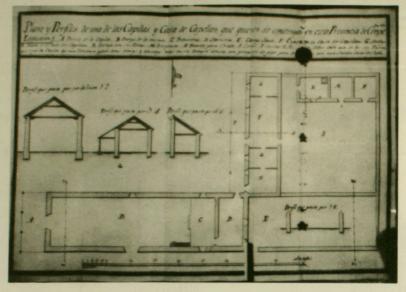


157. Leandro Badarán (1778): plano de la Catedral de Concepción. Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.



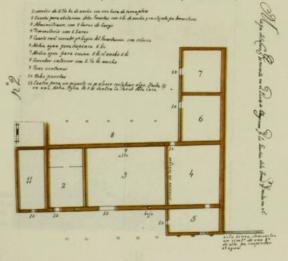


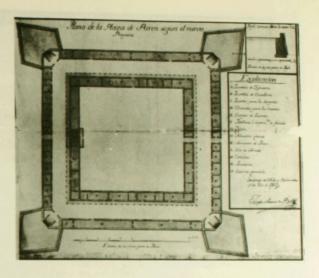
158. Leandro Badarán: plano de la fachada de la Catedral de Concepción. (1778). Diego Angulo Iñiguez: Planos y monumentos arquitectónicos de América y Filipinas.

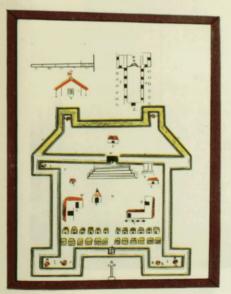


 Eduardo Gómez de Agüero (1794): Planos y perfiles de las capillas proyectadas en Concepción. (Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 804).

160. Pedro Leiva (1778): plano de los almacenes fiscales de Talcahuano. (Archivo Nacional. Contaduría Mayor Tesorería de Concepción, 1695-1816).

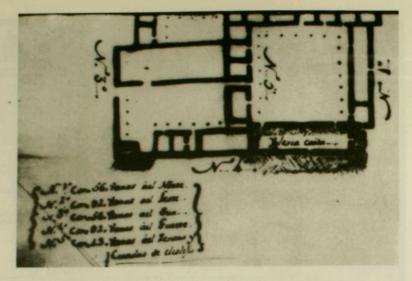






161. José Antonio Birt (1765): plano de la plaza de Purén. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.

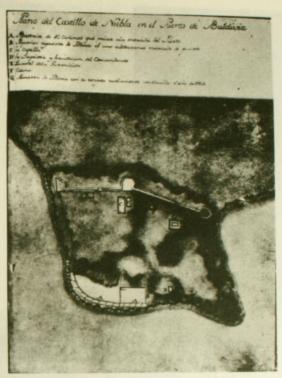
162. Planta de la ciudad de Arauco (1785). (Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 1014).



163. Plano de la iglesia de San Luis Gonzaga (Rere). (Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 698).

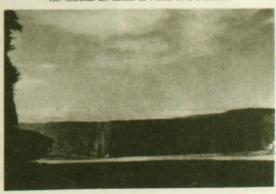
164. Estado actual del fuerte de Nacimiento.





165. José Antonio Birt (1763): Plano del castillo de Niebla. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.





167. Otro aspecto del castillo de Niebla en la actualidad.

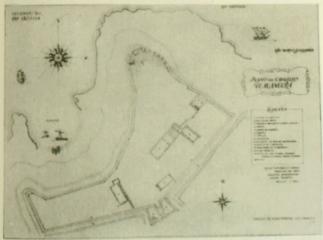


Service of the servic

168. José Antonio Birt (1765): Plano del fuerte de San Carlos, Valdivia. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.

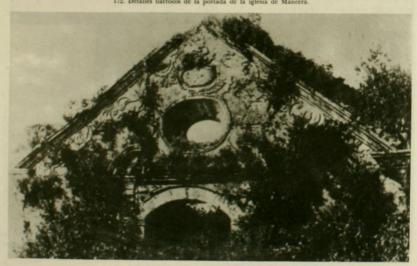


170. Roberto Montandon: Plano del castillo de Mancera en la actualidad. Consejo de Monumentos Nacionales.





171. Ruina del arco de la iglesia de Mancera.172. Detalles barrocos de la portada de la iglesia de Mancera.

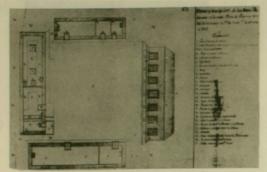


173. Línea decorativa de la iglesia de Mancera.

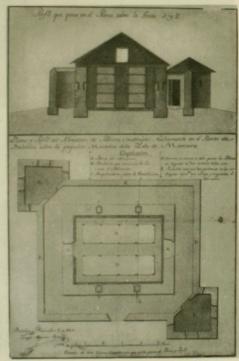




174. Garita del guarda de la iglesia de Mancera en la actualidad.



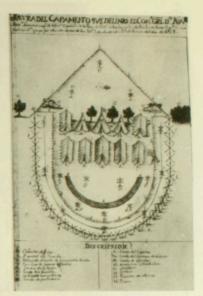
175. Plano de las obras de Valdivia (1762). En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Firrey Amat.



176. José Antonio Birt (1773): Plano de la Casa de Pólvora de Valdivia. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Firrey Amat.

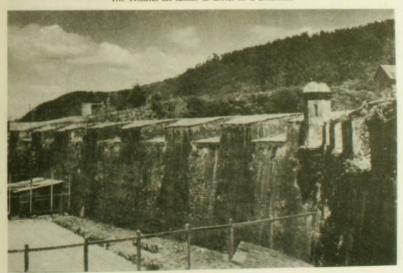


177. Castillo de Corral en la actualidad.



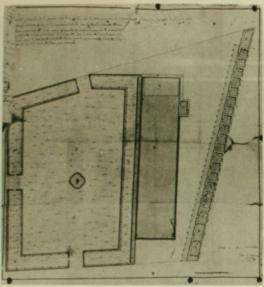
179. Campamento de 1759. En Rodriguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat.

178. Troneras del castillo de Corral en la actualidad.



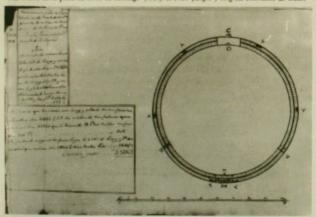


180. Manuel Cavallero: Pilón del Cuartel de Dragones. (Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 931).



 Juan José Goicolea: Plano de los baños públicos y cancha de juego de pelota vasca. E. P. S.: Juegos y alegrias coloniales de Chile.

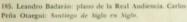
182. Plano de la plaza de toros de Santiago (1760). E. P. S.: Juegos y alegrías coloniales de Chile.

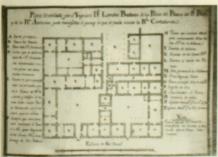




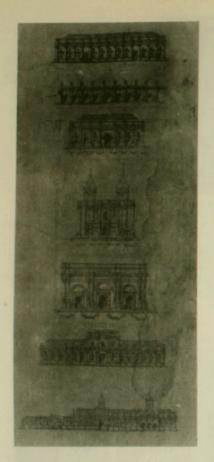
183. Miguel María Atero (1805): fachada de la Real Aduana en el siglo xix.

I84. Juan José Goicolea: la Real Audiencia (en la actualidad).







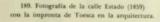


186. Perfil de los edificios coloniales. Pedro Dejean: Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile.



187. Juan José Goicolea: La iglesia de La Estampa de acuerdo a un dibujo de J. L. Mesias.

188. La Casa Colorada. Levantamiento de la portada. Dibujo de Manuel Eduardo Secchi: Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a itglo XIX.









190. Entrada monumental de la casa de la familia Velasco. Dibujo de Manuel Eduardo Secchi: Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a siglo XIX



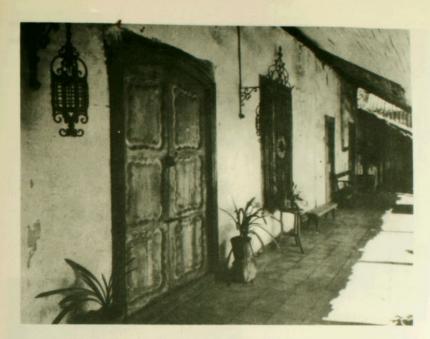
191. Casa colonial de Santiago. Merced esquina de Mosqueto.

192. Balconaje de la antigua hacienda de los Jesuitas en La Serena. (Cortesía de la señora Isolina Barraza de Estay).



193. Viejas pinturas murales de la hacienda de los Jesuitas en La Serena. (Cortesía de la señora Isolina Barraza de Estay).





194. Corredor, puerta y rejas de una casa de campó chilena (Graneros).



195. Puerta atablerada de una residencia chilena (Graneros).

196. Pilar de esquina con dibujo antropomórfico. La Serena.



197. Pilar de esquina. San Felipe.

198. Vieja casa de campo con corredor (Provincia de Colchagua).

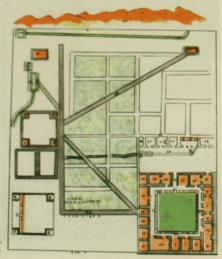




199. Portada y zaguán de una casa de campo (1745, Curimón).



200, Corredor con pastelones exagonales de la Casa Misional de los Jesuitas. Graneros.



201. Plano de una casa de Santiago con tiendas adyacentes. (Archivo Nacional. Real Audiencia, Vol. 1410)



202. Antiguo altar barroco de la Catedral de Santiago. En la actualidad en la iglesia de San Pedro.





204. Tallas barrocas en columnas del templo de San Francisco, La Serena.



205. Marcos Ḥurtado (1789). Arco triunfal de la Jura de Carlos IV. (Archivo Nacional. Capitania General, Vol. 832).



206. Proyecto de retablo de un carpintero colonial. (Archivo Nacional).



207. Reja colonial. Putaendo.



208. Reja colonial. Putaendo.



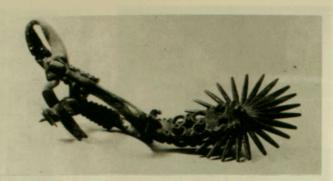
210. Estribo chileno (Museo de Arte Popular de la Universidad



209. Reja colonial. Provincia de Colchagua.





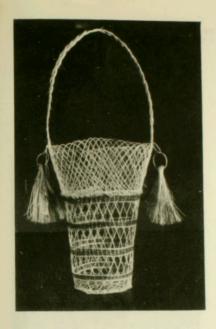


212. Espuela chileno con rodaja. (Museo Histórico Nacional).

213. La más antigua reproducción plástica del poncho chileno (1648). Georg Margrav. Citado en:

Handbook of South American Indians, Julian H. Steward.







215. Cestería de esparto (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile).



216. Cerámica negra de Quinchamalí (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile).



218. Cerámica llamada de Las Monjas. Siglo XIX (Museo Histórico Nacional).

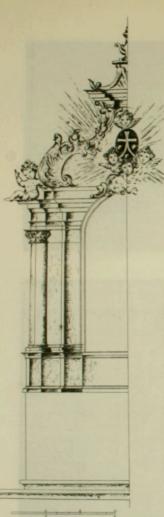
217. Cerámica de Talagante (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile).







219. Piezas: pichel, tetera y brasero de la cerámica de Las Monjas (Museo Histórico Nacional).



220. Ambrosio Santelices: dibujo del altar de la Virgen del Carmen (Archivo Nacional. Capitania General).

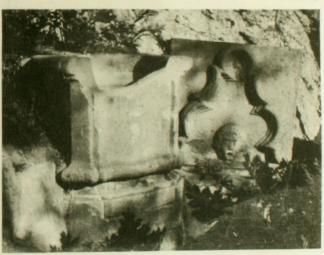
221. Ambrosio Santelices (atribuido): escudo de la familia Cañas (Museo Histórico Nacional).

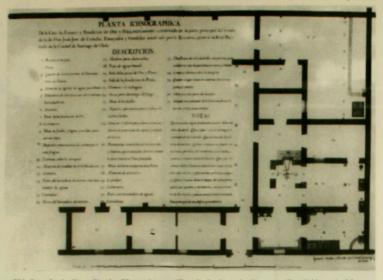




222. Ambrosio Santelices (atribuido): estatua de don Bernardo O'Higgins (Museo Histórico Nacional).

223. Ambrosio Santelices (atribuido): antigua fuente del Convento de Carmelitas (Cerro Santa Lucia).





224. Ignacio Andía y Varela. Planta iconográfica de la Casa de Ensaye y Fundición. (Archivo de Indias. Audiencia de Chile, 285).

225. Virgen del Carmen. Iglesia de San Agustín, Concepción.





226. Típica urna fanal de la Virgen. Siglo xvIII. (En poder del autor).

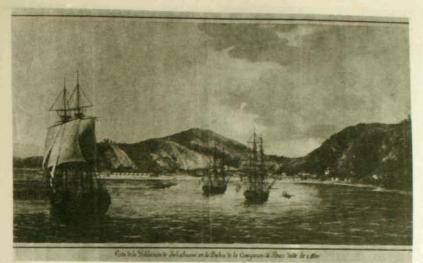


227. Joseph del Pozo: Vista de Santiago, el puente (1790). Aguada. Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile.

228. Joseph del Poso. Vista del pueblo de Santiago de Chile (1790). Aguada. Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile.

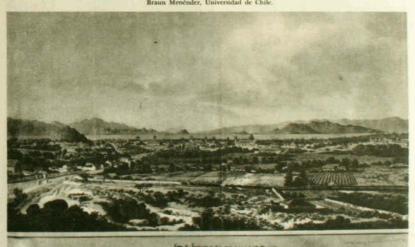


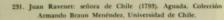
470



229. Fernando Brambila: Vista de Talcahuano (1793). Acuarela. Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile.

230. Fernando Brambila: Vista de Santiago de Chile (1793). Acuarela. Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile,









282. Juan Ravenet: hombre de campo de Chile (1793). Aguada. Colección Armando Braun Menéndez. Universidad de Chile.

233. Joaquín Mesías: El Obispo Francisco José Marán. Iglesia de la Estampa, Retrato al óleo.





234. Joaquín Mesias: El padre Antonio Correa, fundador de la Orden Mercedaria en Chile. Retrato al ôleo. Locutorio del Convento de la Merced.



235. El Maestro de Mendoza, Vida de la Virgen. La Presentación en el templo. Colección Mario Velasco.

236. El Maestro de Mendoza. Nacimiento de Cristo. Colección Fernando Lobo-Parga.





257. El Maestro de Mendoza. La huida a Egipto. Colección Alperto Concha.

INDICE DE ILUSTRACIONES

GUARDA ANTERIOR

Vida de San Francisco. Episodio del loco, Claustro del Convento de San Francisco en Santiago.

GUARDA POSTERIOR

Vida de San Francisco, Convite de San Francisco, Claustro del Convento de San Francisco en Santiago,

FRONTISPICIO

Hno. José Bitterich: San Sebastián (Iglesia de Los Andes).

Hustraciones en el texto

Plano de Santiago. En Alonso de Ovalle: Histórica Relación del Reyno de Chile, Roma MDCXLVI. pág. 2.

Santiago de Chile. En Huamán Poma de Ayala: Nueva Crónica y Buen Gobierno (circa 1615). Institut d'Ethnologie, Paris, 1936.

Mateo de Lepe: alfarje mudéjar de San Francisco (1615). pág. 8.

Contrafuertes góticos de la iglesia de Santo Domingo (La Serena).

pag. 22.

Supuestas murallas medievales del Santiago del siglo xvi. En Antonio de Herrera: Historia General de los Hechos de los Castellanos, Madrid, 1601-1615.

pág. 22.

Miguel de los Reves (1612): La cena de Santo Domingo. Colección Carlos Peña Otaegui. (Lo Fontecilla) Las Condes. pág. 30.

Plano de San Pedro de Alcántara, Calco (Archivo del Convento de San Francisco, Santiago).

Plano de la casa de don Agustin Tagle. (Archivo Nacional, Real Audiencia, vol. 1410).

Anónimo: La Ultima Cena (1652). Sacristia de la

Catedral de Santiago.

pág. 79.

Cajonería de los Jesuítas. Sacristía de la Catedral de Santiago.

Julian Baldovinos: San Francisco Javier agonizando. Catedral de Santiago.

pag. 98.

Juan Mauricio Rugendas: Iglesia de San Miguel de la Compañía de Jesús (1839). Dibujo, (Staatliche Graphische Sammlung, Munich),

pag- 110.

María Graham: torre de la iglesia de La Compañía (septiembre, 1822). Dibujo. (British Museum, Londres, Cortesia del Prof. David James). pag. 110.

Colegio de San Pablo. Provecto para sacar agua. (Papeles del Virrey Amat. Biblioteca de Cataluña. Cortesía del Director señor Arnaud de Lasarte). pág. 113.

Interior de la iglesia de Achao (Chiloé). pág. 115.

Iglesia de Achao (Chiloé): Púlpito de madera ta Ilada.

pág. 115.

San Agustín antes de su transformación por Vivaceta. (Colegio de San Agustín. Cortesía de don Carlos Larraín. Fotografía Hartmann). pág. 135.

Joseph del Pozo: vista del Carmen Bajo. Acuarela. Colección Braun Menéndez, Universidad de Chile.

pág. 141.

José Antonio Birt: plano de las casuchas de la Cordillera (1762). (Biblioteca de Cataluña. Cortesía del Director señor Arnaud de Lasarte). pág. 154.

Leandro Badarán: plano de ubicación del Puente de Cal y Canto (Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 974) Calco de W. Longé. págs. 156/157.

Iglesia de San Isidro después de la transformación. (Fotografía antigua).

pág. 168.

Pedro Dejean: plano de la fachada de la Catedral de Santiago (1838). Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile. Santiago, 1838. pág. 195.

Pedro Dejean: plano de la fachada de la Casa de Moneda (1838). Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile. Santiago, 1838.

pag. 199

Joaquín Toesca: dibujo de los utensilios de la Casa de Moneda (Archivo Nacional. Contaduria Mayor, Tesorería General, 1794·1797). pág. 204.

Fernando Brambila: los Tajamares del Mapocho. Grabado. En José Torre Revello: Los artistas pintores de la Expedición de Malaspina. Buenos Aires, 1944pág. 217.

Escudo franciscano. Talla de piedra (La Serena). pág. 226.

Anônimo chileno: San Francisco (La Serena). pág. 226. Ecce Homo (Iglesia de Quillota).

pág. 237.

San Martin de Tours (Iglesia Parroquial de Quillota).

pág. 237.

Iglesia de La Merced (Rancagua): el histórico campanario, pág. 239.

Iglesia de La Merced (Rancagua): portada,

pág. 239.
Benito Antonio García (1779): proyecto de fachada
para la casa del gobernador de Concepción (Archivo Nacional, Real Audiencia, vol. 669).

Pedro Dejean: plano del edificio del Tribunal del Consulado 1838. Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile. Santiago, 1838.

pág. 274.

Pedro Dejean; aspecto de la Plaza de Armas de Santiago en 1838. Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile.

pág. 275.

Posada de Santo Domingo. Levantamiento de Manuel Eduardo Secchi. En La Arquitectura en Santiago. Siglo xvn a siglo xxx. Santiago, 1941. pág. 283.

Parte antigua de Lo Fontecilla (Las Condes). Residencia de don Carlos Peña Otaegui.

pág. 285

Ignacio Andía y Varela: escudo español. Cerro Santa Lucia.

pág. 315.

Joseph del Pozo: vista de La Mocha (1790). Aguada. Colección Braun Menéndez, Universidad de Chile.

pág. 323.

Láminas

- San Francisco en la actualidad, pág. 361.
- San Francisco desde lo alto. pág. 361.
- San Francisco, Claustro. pág. 361.
- San Francisco, Altar Mayor, pág. 362.
- pag. 302.San Francisco. Puerta de la sacristía.pág. 363.
- 6. San Francisco, Puerta de sacristia. Detalle.

pág. 363.

- San Francisco. Puerta de la sacristía. Coronación. pág. 363.
- La Virgen del Socorro. Advocación napolitana traída por don Pedro de Valdivia (1541).
- José Gandarillas: torre antigua de San Francisco. Dibujo (1836).

pág. 364

 Martinez Montañés (atribuido): Niño Dios. (Iglesia de las Monjas de la Providencia, Santiago).

pág. 364.

- Fray Diego de Ocaña (1570-1608): la bella Guacolda, Dibujo (1600). Universidad de Oviedo. pág. 365.
- Fray Diego de Ocaña (1570-1608): el Gobernador de Chile, don Alonso de Sotomayor. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo. pág. 365.
- Fray Diego de Ocaña (1570-1608): el Gobernador don Martín García de Loyola. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo. pág. 365.
- Fray Diego de Ocaña (1570-1608): india araucana. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo. pág. 366.
- Fray Diego de Ocaña (1570-1608): indio del valle de Arauco. Dibujo (1600). Universidad de Oviedo.
 - pág. 366.
- 16. Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676). Retrato del Maestro de Campo don Alvaro Núñez de Pineda. Dibujo a pluma para ilustrar El Cautiverio Feliz. (Archivo Nacional, Fondo Antiguo, vols. 37 y 38). pág. 367.
- Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676).
 Batalla de las Cangrejeras (1629). Dibujo a pluma. (Archivo Nacional, Fondo Antiguo, vols. 37 y 38).
- pág. 367. 18. Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676). Apresamiento del autor. Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo, vols. 37 y 38). pág. 368.
- Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676).
 Prisioneros de los indios. Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo, vols. 37 y 38).
 pág. 368.
- Francisco de Pineda y Bascuñán (1607-1676).
 Matanza de prisioneros. Dibujo a pluma. (Archivo Nacional. Fondo Antiguo, vols. 37 y 38).
 pág. 369.
- San Francisco. Pila bautismal del siglo xvII. pág. 369.
- San Francisco. Silleria del coro. pág. 360.
- Fray Pedro de Figueroa (1640): "El Cristo de Mayo". Iglesia de San Agustin. pág. 370.

- Alonso de Ovalle: Histórica Relación del Reino de Chile. Roma, MICXLVI.
 - pág. 370.
- Anunciación a doña Picha, madre de San Francisco. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
- pág. 371. 26. Nacimiento de San Francisco, Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
 - pág. 371
- Basilio de Santa Cruz: La muerte de San Francisco. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
 - pág. 372.
- Juan Zapaca Inga: El entierro de San Francisco. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
 - pág. 372.
- Pedro Lorenzo (sic): La Desobediencia. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago. pág. 373.
- La Cena del Cardenal. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
- pág. 373. 31. Aparición de Jesucristo. Claustro del Convento
- de San Francisco, Santiago, pág. 374-
- San Francisco apedreado. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
 pág. 374-
- Santo Domingo y San Francisco. Claustro del Convento de San Francisco, Santiago.
- pág. 375-34. Anónimo del siglo xvu. La Madre Bernabé, fundadora del Convento del Carmen de San José. (Monasterio del Carmen de San José). (Cortesia de la prof. Lily Garafulic).
- pág. 376. 35. Anónimo del siglo xvII. El capitán Francisco Bardesi. (Monasterio del Carmen de San José). (Cortesía de la prof. Lily Garafulic). pág. 376.
- Anónimo (1690): Cristo llevando la cruz al calvario. (Monasterio del Carmen de San José).
- Anónimo (1690): Cristo llevando la cruz al calvario. Detalle.
 - pág. 377-
- San Pedro. Oleo del siglo xvii. (Iglesia de San Pedro).

pág. 378.

 Cáliz de los Jesuítas, Siglo xviii, Tesoro de la Catedral de Santiago,

pág. 379.

- Custodia de los Jesuitas (1746). Tesoro de la Catedral de Santiago. pág. 379.
- Gustodia de los Jesuítas (1746). Detalle, pág. 379.
- Frontal de plata de los Jesuítas. En la actualidad en la Catedral de Santiago. pág. 38o.
- Frontal de plata de los Jesuítas. Detalle, Catedral de Santiago. pág. 380.
- Atril de plata del siglo xvin. Tesoro de la Catedral de Santiago.
 - pág. 381.
- Atril de plata del siglo xvin. Detalle. Tesoro de la Catedral de Santiago.
 påg. 381.
- Relicario de plata de los Jesuitas. Siglo xvirt. Catedral de Santiago.
 pág. 382.
- Relicario de plata de los Jesuitas. Detalle. pág. 382.
- Altar de San Ignacio. Siglo xvii. (Capilla de La Compañía, Graneros).
 pág. 383.
- Altar de San Ignacio. Detaile del frontal de cuero repujado.
 pág. 384.
- Púlpito de la capilla de Graneros, (Siglo xvII). pág. 384.
- Joseph Ambrosi: Regina Apostolorum. (Sacristia de la Catedral de Santiago).
 pág. 385.
- Joseph Ambrosi: San Judas l'adeo. (Sacristia de la Catedral de Santiago).
- pág. 385. 53. Joseph Ambrosi: San Juan, (Sacristía de la Catedral de Santiago),
- pág. 386. 54. Cuadro antiguo de la capilla de La Compañía, Graneros.
- pág. 387.
 55. Advocación bávara de la Virgen en su cajuela barroca chilena. (En poder del autor).
 pág. 387.
- 56. Iglesia de Achao, Chiloé. Detalle del sagrario con

- las insignias jesuitas, pág. 388.
- Iglesia de Achao, Chiloé. Detalle de los camarines.
 - pág. 388.
- Iglesia de Achao, Chiloé. Enmaderación del techo.
- pág. 388. 59. Cristo tallado en madera. Achao, Chiloé. pág. 389.
- Sebastián Garcia Garreto, fundador de la residencia de San Sebastián de Bucalemu, (Hacienda Bucalemu). Oleo antiguo. pág. 300.
- 61. Entrada a la hacienda de Bucalemu.
- Detalle del antiguo cepo (1730) de la residencia de Bucalemu, pág. 391.
- 63. Detalle de la antigua capilla de Bucalemu.
- Cuadro cuzqueño de la capilla de Bucalemu. pág. 392.
- 65. Iglesia de San Diego. (Fotografia antigua en poder del autor). pág. 393.
- 66. Bernardo Godoy (atribuido): Altar Mayor del templo de San Agustin.
- pág. 393.
 57. Juan de los Santos Vasconcellos: fachada de la iglesia de Santo Domingo.
- Juan de los Santos Vasconcellos: fachada de la iglesia de Santo Domingo. Detalle.
- pág. 394. 69. Torres de la iglesia de Santo Domingo (1803). pág. 395.
- Iglesia de Santo Domingo. Contrafuertes. pág. 395.
- Iglesia de Santo Domingo. Puerta lateral. pág. 396.
- Iglesia de Santo Domingo, Altar Mayor, pág. 396.
- Iglesia de los Dominicos de Apoquindo. pág. 397.
- 74. Vista del Convento de las Carmelitas Descalzas de San Rafael (1773). Archivo de Indias (Sevilla). Cortesia de Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.



pág. 397.

75. Plano y elevación de la iglesia de las Carmelitas (1773). Archivo de Indias (Sevilla). Cortesía de Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.

76. Plano de ubicación de la iglesia de las Carmelilitas. Archivo de Indias (Sevilla). Cortesía de Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.

pág. 398.

 Luis Alvarez Urquieta: Convento de las Monjas Capuchinas de Santiago. Oleo. (Museo Histórico Nacional).

pág. 399.

 Retrato de don Fermin de Ustáriz. (Propiedad de doña Elena Errázuriz de Sánchez). pág. 399.

 Plano del Puente de Palo (1762). (Archivo Nacional. Capitanía General, Vol. 974). Calco de W. Longé.

pág. 400.

- Estribo del Puente de Calicanto. (Archivo Nacional. Contaduría Mayor. Obras Públicas, 1772-1782). Calco de W. Longé. pág. 400.
- Puente de Calicanto, Oficina del Trabajo. (Archivo Nacional).
 pág. 401.
- 82. Plano del Puente de Calicanto (1838). Pedro Dejean: Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile. Santiago, 1838.
- pág. 401. 83. Carlos Wood. El Puente de Calicanto. Acuarela. (Museo Histórico Nacional). pág. 402.
- 94. Puente de Calicanto. Antigua fotografía. pág. 402.
- 85. Antonio Lozada (1778). Plano de la Universidad de San Felipe. (Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 941). Calco de W. Longé. pág. 403.
- Plano de la Casa de Huérlanos (1759). Cortesia de Diego Angulo Iñíguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933/39-

pág. 403.

87. Ambrosio Santelices: plano de la iglesia de San

- Lázaro. (Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 1007). Calco de W. Longé. pág. 404-
- Plano y dibujo de la antigua iglesia de La Merced de acuerdo al retrato de su fundador. (Locutorio de la iglesia de La Merced).
 pág. 404.
- El altar mayor de la iglesia de La Merced. pág. 405-
- Templo de La Merced. (Tarjeta postal).
 pág. 405.
- Jorge Lanz (atribuido); púlpito barroco de la iglesia de La Merced,
 - pág. 406.
- Plano de alzada de la iglesia Catedral. (Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 974). Calco de W. Longé.
 pág. 407.
- 93. Joaquín Toesca: túmulo funerario de Carlos III. Catedral de Santiago, 1789. Cortesía de Diego Angulo Iñíguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39pág. 408.
- La Catedral de Santiago en la actualidad, pág. 408.
- Planta de la Casa de Moneda (1744). (Archivo de Indias. Sección Chile, 377). pág. 400-
- Plano de la Casa de Moneda (1754). Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39. Dág. 400.
- Modelos de husillos de la Casa de Moneda (Archivo de Indias. Audiencia de Chile, legajo 337). pág. 410.
- Píla labrada en piedra que fue de la Casa de Moneda. (Museo Histórico Nacional).
 pág. 410.
- 99. Segunda pila labrada en piedra de la Casa de Moneda. (Museo Histórico Nacional). pág. 411.
- 100. Rosauro Rojas (atribuido): reja antigua de La Moneda. (Cerro Santa Lucía). pág. 411.
- 101. Entrada de La Moneda con la pila del capitán Meléndez (1696). Dibujo de Manuel Eduardo Secchi: Arquitectura en Santiago. Siglo XVII a siglo XIX. Santiago, 1941.

pág. 412.

102. Juan José Goicolea. Dibujo de la pila de La

Moneda (1806). (Archivo Nacional). Contaduría Mayor, Casa de Moneda (1785-1810). Calco de W. Longé.

pág. 412.

103. Reja actual de La Moneda.

pág. 413.

104. Joaquín Toesca. Plano del Cabildo de Santiago. (Archivo Nacional).

pág. 413.

105. Joaquín Toesca. Plano de la planta del piso inferior de la Real Audiencia.

pág. 414.

106. Joaquín Toesca. Plano de la planta del piso superior de la Real Audiencia.

pág. 415.

107. Pedro Rico (1789). Plano y perfil de una porción del Tajamar. (Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 94).

pág. 416.

108. El Tajamar Nuevo. (Archivo Nacional, Capitanía General, vol. 94). Calco de W. Longé. pág. 416.

109. Los Tajamares con obelisco recordatorio. Oleo de Carlos Wood.

pág. 417.

110. El Hospital de San Juan de Dios. (Fotografía tomada antes de su demolición).

pág. 417.

111. Plano del Hospital de San Juan de Dios. Archivo de Indias. Cortesia de Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.

pág. 418.

112. Antiguo crucero de Avilés. Hospital de San Juan de Dios.

pág. 418.

113. José Antonio Birt: plano del Cuartel de Dragones. Archivo de Indias. Diego Angulo Iñíguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39. pág. 419.

114. Agustín Cavallero: plano de un almacén de pólvora (1796). (Archivo Nacional. Capitania General, vol. 766). Calco de W. Longé.

pág. 419.

115. Croquis de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios de La Serena (1745). En Enrique Laval: Hospitales fundados en Chile durante la Colonia. Santiago, 1935. pág. 420.

116. Pedro Rico (1798): planos de la Cárcel y Cabildo de La Serena. (Archivo Nacional. Real Audiencia, vol. 766). Calco de W. Longé. pág. 420.

117. Murallas del antiguo templo de Santo Domingo.

pág. 421.

118. Puerta lateral del templo de Santo Domingo. pág. 421.

110. Fuente de piedra de la antigua iglesia de los Jesuítas.

pág. 421.

120. Angeles resoplando. Talla en madera del siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo, La Serena. pág. 421.

121. Jesús Nazareno. Iglesia de Santo Domingo, La Serena.

pág. 422.

122. Virgen de Pompeya, (La Cautiva). Iglesia de Santo Domingo, La Serena.

pág. 423.

129. Fachada de San Francisco de La Serena, tomado del óleo que se conserva en la iglesia actual.

pág. 424.

124. Interior de la iglesia de San Francisco, La Serena.

pág. 424.

125. San Francisco, Talla en madera. Altar mayor de la iglesia de San Francisco, La Serena. pág. 425.

126. Casa de Villaseñor. (Museo Arqueológico de La Serena).

127. Cofre de plata, Iglesia de San Francisco, La Serena.

pág. 426.

pág. 425.

128. Nuestra Señora del Rosario (Andacollo). Grabado por Julio Robiquet, relojero de La Serena. Imprenta Lemaire, París. pág. 426.

120. Plano de la iglesia de San Rafael de Rosas. (Archivo Nacional, Capitania General, vol. 419).

pág. 427.

130. Pedro Foguer (Vogl): Castillo de Valparaíso. (Archivo de Indias. Mapas y planos del Perú. Cortesía de Isidoro Vásquez de Acuña). pág. 427.

131. Plano de la iglesia parroquial de Valparaíso (1745). Archivo de Indias. Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39. pág. 428.

132. Plano de la recova de Valparaiso (1789). Cortesía de Martín Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial. Buenos Aires, 1934. pág. 428.

133. Túmulo de Carlos III. Iglesia de Valparaiso (1789). Diego Angulo Iñiguez: Planos y documentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.

pág. 429.

134. José Antonio Birt (1768): plano del castillo de San José de Valparaíso. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones Militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949.

pág. 429.

135. José Antonio Birt (1764): plano del fuerte de La Concepción. En Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949.

pág. 430.

136. José Antonio Birt (1770): plano de las fortificaciones de la isla de Juan Fernández. En Rodriguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949. pág. 430.

 Nuestra Señora de Limache. Estampa popular. Litografía Claret.

pág. 431.

138. Plano del Cabildo de Quillota. Archivo de Indias. Diego Angulo Iñíguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.

pág. 431.

139. Perspectiva y planta de la Iglesia de Quillota (1748). Martin Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial. Buenos Aires, 1934.

pág. 432.

140. Iglesia de La Merced, Quillota.

pág. 432.

 Iglesia de La Merced, Quillota. Altar mayor. pág. 432.

- Iglesia de La Merced, Quillota. Púlpito barroco. pág. 432.
- 143. Virgen de Lo Vásquez. Estampa popular, pág. 433.
- 144. Niño Dios de Malloco, Estampa popular.

pág. 433-

 Plano de la Cárcel de Rancagua. (Archivo Nacional, Real Audiencia, vol. 2616).

146. Santa Rosa de Lima de Pelequén. Imagen popular.

pág. 434.

Asiento primitivo de la villa de Curicó y Convento Viejo. (Archivo Nacional).
 pág. 435.

148. Fragmento del plano de la ciudad de Curicó (1806). (Archivo Nacional. Col. Morla Vicuña, vol. 34). pág. 435.

149. La iglesia de La Merced de Curicó (1806). Tomada del plano de la ciudad. (Archivo Nacional. Col. Morla Vicuña, vol. 34).

pág. 435-

150. Joaquín Toesca. Reconstrucción del plano del Cabildo de Talca. (Cortesía del Sr. Gustavo Opazo). pág. 436.

151. Plano de la cárcel de Quirihue (1789). (Archivo Nacional. Capitania General, vol. 961).

152. Casa del Cabildo de Concepción (1739). Diego Angulo Iñiguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39. pág. 437.

153. Lugardo Brabo: fachada de la Catedral de Concepción (1743). Martín Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial. Buenos Aires, 1934pág. 437.

154. Lugardo Brabo (1743): planta de la Catedral de Concepción. Martín Noel y José Torre Revello: Estudios y documentos para la historia del arte colonial. Buenos Aires, 1934pág. 437.

155. Plano del Hospital de Concepción, (Archivo Nacional. Archivo de Jesuítas, vol. 81). pág. 438.

156. Plano del Hospital de Concepción. II parte. (Archivo Nacional. Archivo de Jesuítas, vol. 81). pág. 438.

157. Leandro Badarán (1778): plano de la Catedral de Concepción. Diego Angulo Iñíguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-39.

pág. 439-

158. Leandro Badarán: plano de la fachada de la Catedral de Concepción (1778). Diego Angulo Iñíguez: Planos y Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas. Sevilla, 1933-34-

pág. 439-

159. Eduardo Gómez de Agüero (1794): planos y perfiles de las capillas proyectadas en Concepción. (Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 804).

pág. 440.

16o. Pedro Leiva (1778): plano de los almacenes fiscales de Talcahuano. (Archivo Nacional. Contaduria Mayor. Tesoreria de Concepción, 1695-1816). pág. 440.

161. José Antonio Birt (1765): plano de la plaza de Purén. Rodríguez Casado y Perez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949. pág. 441.

162. Planta de la ciudad de Arauco (1785), (Archivo Nacional, Capitania General, vol. 1014).

pág. 441.

163. Plano de la iglesia de San Luis Gonzaga (Rere). (Archivo Nacional. Capitania General, vol. 698). pág. 442.

164. Estado actual del fuerte de Nacimiento.

pág. 442.

165. José Antonio Birt (1763): plano del castillo de Niebla. Rodriguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949.

pág. 449-

166. Murallas del castillo de Niebla en la actualidad.

pág. 443-

 Otro aspecto del castillo de Niebla en la actualidad.

pág. 444-

168. José Antonio Birt (1763): plano del fuerte de San Carlos, Valdivia. Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949.

pág. 444-

169. Juan Garland: torreón de Valdivia en la actualidad.

pág. 445.

 Roberto Montandón: plano del castillo de Mancera en la actualidad. Consejo de Monumentos Nacionales.

pág. 445-

Ruina del arco de la iglesia de Mancera.
 pág. 446.

172. Detalles barrocos de la portada de la iglesia de Mancera.

pág. 446.

173. Línea decorativa de la iglesia de Mancera. pág. 447.

174. Garita del guarda de la iglesia de Mancera en la actualidad.

pág. 447.

175. Plano de las obras de Valdivia (1762). Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949. pág. 448.

176. José Antonio Birt (1773): plano de la Casa de Pólvora de Valdivia. Rodriguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949.

pág. 448.

177. Castillo de Corral en la actualidad. pág. 449.

 Troneras del castillo de Corral en la actualidad, pág. 449.

179. Campamento de 1759. Rodríguez Casado y Pérez Embid: Construcciones militares del Virrey Amat. Sevilla, 1949.

pág. 449-

180. Manuel Cavallero: pilón del Cuartel de Dragones. (Archivo Nacional. Capitanía General, vol. 931).
pág. 450.

181. Juan José Goicolea: plano de los baños públicos y cancha de pelota vasca. E. P. S.: Juegos y Alegrías Coloniales de Chile. Santiago, 1947.

pag- 450.

182. Plano de la plaza de toros de Santiago (1760).
E. P. S.: Juegos y Alegrias Coloniales de Chile.
Santiago, 1947.

pág. 450.

183. Miguel Maria Atero (1805): fachada de la Real Aduana en el siglo xix.

pág. 451-

184. Juan José Goicolea: la Real Audiencia (en la actualidad).

pág. 451.

185. Leandro Badarán: plano de la Real Audiencia. Carlos Peña Otaegui: Santiago de siglo en siglo. Santiago, 1944.

pág. 451.

186. Perfil de los edificios coloniales. Pedro Dejean:

Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile.

pág. 452.

187. Juan José Goicolea: la iglesia de La Estampa de acuerdo a un dibujo de J. L. Mesías.

pág. 452.

188. La Casa Colorada. Levantamiento de la portada, Dibujo de Manuel Eduardo Secchi: Arquitectura en Santiago. Siglo xvn a siglo xix. Santiago, 1941.

pag. 453

189. Fotografía de la calle Estado (1859) con la impronta de Toesca en la arquitectura.

pág. 453.

190. Entrada monumental de la casa de la familia Velasco, Dibujo de Manuel Eduardo Secchi: Arquitectura en Santiago, Siglo xvII a siglo xIX. Santiago, 1941. pág. 453

191. Casa colonial de Santiago. Merced esquina de Mosqueto.

pág. 454-

192. Balconaje de la antigua hacienda de los Jesuitas en La Serena. (Cortesía de la señora Isolina Barraza de Estav).

pág. 454

193. Viejas pinturas murales de la hacienda de los Jesuïtas en La Serena. (Cortesia de la señora Isolina Barraza de Estay).

pág. 454-

194. Corredor, puerta y rejas de una casa de campo chilena (Graneros).

195. Puerta atablerada de una residencia chilena (Graneros).

pág. 455

196. Pilar de esquina con dibujo antropomórfico. La Serena.

pag. 456

197. Pilar de esquina. San Felipe.

pag. 456.

198. Vieja casa de campo con corredor. (Provincia de Colchagua).

pág. 457-

199. Portada y zaguán de una casa de campo (1745, Curimón).

200. Corredor de pastelones hexagonales de la Casa Misional de los Jesuítas. Graneros.

pág. 458.

201. Plano de una casa de Santiago con tiendas adyacentes. (Archivo Nacional. Real Audiencia, vol. 1410). pág. 458.

202. Antiguo altar barroco de la Catedral de Santiago, en la actualidad en la iglesia de San Pedro.

203. Confesionario barroco del siglo xvin. Iglesia de San Francisco.

pág. 459

204. Tallas barrocas en columnas del templo de San Francisco, La Serena.

pág. 459-

205. Marcos Hurtado (1780). Arco triunfal de la Jura de Carlos IV. (Archivo Nacional, Capitania General, vol. 832).

pág. 460.

206. Provecto de retablo de un carpintero colonial. (Archivo Nacional).

pág. 460.

207. Reja colonial. Putaendo. pág. 460.

208. Reja colonial. Putaendo.

pág. 461.

209. Reja colonial. Provincia de Colchagua. pág. 461.

210. Estribo chileno. (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile). pág. 461.

211. Estribo chileno. (Museo de Arte Popular de la

Universidad de Chile). pág. 461. 212. Espuela chilena con rodaja. (Museo Histórico

Nacional).

pág. 462. 213. La más antigua reproducción plástica del poncho chileno (1648). Georg Margrav, citado en Handbook of South American Indians. Julian H. Steward. Washington, 1946.

pág. 462.

214. Cestería de crin de caballo (Rari, Panivámida). pág. 463.

215. Cestería de esparto (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile).

pág. 463.

216. Cerámica negra de Quinchamalí. (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile).

pág. 464

217. Cerámica de Talagante. (Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile).

pág. 464.

218. Cerámica llamada de Las Monjas. Siglo XIX. (Museo Histórico Nacional).

pág. 464.

210. Piezas: pichel, tetera v brasero de la cerámica de Las Monjas (Museo Histórico Nacional).

220. Ambrosio Santelices: dibujo del altar de la Virgen del Carmen. (Archivo Nacional. Capitanía General). pág. 466.

221. Ambrosio Santelices (atribuido): escudo de la familia Cañas (Museo Histórico Nacional).

222. Ambrosio Santelices (atribuido): estatua de don Bernardo O'Higgins. (Museo Histórico Nacional).

223. Ambrosio Santelices (atribuido): antigua fuente del Convento de Carmelitas (Cerro Santa Lucia).

pág. 467.

224. Ignacio Andía y Varela. Planta iconográfica de la Casa de Ensaye y Fundición. (Archivo de Indias. Audiencia de Chile, 285). pág. 468.

225. Virgen de Carmen. Iglesia de San Agustín, Concepción.

226. Típica urna fanal de la Virgen. Siglo xvIII. (En poder del autor).

pág. 469.

227. Joseph del Pozo: vista de Santiago, el puente (1790). Colección Armando Braun Menéndez. Universidad de Chile.

pág. 470.

228. Joseph del Pozo: vista del pueblo de Santiago de Chile (1790). Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile, Aguada, pág. 470.

229. Fernando Brambila: vista de Talcahuano (1793). Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile, Acuarela,

pág. 471.

230. Fernando Brambila: vista de Santiago de Chile (1793). Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile. Acuarela. pág. 471.

231. Juan Ravenet: señora de Chile (1793). Colec-

ción Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile. Aguada. pág. 472.

232. Juan Ravenet: hombre de campo de Chile (1793). Colección Armando Braun Menéndez, Universidad de Chile, Aguada,

pág. 472. 233. Joaquín Mesías: el Obispo Francisco José Marán, Iglesia de La Estampa, Retrato al óleo.

pág. 473. 234. Joaquín Mesías: el padre Antonio Correa, fundador de la Orden Mercedaria en Chile. Retrato al óleo, Locutorio del Convento de La Merced, pág. 473.

235. El Maestro de Mendoza. Vida de la Virgen. Presentación en el templo. Colección Mario Velasco

pág. 474.

236. El Maestro de Mendoza. Nacimiento de Cristo. Colección Fernando Lobo-Parga.

pág. 474.

237. El Maestro de Mendoza. La huida a Egipto. Colección Alberto Concha.

pág. 475.

INDICE ALFABETICO

Aballa, Pedro 289 Abós v Padilla, Nicolás 249, 250 Acevedo, Juan 63 Acuña, José Rosario 248 Adams, Roberto 298 Adrian, Manuel 57 Agramonte y Toledo, Junn 307 Agilero, Padre 235 Aguilla Ana de 63 Aguila, Andrés 52 Aguila, Ignario 82 Agaila, Luis 56 Aguilar, Antonio 257 Aguilar, Francisco 159 Aguirre, Fernando 224, 225, 226 Aguirre, José Manuel 325 Aguirre, Juan Nicolás (marqués de Monteplo) 86, 166 Aguirre, Miguel 224 Americ Come 9 Agusto, Lorenzo 24, 55, 57 Agustín, saciavo 90 Agustin, Nicolás de 121 Ahumada, José Valeriano 178 Ahumada y Mendoza, Gaspar de 151 Aizpitarte, Martin 41 Alamos, Pedro 24 Alarcon, Juan de 133 Albas 228 Alberdi 274 Alcalde (familia) 189 Alcalde Lecaros 282 Alcalde Ribera, Rosa 153 Aldames, Tomás 202 Aldana, Lorenzo 259 Alday y Aspee, Manuel 105, 125, 126, 127, 128, 136, 185, 191, 227, 240, Aldunate, Sor Jusefa 140 Aldunate, Manuel 315 Aldunate Guerrero, Vicente 276 Alemán, P. Ignacio 80 Alfaro, Diego 36 Alfaro, Francisco 306 Algarabay, Francisca de 318 Almeyda, José 162, 266 Alonso, Francisco 24 Alonso de Figueros, Pedro 40 Al6s 284 Altamira, Rafael 118

Altamirano, Diego 24

Abaitus, Lorenzo 56

Altamirano, Gilda XII Altolaguirre, Bernardino 202, 205, 206 Altube, Joseph 147 Altuna, Juan Bautista 299 Alva x Astorga, Petrus 67 Alvarado, Alfonso 82 Alvarado, José 227 Alvarez, Francisco A. 138
Alvarez, José 151 Alvarez de Acevedo, Tomás 172, 206, 212 Alvarez de Araya, Nota 237 Alvarez Hidalgo, Oscar 32 Alvarez Tobar, Juan 14, 227 Alvarez de Toledo. Gunzalo 1 Alvarez Urquieta, Luis X, 30, 65, 70, 73, 101, 144, 149, 169, 327 Amado, Pedro 136, 161 Amaral, Anastasio 146 Amarante, Anastasio 147 Amat, Manuel de 195, 235, 252, 258, 260. 289 Ambrosi, Joseph 101, 102, 105, 327 Amesti, Luis 240 Ampuero O., German 114 Amunitegui, Domingo, 292 Amunătegui, Miguel Luis 1x, 46, 96, 97, 101, 310, 320 Andia y Varela, Ignacio 192, 209, 210, 273, 312, 313/318 Andrade, Francisco Santos 120 Andneza, José Miguel 229 Angulo Ifiiguez, Diego XI, 3, 17, 21, 140, 156, 166, 176, 192, 197, 218, 219, 220, 232, 233, 236, 249, 254, 324 Anriquez, Nicolás 175 Antonelli, Bautista 17 Antonio, Fray 5 -Apele, Temás 297, 311, 320 Apucaleo, indio 229 Ara Inda, Manuel de 142 Arabalaoza, Manuel de 202 Aragón, Joseph 147 Arana, Iñigo 24 Araneda Bravo, Fidel 151, 152, 326, 327 Araneda Encina, Maria Teresa XII Aranz y Otárola, Juan Antonio 90 Araya, Ignacio 147 Araya, Juan 56 Araya, Rodrigo 24 Arce, Diego 46

Arce, Fray José 40 Arce, Maria 140 Arco v Garay 307 Arenas, P. Juan de 169 Arenas, Romunido 126, 147 Argilelles, Agustín 164, 200, 201, 204, 215, 220, 221, 282, 297 Aristegui, Pablo 43 Armenta, Pedro de 1 Armijo, Tomás 178 Arnous Loriel, Francisco 232 Aro, José Antonio 276 Arestegui, José Lino 179 Arostegui, Ramón 282 Arqueros, Lucas 223 Arrabal 291 Arraño, Dionisio 63 Arrau, Lorenzo 154, 158 Arrivillaga, Francisco de 202 Aseni, Hartolomé 24 Asenci, Pray José 318 Astorga, Antonio 257 Astorga, José Maria 173 Astorga, Miguel 147 Astudillo 82 Assia, M. 297 Atahusipa Inga, Criséstemo 64, 78, 79 Atere, Mignel de 170, 183, 209, 229, 252, 268, 314 Averell, Samuel 224 Avila, Diego de 56 Avila Martel, Alamiro de XII Avilés, Garcia de 4, 24 Avilés y del Pierro, Gabriel 172, 173, 176, 180, 206, 218, 223 Ayacando de Osuna, Manuel 263 Ayala, Padre 86 Ayala, Pedro 48 Avroldi, Cavetano 195 Ayroldi, Santiago 195 Ayerta, Pedro José 191, 296 Azagra, Ambrosio 223 Azagra, Pedro Andrés 148, 289

Bachiller, Miguel 178

Badarán, Andrés 155

Badarán, Leandro 106, 155, 160, 161, 163, 174, 198, 199, 200, 201, 212,

Azereto, Juan Ramon 204, 246

Azúa, Pedro Felipe 227, 251

Azőcar, Manuel 172, 209

Azúa, Tomás de 150

215, 232, 235, 252, 253, 258, 271, 300 Badille, Miguel 104 Báez, Hernando 2 Báez, Juan 24 Báez, Sebastián 172 Baeza, Juan Cornelio 243, 244 Baers, Manuela 188 Baeza, Maria Dolores 287 Baides, marqués de 16 Bails, Benito 177 Balbiani, César 259 Balbontin, Felipe 229 Balbontin, Pedro 223 Baldovinos, Julian 97, 108 Baldovinos, Rodrigo Antenio 119, 120 Bichon, Maria 308 Balmaceda, Domingo 302 Balmaceda, Juan 150, 230, 236 Balmaceda Ortega, Manuel 294 Ballesteros, J. A. 289 Banda Antonio 147 Barahona, Alonso 25 Barahona, Victor XII, 102 Baraines Antonio 128 Dardesi, Antonio 128
Dardesi, Francisco 44, 57, 75, 326 Bardesi, Pray Pedro 44, 131, 326, 327 Blanco Cuartin, Manuel 180 Bargas, Juan de 56 Bari, P. Pedro 95, 96 Barozzi, Giâcomo 41 Barra, Pablo de la 248 Barrenechas, José Gregorio 179 Barrers, maestro 123 Barrera Benito 149 Barrera, Cristôbal 63 Barrera, Domingo de la 146, 147, 289, 291 Barrers, Fray Gaspar 40 Barrers, Fray Juan 11 Barrers, Pablo 291 Barriga, Alonso 248 Barrionuevo, Nicolás 48, 86 Barrios, Mateo 50 Barros, Francisco Antonio 128, 129, 146,

105, 106, 269, 314 Basaure, Nicolás 144, 146, 147, 148, 167, 271, 282 Bascone, José 131 Bascuffan 314 Basuto, Jerônimo 55 Baura Felipe 324 Begenauer, Jacobo 92 Belgrano, Manuel 181 Bella, Francisco 95 Bello, Fernando 257

Barros Arana, Diego 1x, 92, 95, 100,

162

Bello, Audrés 89, 95, 111 Benavides, Alfredo N. XI, 3, 7, 8, 65, 71, 84, 98, 99, 132, 137, 170, 193,

210, 219, 229, 230, 248, 282, 284, Cachete, Miguel 82 285, 319 Benavides, Ambrosio 163, 172, 201, 212, Calderón, Andrés 79 215, 254, 288, 322

Benavides, Ramon 288 Beranguer, Carlos 263 Berenson 66 Berger, Luis 29 Bermeo, Luis 26

Bermüdez, Salvador 249, 259 Bernabé, Sor 75

Bernabé, Usauro de 263 Berroeta, Félix 153, 260 Berroeta, Manuel 256 Besoaln, Catalina 282

Birt, José Antonio 154, 157, 158, 159, 174, 197, 215, 220, 282, 285, 252, 256 258 260 271

98, 108

Bladh, Carlos Eduardo 314 Blanco, José 288 Blanco, José Miguel x, 313 Blanco Lucas 224 Blanco, Tomás 179

Blanco Encalada, familia 139 Blanco Encalada, Martin 180

Bobadilla, Francisco 4, 24 Bobadilla, J. M. 294 Bobadilla Garcia, Cristôbal 57

Bohorque, Pascual 128 Bongiovanni, Sebastián 95 Borda, Juan Bautista 166 Borjas, Ignacio 263

Bérquez, José 191, 195 Borromini 196 Braho Fillis 289

Bohon, Juan 15

Braho, José 302 Brabo, Lugardo 250, 254, 257 Brabo Santiago 289

Brambila, Fernando 216, 323, 324 Braun Menéndez, Armando XII, 824 Bravo, Juan 227

Bricefio, maestro 266 Briceño, Fray Agustín 43 Briceño, Prancisco 150

Buitron, Juan de 259 Bullet, Pierre 177 Burckhardt, Jacobo 60, 109

Burger, Jorge Ignacio 80 Burros Alonso de 58 Buschiazzo, Mario XI, XII, 42, 181 Bustos, Fray Joseph 308

Caballero, Andrés 56 Caballero Vicente 145 Cáceres, Cristóbal 56

Cádis, maestro 243 Calderón, José Maria 179 Calderón, Manuel 295 Caldarán Pedro 128

Calvo Encalada, Martin 186 Callejas, Isidoro, 228 Camifia, Ignacio 192

Campo y Lantadilla, Alonso 45 Campos, Miguel 271 Canales, José 147, 291

Canales de la Cerda, Fernando 62, 243 Cano de Escobar, Maria 11 Cuntillana, Nicolas 214 Cañol, Domingo 185

Carles (El Remero), maestro 140, 161 Carlos V 19 24 Cartagena, Pedro 291

Bitterich, Juan 80, 81, 83, 94, 98, 97, Carvallo, Pernando 228 Carvallo, Pedro Nolasco 325 Carvallo Goyeneche, Vicente 111, 130,

182, 183, 187, 165, 172, 193, 194, 214, 219, 272 Carrasco, José 77

Carrasco, José Antonio 297 Carrusco Santos 297 Carrasco y Bravo, Bernardo 37, 77, 78, 935

Carrera, Francisco de Boria de la 287 Carretero, Pedro 297 Carril, Bonifacio 324

Carrión, señoras de 312 Carrion, Domingo 128 Carrion, Lorenzo 40 Carrion, Ventura 38 Casa Real, marqués de 213

Casares, P. 85 Caso, Manuela 226 Caso, Ventura 119 Castedo, Leopoldo XII Castefuerte, marqués de 142

Castillejos, Fray Prancisco 224 Castillo, maestro 126 Castillo, Alonso 24 Castillo, J. del 289 Castillo, Juan del 2 Castillo, Lorenzo 81 Castillo, Tomás 24 Castorga, Antonio 257 Castro, Cristóbal de 58

> Castro, Diego 257 Castro, Fray Diego 32 Castro Reyes, Juan de 58 Castroverde, Teresa 181

Cavallero, Agustín 176, 179, 182, 183, 207, 209, 217, 221, 223, 224, 247, 269, 272, 276

Cavallero, Manuel 266 Cavallero, Vicente 266, 269 Cavareda, Fray José 7 Cazanova, Fray Francisco 131 Celano, beate Tomás 67 Cellini, Benvenuto 294 Cepeda, Maria 29 Cervantes, Fray Gerónimo de 9 Céspedes, Antonio de 244 Cid. Francisco 43 Cienfuegos, José Ignacio 245 Cistarna Francisco 295 Claude, Joseph 295 Coello, Claudio 70 Collo (india) 227 Como, Francisco 291 Concepción, P. Juan de 44 Concha, Juan de 55, 147 Concha, Juan José 318 Concha, Manuel 15, 47 Contreras, Luis de 26 Montreras, Manuel 257 Coo. José 324 Corbalán, maestro 244 Cordero, Diego 104, 112 Cordero, Elvira 57 Cordero, Julio 119 Córdoba, Alonso de 20, 36, 40, 42, 48, 50, 75, 129, 134, 259 Córdoba, Juan de 82 Cornejo, Jorge 59, 69 Corvalán, Joseph 289 Correa, P. Antonio 11, 21, 169, 826 Cossio del Pomar 60, 67 Courte, Simón de la 41 Covarrubias, Petronila 77

Courte, Simón de la 41
Cousiño, Matías x
Covarribias, Alonso 26, 169
Covarribias, Petronila 77
Cranisbro, Juan 138
Cresan, St 1
Crespo, P. Vicente 132
Cras, Antonio 147
Cras, José 247
Cras, Juan Antonio 230
Crus, Juan Manuel de la 279
Crus, Juan Manuel de la 279
Crus, Juan Manuel de la 279
Crus, Juan Manuel 47
Crus, Nicolás (conde de Maule) 246, 247
Crus y Bahamonde, Vicente de la 244,

245
Cuevas, José Maria 146
Cuevas, Juan 2
Cuevas, Juan de 24
Cuevas, Juan Bautista 242
Cuevas, Sancho de las 74

Chacén, P. Bernardino 39, 48
Chacén, Ignacio 71
Chacén, Santiago 276
Chaparro, Agustín 39
Chena, Domingo 291
Chippendale, Tomás 297

Choller, Michaelis 114

Damasceno (organista) 37 Daro, José 257 Daroch, Juan Antonio 259 D'Aulnoy, Madame 307 Davies, John Constance 129 Dávila Carson, Ricardo 282, 286 Davis, Eduardo 47 Daza y Miranda, Francisco 57 Deiean, Pierre 273 Deleito y Piñuela 307 Descalzo maestro 325 Diaz. Diego 56 Diaz Francisco 55 Diaz, José Alberto 84 Diaz Narciso 58 Diaz, Pedro 147, 291 Diaz Carrasco, José 56 Dias Fernández 943 Diez Juana 119 Dios, Pedro de 56 Dolei, Carlo 102 Donoso, Ricardo XII, 153, 230 Dottes, Joseph 39 Doussinague José María 202 Droz, J. Pierre 209 Duarte, Antonio 57 Duce, Antonio 154, 262 Ducoing, Arturo 240, 248 Durán, Domingo 24 Durán, Juan 296 Durán, Miguel 297 Durán Mastrilli, Nicolás 41

Echaiz, René León 243 Echenique, señora 147 Egaña, Juan IX, 175 Elzo, Marcos 168 Elorza, Antonio 299 Engelhardt, Adán 97 Enriquez, Andrés 24 Enrich, Padre 42, 81, 96, 97, 98, 110 Ercilla, Alonso de 28 . Erise, Martin 288 Errázuriz, José Antonio 193 Errázuriz, María del Carmen 139, 156 Errazuriz, Ramón 173 Errázuriz Aldunate, Isidoro 179, 182, 183 Escanilla, Gregorio 259 Escanio 274 Escobar, Alonso (El Viejo) 19 Escobar, Andrés (El Principe) 11 Escobar Francisco de 64 120 297 Escobar, Pray Antonio 244 Escobar, Micaela 188 Escobedo, Jorge 201 Escrich, Padre 41, 87, 104, 107 Esgelo, Pedro Vicente 239 Esparza, Juan de 62

Espeio, Antonio 178 Espejo, Elfas 291, 292, 295 Espeio, Juan de Dios 295 Espina, José 151 Espinosa, Francisco 13 Espinosa Pray Pedro de 39 Espinosa, Joaquin 174 Espinosa, Juan Agustin 230 Espinosa, Joaquin de 261, 263 Espinoza, Isabel de 64, 65 Espinoza, Enrique 95 Reninale Antonio 999 Espiñeira, Pedro Angel 252 Esterripa de Guzmán, María Luisa 172 Estreminiana, Antonio de 197, 199, 200 Eyzaguirre, Agustin de 173 Eysaguirre, Domingo 197 Eyzaguirre, Jaime 316 Eyzaguirre, Juan XII Ezeurra, Pedro 230 Feline II 5 11 17 19 233

Feliú Cruz, Guillermo XII Félix, Juan Bautista 89 Pernández, Francisco 5 Fernández, Alejo 121 Fernández, Norberto 263 Fernández Arrabal, Ignacio 181, 182, 291, 294 316 Fernandez de Alderete, Juan 11 Fernández Hernández, Manuel 136 Fernández Leiva Juan 179 Fernández Lozano, Luis 10 Fernández y Santiago, Juan 260 Ferrada Ibáñez, Miguel 247 Ferreira, Padre Francisco 107, 116 Ferreira, Francisco (arquitecto) 41, 42 Ferreira, Gonzalo 41, 74 Fierro Joseph 167 Figueroa, Francisco 119 Figueroa, Diego Manuel 229 Figueroa, Leonor 32 Figueroa, Fray Pedro 32 Figueroa, Pedro Pablo 309, 310, 312, 313 Figueroa y Córdoba, Manuel de 134 Fitz Roy, Roberto 256 Flores, Bartolomé 4, 26 Flores, Jacinto 147 Flores, Francisco 148, 178 Flores, N. 147 Florez de Valdés 17 Focillan, Henri 66 Foguer, Pedro 232 Fontecilla (corregidor) 222 Fontecilla, Pedro Antonio 112 Forel (véase Vogl) Fontecilla Larrain, Arturo x, 19, 55, 57, 58, 84, 142, 143, 146, 295, 300 Formas (familia) 279

 Francisco (indio) 42
 Gay, Claudio 314

 Francisco (masstro) 16
 Gayner, Benito 91, 6

 Franz, P. Jorge 90
 Ghio, José 292, 293

 Freiser, A. Francisco 236
 Ghisgiaxan, Raimundo

 Frias, Pray Diego 40
 Gil de Castro, José 32

 Frias, Pray Diego 40
 Gil de Castro, José 32

 Frias, Pray Diego 40
 Gil de Castro, José 32

 Frias, Pray Diego 40
 Gil de Castro, José 32

 Frias Herrán, P. Juan 12
 Giles de Tohar, Zolido 12

 Fuentes, Marco 122
 Gioto 66

 Frentes, Migue 447
 Giraldo Gil, Luis 94

 Fuentes, Migue 291
 Godomar, José Antoni

 Fuentes, Canterno 314
 Godoy, Bernardo 134

 Fuentalidia, Alarica 298, 290, 292
 Godoy, Bernardo 134

 Fuenzalida, Marcos 192, 209, 212
 Godoy, Bernardo 134

 Fuenzalida, Santiago 147
 Godoy, Patricio 306

 Fuenzalida, Santiago 147
 Godoy, Patricio 306

 Farenzalida, Marcos 192, 209
 Godoy, Daria José

 Giocioka, Juan José
 Giócioka, Juan José

Galiano, maestro 82 Gálvez, Francisco de 4, 24 Gálvez, José de 155, 199, 254 Gálvez, Tristán 151 Gallego, Jacinto 56 Galleguilles, Francisca Xavier 145 Gamboa, Juan 57 Gambon Maria 45 Gambos, Fray Miguel 40 Gamboa, Pedro 25 Gandarillas, José X, 96, 111, 130, 313 Garavito, Pray Ignacio León 178, 179 Garay 253 Garcés, Antonio 149 Garces Silva, Hernán 304 Garcia, platero 57 Garcia, Benito 42 Garcia, Domingo 55, 57, 233 Garcia, P. Ignacio 92, 100, 104, 105, 148 García, Joseph 214 Garcia, Juan 24 Garcia, Manuel 147 Garcia, Nicolás 131 Garcia de Cáceres, Diego 20 Garcia Carrasco, Antonio 175, 196, 206, 207, 232, 234, 235, 271 Garcia Carreto, Sebastián 91, 116 García y Estévez, Benito 252, 255 Garcia de la Huerta, Sor Taden 215 García Huidobro, Francisco 148, 173, 196 994 Garcia Pedronero, Juan 55 Garcia Ramón, Alonso 12 García Ronda, Diego 24 García Salazar, Sancho 75 Gardequi, Diego 205

Garland, Juan 153, 157, 158, 215, 256,

Garrasa, Joseph 101

Garro, José 48, 50, 119

latica, Toseph 119, 156

260, 261

Gayner, Benito 91, 92, 103 Ghio, José 322, 323 Ghigliazza, Raimundo 9 Gil de Castro, José 324, 325, 326 Giles de Tobar, Carlos 223 Giorgi, Rafael 112 Giotto 66 Giraldo Gil, Luis 24 Glabert, Teresa 28, 59, 60, 70 Godomar, José Antonio 228 Godov 147, 170 Godoy, Bernabé 273, 311 Godoy, Bernardo 134, 193, 194, 320 Godov Juan 58 Godov. Patricio 306 Goicolea, Juan José (véase Goycolea) Gómez, Francisco 247 Gómez, José 146, 149 Gómez, Joseph 253 Gômex, Juan 24 Gómez, Mariano 146 Gómez, Pedro 25 Gómes de Aguero, Eduardo 175, 206, 207, 248, 256, 326 Gómez Durán, Prancisco 24 Gómez de la Lastra. 266 Gómez Millas, Juan X Gómez de Silva, León 78 Gómez de Silva, Miguel 51, 75 Gőmez de Vidaurre 53, 87, 118, 173, 248, 249, 304 González, Acario 25 González, Antonio 12 González, Blas 231 González, Francisco 43 González, J. (carpintero) 123 González, José Marin 128 González, Juan 25 González, Juan (maestro) 3, 4, 9, 15, 24, 146 González, Juan (platero) 121. González, Juan Francisco 224 González, Luis 150 González, Mateo 136, 161 González, Miguel 35, 259 González, Pedro 24 González, Fray Pedro 79 González, Sebastián 24 Genzález, Tadeo 235

297 Goyenete, P. Bernardo 96 Graham, Maria 233, 306 Greco 67 Greve, Ernesto X, 3, 15, 25, 104, 105, 137, 157, 164, 178, 184, 201, 202 212, 214, 219, 255, 260, 262, 281 22.4 Grex. Vicente, 95. Griego, Marcos 24 Gunjarde, Demingo 146 Guamán Poma de Ayala, Felipe 28 Guaglen, Tomás 240 Guarda, Fernando 16, 260 Guenepán, J. M. 288 Guernica, Fray Juan de 144 Guerra, Crisanto 223, 224, 225, 226 Guerra, Francisco 65, 226 Guarra Tosá 225 Guerra, Pedro 224, 226 Guerrero, Eusebio 185 Guerrero, José 147, 227 Guerrero, Nicolás 141 Guerrero y Torres 254 Guevara, Tomás 295 Guide Angel 60 Guill y Genzaga, Antonio 156, 157, 175, 985, 256, 287 Guillard, Mario XII Guillestegui, Fran Esteban 47 Guillonda, Antón 27 Guio, José 322, 323 Guirior, Manuel 175 Guisbert y Talens, Pedro 240 Gumera, Francisco 250 Gumera, Tiburcio 172, 245, 247 Gutiérrez, Fray Bernardino 310 Gutiérrez, Felipe 25 Gutiérrez, Joseph. 182, 234, 325 Gutláryov Ivan 56 Gutiérrez, Pedro 24 Gutiérrez de Espejo. Pedro 62, 282 Gutièrrez de Espejo y Pacheco, José 143 Guzmán, Agustín 291 Guzmán, Diego 320 Guzman, Fray Francisco Xavier 163, 218 Guzmán Jasá 207 Guzman, Fray José Xavier de 210, 265 Guxmán, Joseph 79 Guzmán, Juan José 133 Guzman, Pedro 123 Guzmán, Temás 294 Guzmán y Lecaros, Joseph 162 Haberl, Jorge 88 Haedo, Cristóbal de 56

Gorbea, Joseph, 265

Goya, Francisco 180

Goribar, Nicolás Xavier 139

Goycolea, Juan José 173, 179, 196, 209,

213, 224, 246, 267 a 271, 273, 288,

González de Agüeros, Pedro 114

González Farins, Manuel 15, 51

González Marmolejo, Juan 122, 126, 128,

González Montero, Diego 50

González de Nájera, Alonso 17, 19

González de San Nicolás, P. Gil 9

González León, Juan 65

Goozález Medina, Luis 243

Goñi, Lorenzo 253

150

Harth-Terré, Emilio 12, 26, 41 Haymbhausen, P. Carlos 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 97, 100, 103, 105, 109 Haz, Jorge 92 Heidl, Gregorio 92 Heitz, Santiago 303 Henriquez Camilo IX Henriquez, Juan 50, 214 Henriquez, Lorenzo 56 Henriquez, Tomás 246 Herbage, Juan 225 Hernández, A. 291 Hernández, Diego 17 Hernández, Francisco 136 Hernández, Manuel 55 Hernández, Remigio 25 Hernandez, Sebastián 24 Herre, Miguel 81, 82, 103, 104 Herrera, Francisco de 4, 26 Herrera, Juan (arquitecto) 138, 211 Herrera, Juan (ingeniero) 235

Hidalgo, Paustino 297
Hoger, Juan 93, 103, 112, 123, 124, 165
Husver, Padre 260
Huidobro, (familia) 75, 280
Huidobro, Pernanda 168

Herrera Barnuevo, Sebastián 70

Herrera, Manuel 233, 246

Herrera, Tomás 297

Herreros Lozenzo 91

Huizinga, Johan 1x, 60, 61 Hurtado, Carlos 167 Hurtado, Juan 273 Hurtado, Marcos 180, 192, 194, 325 Hurtado de Mendoza, García 4 Hurtado Ponce de León, Diego 223

Dáñez, José Maria 299
Ibáñez y Peralta, Francisco 119
Illanes, Paries 83
Illesraa, Esteban 259
Infante, José Miguel 188
Ingolviti, Jana de 263
Interiano Ayala, Pray Juan 61
Ipinas, Antonio 133, 172, 193, 213, 266, 273, 296, 299
Ipinza, Pedro 271
Figarry, [Engaccio 196, 275

Jars, Crandio 227

Jars, Prancisco 324

Jars, Juan Antonio 169

Jaraquemada, Melebri 213

Jaragui, Agustin 167, 172, 198, 254, 265, 322

Jaregui, Juan 147, 155

Jauregui, Martin de 240

Isabel de Borbón 16

Kari, José 93
Keiemen, Pai xx, 59, 61, 62
Keilner, Jacobo 97
Khuen, Prancisco 263
King 256
Köhler, Juan José 85
Kranser, Jorge 93
Kubler, George 42, 137
Kubler, Martin xx

Labarca, José Santiago 95
Labrafa, Marcos 253
Lacunza, Manuel 316
Laforest, Francisco 179
Lago, Tomás 303, 305
Lairesse, Gerard 177
Láseja, Francisco de 31
Lampérer, Vicente xi, 18
Landa Azán, Domingo 292
Landacta, Domingo de 74
Landararuzi, Estanislo de 203
Lanz, Abraham 147
Lanz, Jorge 123, 124, 126, 130, 146,

Lanz, Jorge 123, 124, 126, 130, 146, 147, 148, 170, 282, 294 Lanz, Juan Antonio 147 Lary Iosé Muria 257 Lara, Pedro Nolasco 70 Larraguibel, Pedro N. 229 Larrain (mayorazgo) 279 Larrain, Diego 266 Larrain, José Antonio 173 Larrain, José Toribio 298 Larrain, Tavesa 172 Larrain, Teresa 173 Larrain, Vicente 196 Larrain de Castro, Carlos 64 Larres, Francisco 147 Lasarte Juan José 156 Laseras, Guillermo 252 Latcham, Ricardo E. 27, 295 Lautaro 20 Laval, Dr. Enrique 167, 218, 222, 247, 252

Lavin, Autonie 279 Lazaro, Francisco 12, 31

Lazo de la Vega, Francisco 16 Labiman Padro 288 Le Blond, N. 177, 182 Lecaros 279 Lecaros, Alonso de 164, 165 Lecaros, Francisco de Berja 178 Lecaros, Julian 35 Lecaros, Pedro 142, 167 Lecaros, Sebastián 86 Lecaros y Ovaile, Pedro 230 Leiba, Andrés 55, 57 Leiba, Pedro 256 León, Juan de 11, 24 León, Pedro de 151 Leonard. P. 81, 94, 96 Leonardo 96 Leps. Diego de 31 Lepe, Juan de 24, 25, 36, 40 . Lepe, Mateo de 7, 9, 24, 214 Lepe. Pedro de 24, 34 Lepe, Tomás 36 Lerin, Jpcefa 155 Lescano, Rodrigo 4, 24 Letelier, Cayetano 179, 183 Leteller, Feliciano José 168, 173, 209, 229, 269, 282, 288 Levanzini, Vicente 257 Levton, Andrés 297 Leyton, Ignacio 123, 126 Lezama, Juan de 2 Lezana, Antonio 14 Lezans, Juan 4, 9, 35 Lillo Eusebio X Lillo, Ginés de 29, 74, 214 Liniers, Miguel 297 Lira Recabarren 73 Lisperguer, Pedro 214 Lizana Elias 242, 318 Lobato, Francisco 180 Lobeth, Bartolomé 80 Looser, Gualterio 295 + López, Alvaro 24 López, Angel 253 López, Juan 297 Lôpez, Luis 82 López, Millán 306 López, Pedro 55 López de Arenas, Diego 25 Loriel, Francisco 233

Loriel, M. 103 Loyola, Miguel 291

Lovola Vicente 291

Lozada, Juan 98

Loyola, Martin Garcia de 28, 29

Lozada, Antonjo 127, 165

Lozada y Carvallo, Antonio 178, 179 .

Lotoya, marqués de Xt, 59, 60, 73, 171,

Loyola y Vergara 50

285, 293, 298

Lucero, Tomás 282 Luco, Ramón 315 Luque Moreno, Pedro 148, 229, 318 Lurquin, Pedro 95 Luzión, Joseph 156

Llenes, José 186

Maciel, Francisco 150 Maciel, Ignacio 123 Mackenna, Juan 253, 259 Machao Juan 200 Madariaga, Francisco 43, 120 Madariaga, Fray Pedro de 129, 130 Madraccia, Andrés Ramón 167 Magallanes, M. 289 Maguida, Ignacio 82 Malaspina, Alejandro 176, 322, 324 Maldonado, Fray Martin XII, 42 Mallorquin, Antón 4, 9 Mancera, marqués de 16 Mandiola, Francisco 315 Mandiola, Simón 248 Manriquez 79 Mansilla Mignel 181 Manso, Juan Bautista 36 Manso de Velasco, José Antonio 142, 230, 232, 238, 240, 243, 244, 249, 250 Manso y Velasco, Manuel (v. Poblaciones, marqués de) 3 Marán, Francisco José 196, 229, 275, 326 Marco 50 Marcó del Pont, Francisco C. 316 Maria (india) 79 Marin, Diego José 240 Marin, Micaela 113 Marin de Poveda, Tomás 37, 75 168 37, 75 Marin del Solar 285 Marolois, Samuel 177 Marqués, Manuela 51 Márquez de la Plata, Fernando X. 8, 19,

Martin, Francisco 2 Martin, Pedro 25 Martin Zermeño, Juan 153, 261 Martinez, Bartolomé 128 Martinez, Bernabé 261 Martinez, Domingo 10 Martinez, Hilario 263 Martinez, Usauro 305 Martinez Aldunate, Antonio 186 Martinez Aldunate, Antonio 186 Martinez Aldunate, Domingo 96 Martinez Aldunate, José 164 Martinez de Mata, Antonio 179 Martinez Montañés, Juan 23 Martinez de la Torre, Fausto 178 Matorras, Nicolás 273, 292 Maturana, José de 244

202 218

31, 53, 89, 93, 179, 225, 286, 298,

Lozano, Pedro 12, 71 Maturana, Marco x Maturana, P. Victor 40, 134 Maureira, Domingo 41 Mauro, Pedro 26 Mealguao, Juan 24 Medellin, Diego de 4, 75 Medina, José Toribio 132, 154, 165, 175, 178, 181, 296, 314 Medina, Juan 24 Medina, Justo 302 Medrano, Sebastián 78 Medrano y Arce, Francisco 37, 78, 123 Meléndez, Alonso 79 Meléndez, Jorge 35 Meléndez, Juan 121 Mena, José 145, 276, 325 Mena, Pedro 271 Mens, Pedro José 297 Mendiola, José 202 Mendoza, maestro de 326, 327 Mendoza, Fernando 276 Mendoza, Hurtado de 151 Mendoza, Luz de 151 Menéndez Pelavo, Marcelino 177 Meneses, Félix 291 Meneses, Ignacio 179 Meneses, Francisco de 36, 56, 57, 65, 77 Meneses José 129 Meneses, José Gregorio 229 Mess. Francisco 43 Mena, José 28, 59, 60, 70, 180 Mesias, Jonquin 169, 325, 326 Mesias, J. 1, 275 Mesias J. L. 276 Mexia, Francisco 35, 56 Meyer, Catalina, 147 Meza, José 173 Mexner, José 93 Micheo de Rezabal, Juana 172 Miguel (mulato) 58 Migueles, Pedro 29 Miller, Antonio 93, 114 Miller, Guillermo 103 Miller, Miguel 114 Millet, Antonio 81, 114 Millet, Guillermo 83 Mifez, Lorenzo 25 Miranda, José 56, 282 Miranda, Manuel 202, 213 Miranda, Mignel 45, 144, 146, 147, 214 Miranda, Pedro de 4, 11, 20 Miranda, Ramon 179 Miranda, Timoteo 245 Miranda, Ventura 299 Missent 29 Mitupillán, Francisco 79 Modellel, Vicente 41 Mozollón Mateo 291 Molina, Domingo 227

Molina, Jerónimo 27 Molina, Juan Ignacio IX. 110, 175, 210, 250 978 Molina, Mariana de 63 Molina y Cabello, Antonio 244 Mondaca, Pernando 227 Montandón, Roberto XII, 114, 115 Montealegre 24 Montell, Gösta 303 Montes, Francisco 63 Montt. Pedro 238 Montufar, Manuel 232 Mora, Juan 12 Morales, Andrés 202 Morales, Fermin 320 Morales, Francisco Xavier 136, 175 Morales, Josquin 47 Morales, José Ricardo XII Morales, Josef 46 Morales, Juan de 56 Morales, Mariana de (abadesa) 44 Morales. Silvestre 193 Mirales, Toribio 65 Morales, Ventura 283 Morán 291 Moreno, Catalina 309 Moreno Negro, Juan 24 Motsch Martin - 87, 102 Moya, Francisco 257 Moya, Hermenegildo 257 Moys, Juan 257 Moya, Miguel 257 Mujies, Juan Francisco 257 Mullins, Eileen 25, 145 Munino, Guillermo 41 Muñoz, Damián 64, 65 Muños, Francisco 233 Muñoz, Juan 257 Musics Lorenzo 71 Muños, Pedro José 202 Muños de Guzmán, Luis 172, 209, 218, 268, 276, 290 Muñoz Alave, Reinaldo 92, 247, 248, 252 Mura, Bartolomé 209 Murra massira 82 Muthmann, Friedrich 62, 293 Muxics, Juan José 179 Muzueta, José Antonio 178 Nadal, Pedro 234 Nara, Francisco 145 Naranjo, Bernardo 56 Naranjo, Juan 25

Navarro, Antonio 260, 324 Navarro, Gabriel XI Navarro, Juan 200 Nazaval, Rafael 181, 294 Necoches, Pedro Fermin 159 Negro, José de 325 Niño, Ramón 318

Molina, Francisco 193, 302

Molina, Ignacio 179

Nifo Salvador 43 Niño de Figueroa, José Santos 229, 318, 321 Noel, Martin S. XI, 7, 137, 211, 234, 235, 250, 281, 284 Noguera, maestro 172 Núñez Antonio 227 Núñes Fray Uristobal 23 Núñez, Diego 29 Núñez, Francisco 227, 289 Núñez, Francisco 227, 289 Núñez de la Algaba, Sebustián 24

Núñez Galiano, Alonso 55, 57 Obligado, Rafaet, 180 Ocampo, Francisco 257 Ocafia, Fray Diego de 28, 29 O'Higgins, Ambrosio 95, 153, 172, 173, 176, 186, 189, 192, 203, 204, 206, 215, 216, 223, 230, 284, 240, 256, 254, 259, 265, 313 Ojeda, Juan de 91, 175, 258, 259 Olaguer Peliú, Manuel 155, 259, 262, 266, 268, 270, 314 Olave, Pedro de 202 Olave, Pedro de 202 Olguin, maestro 121 Olemian Balen 56 Oliva, Cayetano 141, 147, 165, 197 Oliva, Ignacio 127 Oliva, Joseph 237 Oliva, Juan de 2, 156 Oliva, Nicolás 209 Oliva, Pedro Nolasco 141, 161, 172, 296 Olivares, P. 95, 116 Olivares, Juan 24 Olivares, Mignel 5, 6, 13, 32 Olivos, Ignacio 213 Olimelu, Narviso 121

Orazeo, Andrés 35 Orozco, Juan de 32 Orosco, Lucia Clara 56 Ortega, Manuel 197 Ortega, Pedro 23 Ortix, alcalde, 45, 47 Ortiz, Dominge 43 Ortis, Manuel 276

Orie. Pedro 30

Ortis de Caravante, Fernando 18 Ortiz de Rozas, Domingo 122, 248, 253 Ortis y Sans, Joseph, 178

Opazo Maturana, Gustavo XII, 244, 247

Osandon, Mateo 227 O'Shea, Tomás 223 Osorio, Mariano 292 Ossa, Joseph 178 Ostermayer, Felipe 92 Ostria Gutiérrez, Alberte XII.

Ovalle, P. Alonso ex. 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 22, 24, 31, 41, 51, 110, 233, 236

Ovalle, Alonso, capitán 36

Ovalle Francisco 4 Ovalle, Lucas de 56 Ovalle, Manuel 81 Ovalle, Maria 149 Ovalle, Vicente 147 Ovalle Castillo, Dario X, 293 Ovarzáhal 295 Oyarzo, Gumersindo 249 Oyarzán, Luis XII

Phez. Andrés 55 Páez de Aldrana, Gregorio 55 Palacios, Francisco de 163, 172, 213, 215, 306 Palazuelos Pedro x Pains, Erwin Walter XI, XII, 3 Palma, Joseph 79, 146, 161, 162 Paima, Juan Nepomuceno 256 Palomino, Juan 257 Palominos y Velaseo, Antonio 177 Pulladio, Andrea 178 Pardo, maestro 314 Pardo, Patricio Jesús 90, 306 Paredes, Francisco 4 Parrado Pascual 55 Parrasia, scudomarqueses de 230 Pascani, herrero 42 Pascual, Francisco 147, 297 Pastene, Jerônimo 47 Pastene, Lorenzo 63, 75 Patsi, Francisco 302 Petro, indio 24 Pelegrino, Juan 25 Penn, José 297 Pefin, Joseph 140, 141, 147, 151, 161 Peña. Juan de la 25, 280 Peña, Juan José 324 Peñs, Marrelino 127, 146, 158, 167, 197, 215, 292

Pereira, Andrés 6, 31, 78 Pérez, Cristóbal 65, 77 Pérez, Francisco 119 Pérez, Fray Francisco 262 Pérez, Manuel 237 Pérez, Romanido 126 Pérez Cotapos, Manuel 173 Pérez Embid, P. 235 Pérez de Espinoza, Fray Juan 12 Pérez García, José 209, 218, 322 Pérez Trujillo, Hernán 25 Pérez de Uriondo, Dr. 187

Peña, Vicente Marcelino 281

Peralta, Bartolomé 35

Peredo, Miguel 243

Peña Otaegui, Carlos 31, 109, 271

Peraxa, Francisco 34, 64 Periano, Juan Bautista 263 Pernchena, Francisco 78 Pesch, P. 260

Petri, Martin de 180, 181, 325

Petronila cocinera 82 Peynenichán P 988 Pfandl, Ludwig 109, 193 Piedra Blanca de Huana, marqués de 48, 227

Pietas, P. 86 Pineda, Alvaro 31 Pineda v Bascusian Prancisco 31 Pineda y Bascuñán, Pura 75 Pine, Agustin 289

Pino, Joaquin del 172, 175, 182, 189, 1100 Pinto, Francisco Antonio 322

Pinto José 147 Piña Muñox, Juan 65 Pisa, Juan 55 Pizarre, Joseph 209 Pizarre, Juan 227 Pizarro, M. 289 Pizares Tomas 145

Plaza de Santa Ana, Francisco 297

Poblaciones, marquês de (Manso y Velaseo, Manuel) 3 Poblete, Lain 25 Polanco de Santillana, Nicolás 34, 35 Pollands, Francisco 85 Pomar, P. 116 Ponce José 257 Pontigo, Bartolomé 25

Portales, José Santiago 209, 314 Porter Casanate, Pedro 62 Portillo, Joseph del 56 Portillo. Pedro del 13, 22 Portusagasti, Antonio 138 Porras, Julián de 36 Poso, José 291 Pottu, P. Nicolás 81

Pozo, P. 117 Pozo, Prancisco 145 Peze, José del 141, 147, 322, 324 Pozo. Manuel 266 Pozo, Ventura 297

Pozo y Silva, José 100, 134, 232

Prado, P. Antonio 12 Prado, Fray Nicolás de 230 Prado, Pedro 44 Praves, Francisco de 178 Prieto, Joseph 235 Prieto del Río, Luis Francisco 142, 143 Puello, Alonso 48 Puente, Fray Diego de la 29

Puezo, Bartolomé 35 Puga, Felipe 116, 144, 317 Puga ; Girón, José 173 Pumacalino, Basilio de la Crux 69, 70 Pusterla, Mariano 155, 191, 201, 208,

260 Onevedo Manual 213

Quibaja, Francisco de 279 Quibaja, Manuel Francisco 288 Quijada, Juan 6
Quinta Alegre, conde de 209
Quintanila, Matec. 297
Quintralia. 56
Quinelicán, Francisco 288
Quiñones, José de 56
Quiroga, Jerónimo de 35, 36, 50
Quiroga, Luis 55
Quiroga, Quiroga, 39, 11, 25

Rabanal 116 Rabanera, Cristóbal de 5 Rafaela del Carmen, Sor 308 Ramírez, Juan 25 Ramírez Miranda 56 Ramírez Ossandón 300 Ramírez Saldaña, José 218, 282 Ramos, Manuel 140, 161 Ravenet 324 Rebollar, Angel 147 Rebolledo, fotógrafo 143 Rebolledo, Josefa 314 Rebolledo, Manuela 185 Redle, Juan 100 Redondo, J. A. 291 Reed, Carlos 306 Regalado, Francisco 74 Rencoret, Benjamín 169, 170 Rendón, María Josefa 325 Reves. Blas de los 120, 169 Reyes, Felipe de los 31, 149 Reves. José 147 Reyes, Joseph de los 58, 151 Reyes, Juan de los 56, 57 Reyes, Juan de Dios 289 Reyna, Alfonso 114, 263 Reynoso, José 302 Rezabal, José 206, 266 Ribas, Antonio 192 Ribers 96 Ribera, Adolfo Luis 23 Ribera, Juan 43 Ribera, Lázaro 175, 304 Ricci, María Catalina 184 Rico y Ortiz, Pedro 175, 176, 187, 208, 215, 223, 234, 248 Ríos, Gonzalo de los 4 Ríos, Matías 180 Ríos, Miguel de los 90 Ríos de Lampérez, Blanca de los 67 Riva Agüero, José de la XI Rivadeneira, Pedro de 230 Rivera, Alonso de 27 Rivera, José 177 Rivero, Fermín de 227 Riveros, Fray Francisco de 9 Riveros, Juan 25 Roa Urzúa, Luis x, 8, 32, 86, 87, 93, . 97, 304 Robinson, Carlos 304

Robiquet, Julio 228

Robleda, Fray Martin de 5 Rocha, Pedro José 252 Rodríguez, Francisco 55, 248 Rodríguez, José 291 Rodríguez, Juan 22, 24 Rodríguez, Pedro 35, 44, 324 Rodríguez, Pedro Pascual 276 Rodríguez, Zorobabel 237 Rodríguez Alcalde, José Antonio 281 Rodríguez Brito, Mateo 237, 238 Rodríguez Casado, Vicente 235, 258, 264 Rodriguez del Manzano y Ovalle, Manuel 126 Rodríguez de Zorrilla, Dr. Joaquín 179 Rodríguez Zorrilla, José Santiago 317 Roiss Ignacio 227 Rojas, José Antonio 173, 177, 189, 201 Rojas, José Cornelio 241, 242 Rojas, Juan Evangelista 300 Rojas, Rosauro 210, 299 Roldán, Juan 48 Roldán, Lorenzo 56 Roldán, Manuel 289 Romera, Antonio R. 69, 70, 326, 327 Romero, Agustín 233 Romero, P. Francisco 104 Romero, Juan 26 Romero, Luis 128, 150, 161, 172 Romero, Tomás 56 Romero de Terreros 76, 307 Roque, Cristóbal 7 Roque, Custodio 193 Rosa, Fray Juan de la 10 Rosa, Thomas de la 159, 160, 161, 162 Rosales, P. Diego 18, 41, 42, 302, 307. Rosales, Juana 78 Rosales, Justo Abel 260, 276 Rosales, Ramón 265 Rosas, P. Alonso 169 Ross, Rafael 172, 197, 260 Rottmaier, Jacobo 89 Ruegeante, Pascual 288 Ruelas, Millán 49 Ruetz, Pedro 89 Rugendas, Mauricio 89, 109, 110, 256 Ruiz, Fabián 24 Ruiz, Hipólito 163 Ruiz, Jerónimo 55, 57 Ruiz, Juan 32, 41 Ruiz, Manuel 35 Ruiz de Arbulú, Mariano 179 Ruiz Beresedo, Francisco 164 Ruiz de Gamboa, Martín 9 Ruvia, Joseph 77 Rusty, Pedro 100

Saavedra, Lorenzo 167
Sabatini, Francisco 184, 185, 189, 205, 254, 265
Sada, Luis de 121
Salamanca, Antonio 194

Salamanca, Mateo 56 Salas; Juan 194, 233, 257 Salas, Juan Francisco 145 Salas, Manuel de XI, 160, 173, 177, 179, 180, 181, 183, 187, 214, 215, 267, 288, 290, 303 Salas, Pedro 25 Salazar, Domingo 291 Salcedo, obispo 1, 14 Salcedo, Manuel 258 Saldiver Pedro 56 Salinas, maestro 314 Salinas, Antonio 289. Salinas, Diego de 48 Salomón, Agustín 185 Salvador José de 233 . Salvatierra, M. 297 Salvatierra, Fray Martín de 7, 10 San Bruno, Vicente 292 Sánchez, P. Eugenio 12 Sánchez, Francisco 1 Sánchez, Juana 318 Sánchez, Luis 24 . Sánchez, Miguel 297 Sánchez Cantón, F. J. 67 Sánchez Fontecilla (familia) 281 Sánchez Miraval, Diego 11, 32 Sancho García, P. Manuel 104 Sander, Francisco 146 Sangallo, Antonio 13 Santa Cruz, Basilio 66, 67, 69, 71 Santa Cruz, Domingo X Santa Cruz, Juan 322 Santa Cruz, Juan Camilo 179 Santa Cruz, Juan José 194 -Santa María, José 288 Santa María, José Ignacio, 179, 182, 183, 218 Santa María, Luis Joseph 176, 179, 183 Santa María, Manuel Pedro 182 Santa María y Escobedo, Antonio 258 Santa María y Oro, Dr. Justo 138 Santander, José de 146 Santelices, Ambrosio 131, 133, 168, 192, 194, 209, 269, 283, 309 a 313, 314, 320 Santelices, Pedro 309, 320 Santiago Concha, José de 271, 292 Santos, Fray Juan 100 Saravia, Francisco 77 Saravia, Joseph 197 Sarmiento de Gamboa, Pedro 17 Sartorius 71 Sarricolea y Olea, Juan 75 Saso, Andrés 51

Saso. José de 243

Segovia, Juan de 5

Segovia, Sebastián 24

Secchi, Manuel Eduardo x, 3, 7, 32, 220,

269, 277, 278, 282, 284, 300

Segura, Joseph 291 Segura, Rafael 147 Seilter Joseph 104 Sembart, Werner 23 Semper, Ana 283 Semper, P. 260 Senefe, Enrique 24 Sepúlveda, José de 229 Sepúlveda, José Antonio 318 Serna, Luisa de la 74 Serna, Luisa de la 74 Serrano, Juan 35, 42, 44, 79 Serrano, Pedro 245, 289 Serro, Manuel 289 Severine, Juan 42 Seirra, Vicente 81, 82 Sildente, de 30 Solva, Bartolomé 325 Silva, Francisco 201 Silva, Francisco Antonio 193 Silva, Isidoro 288 Silva, Marcelino 253 Silva, Mercedes 209 Silva, Miguel 297 Silva, Pedro 223, 230 Silva Cotapos 237 Scharen 957 Sobrino, Gaspar 18 Sobrino y Minayo, Blas 187 Sodoma 96 Solá, Miguel xt, 143 Sollmena, Prancisco 173 Solis, Gregorio 141, 147, 161, 298 Solis, Juan 82, 147, 156, 157 Solórzano Pereira 41 Soria, Martin Xt, 28, 137 Soto, Domingo de 260 Soto, Juan de 5, 24 Sotomayor, Alonso de 29 Sotomayor, Francisco 130 Sotomayor, Teresa 76 Soulier, Gustavo 71 Shridt, P. José 81 Schazmann, Johann Jakob 293 Schenone, Héctor 23 Schmidlachner, Carlos 88 Schenellbushel, Enrique 209 Schön, Juan Bautista 92 Schonborn, cardenal 80 Schubert, Otto 184, 185 Seemiller, Tomás 92 Sharp, Bartolomé 15, 44, 46, 47 Smith, Robert 211 Spanoqui, Tiburcio, 17 Steinbruck, Andrés 315 Stutz, Juan de 41 Suárez, Inés 3, 19, 30 Suárez, Pedro 306 Subercaseaux, Ramón 95

Suppetius, Andrés 80

Sylvaira de Ribarola, Francisca 180

Tagle y Torquemada, Manuel 218 Tutal, Nicolás 82 Taillebois, Fray Tomás 244 Talavera, Manuel x Talaverano, Hernando 13 Tapia, Agustín 146, 147, 291 Tapia, Leandro 246 Tapia, Mariano 146, 147, 291, 294 Tarifeño, Ignacio 121 Teleña, Miguel de 12, 111 Tello, Joseph 151 Tello, Manuel 121 Tello de Gurmán, José 218 Teodoro, maestro 159, 232 Terán, Juan Bautista 1 Terán, Julio Francisco 75 Thayer Ojeda, Tomás 19, 20 Ticiano 272 Tobar, Fray Juan de 30 Toesca, José 184 Toesca, Pietro 185, 189 Toesca y Ricchi, Josquin 95, 111, 129, 133, 155, 169, 170, 174, 175, 176, 180, 184 a 190, 191, 221, 228, 231, 242, 245, 247, 252, 254, 270, 271, 281, 282, 289, 297, 299, 310, 313, 318 Toledo, Antonio 16 Toledo, Gonzalo 5 Toledo, Lorenzo 297 Tomás, maestro 16 Topo, José de 36 Toro, Joseph (platero) 138, 147, 292 Toro, Joseph (prior) 219 Tore, Juan 213 Toro, Manuel de 39, 43 Toro, Roberto 185, 188, 191, 211 Toro Mazote, Fray Juan 10, 14 Toro y Zambrano, Mateo 158, 167, 215, 278, 281 Torre, Simón de la 35, 56 Torre Revelle, José XI, XII, 234, 236, Torres, Diego de 13 Torres, Joseph 173 Torres, Julian 98 Torres, Manuel 181, 294 Torres, Maria 51 Torres, Miguel 82 Torres, Pedro 48, 51 Torres, Pedro J. 297 Totin, Carlos 250, 251 Totin, Ignacio 104 Toussaint, Manuel XI, 8, 279
Tracalabuque, I. 288 Traslaviña, Clemente 127, 157, 166, 282 Trens, P. Manuel 74 Trivifies, familia 300

Ugalde, Diego 57 Ugalde de Concha, Isabel 155 Ugarte, José Santiago 290 Ugarte, Juan Manuel 312 Ugas, Martin de 119 Ulloa, Domingo XII Ulloa, Joseph 288 Umansoro, Diego de 36, 37, 121, 132 Urbina, Diego de 128, 296 Ureta, Bartolo 117 Urets, Joseph 157 Ureta, Juan 36 Ureta, Mercedes 282 Uribe, Juan 42 Urquira, Martin de 2 Urriela, Luis de 188 Urrutia, Joaquin 300 Urzúa, Rosa 53 Usauro, Bernabé de 263 Ustariz, Fermin 129 Ustaria, Juan Andrés 119, 150 Vadille, Francisco 25 Valdivia, P. Luis de 16, 22, 263 Valdivia, Pedro de 2, 5, 14, 20, 25, 29, 56, 120, 236 Valdivia, Vicente 228 Valdivieso, Juan 291 Valdivieso, Rafael Valentin 152 Valdovinos, Juan 15 Valenciano, Francisco Esteban 4, 6, 11, 24 Valenzuela, Bernardo 206 Valenzuela, Pernando 307 Valero, Eugenia 285, 311 Valuanta Francisco Antonio 178 Vallejos, Baltasar 36 Vallejos, José Maria 247 Vancouver, Jorge 169, 172, 196, 208, 216, 279, 282 Vanegas, Juan 26 Vanvitelli, Lulgi 184 Varus Arnstin 297 Vargas, Clemente de 36 Vargas, P. Francisco 98 Varras Joseph 82 Vargas, José Arturo 165 Vargas, Ursula 52 Vargas Ugarte, P. 29 Vargas Verdugo, Mannel 237 Vasari 177 Vasconcellos, Constantino de 16, 259 Vasconcellos. Juan de los Santos 123, 124, 126, 136, 138, 146 Vascones, P. 10, 22 Vásquez, Luis 56

Vásquez de Acufia, Isidoro 103, 122, 123,

124, 125, 126, 128, 138, 146, 191,

264

Troncoso, Gabriel 126, 194, 291 Trostiné, Rodolfo 180

Turón, Fray Ignacio 224, 226

Våsquez de Kapinosa 27 Vásquet de Novos 20 Veas Durán, Matias 230 Vera, P. 86, 232 Vera Prancisco 131 Vega, Francisco José 194, 197 Vers. José de 223 Vega, Joseph 158, 159, 160 Vega, Joseph de la 281, 299 Vega y Barazarte, Manuel 234 Vega y Mendeza, José 46, 47 Volumen 82 Velasco, Francisco Antenio 91 Velasco y Orufia, M. Piestad 281 Velásquez, Cosmo 246 Velásquez de Covarrubias, Juan 262 Vôlez, Pedro 64, 74 Venegas, Antonio 202 Venegas, Francisco 295 Venegas, Manuel 297 Venegas, Melchor 263 Venegas y Osorio, Luis 259 Vern Fisher, Raquel 306 Verdugo, Pabla 287 Verdugo, Pablo 173 Vergne, Antonio 179 Vicencie, Agustín 24 Vicuña, Manuel 111 Viruña, Tadeo 220, 271, 296 Vicuna, Urbano 119, 273 Vicuna Bidalgo, Francisco 279

Vienna Mackenna, Benjamin 1x, 5, 34, 58, 75, 95, 106, 108, 111, 119, 123, 137, 139, 150, 166, 181, 210, 228, 232, 235, 269, 278, 282, 284, 300, 313, 315 Vidal Antonio 132 Vidal, Prancisco 58 Vielleschi, P. 41 Vilches, Francisco 82, 141 Vilehes, Santiago 302 Vildósola, Francisco Tomás 300 Villalobos, Mariano 291 Villalön, capitán 38 Villaion, José Manuel 179, 182, 183 Villalön, Manuel 294 Villarroel, Pray Gaspar 5, 10, 22, 35, 36 Villarroel, Juan 294 Villarroel, Mariano 52 Villasefior, conde de 224 Villaurrutia, Joaquin 235 Villeaubun 251 Villegas, José 291 Viñola 178, 207, 311 Vivaceta, Permin 130, 135, 139 Vivanco, Benjamin. 202 Vivar, Joseph 90 Vivero, Alvaro 55 Vivere, Eduardo 291 Vogl. Pedro 84, 103, 107, 110, 123, 125

Walter, Neponiuceno 165

Wethey, Harold E. xi, 279 Whitaker, P. W. 171 Wood, Carios 84, 317

Ximeno, Francisco 29 Xirón, Fray Prancisco 5 Xuro, Manuel 246

Yanetti, Bernardo 193 Yturgoyen de Amasa, Maria 75 Zambrano, José Iguacio 243

Zamorano, Miguel 291 Zamudio, Toribio 289 Zafiartu, Manuel 82, 139, 150, 156, 158. 160, 162, 163, 212, 220, 281, 324 Zanartu, Maria de los Angeles 311 Zaffartu, Ramón, 256 Zafiartu, Sady 143 Zapaca Inga, Juan 65, 66, 70, 71 Zapata, Marcos de 142, 143 Zapatero, Juan 252 Zárate, Fray Mateo de 133 Zenteno, Juan 146 Zevalles, Manuel 223 Zomesa, Juan 12 Zuazamitia 234 Zulonga, Juan de 65, 77 Züftiga, Anton de 241 Zúftiga, Antonio de 187 Zurbarán 60, 70





INDICE GEOGRAFICO

Achao 113, 263 Aihué 30, 32 Amargos 260 Andacollo 21, 227 Apaltas 151 Apoquindo 138

Barraza 228 Bucalemu 81, 82, 91, 95, 115

Cahusi 263
Calera de Tango 82 a 103, 306
Carera de Tango 82 a 103, 306
Carelingu 1
Casablanca 228
Castro 263
Codegna 241
Colera 259
Colehagua 49
Concepción 16, 21, 50, 75, 79, 249/257, 306, 321
Coquimbo 306
Copra 260

Cuncumán 238
Caraco de Véies 114
Curepto 248
Curied 243, 244
Curimón 312
Chacao 263

Chilof 263, 264, 304 Chillin 49, 78, 79, 247, 248, 249, 304, 305 Chocalán 305, 306 Chocalán 255

Dalcahue 114

Guarcabue 241, 242

Graneros 83, 98, 99, 319

Huamanga 59 Huanuco 59

Iliapel 229 Imperial 15

La Compaña (fundo-Graneros) 98 La Ligua 229 La Punta (hacienda-Graneros) 83, 98 La Serena 15, 21, 22, 46, 112, 232/227 Limache 235, 236, 306 Limares 247, 248 Lirquén 305 Longavi 248 Lore 243 Lorches 110 Los Andes 21, 117, 187, 231 Los Vásques 238

Magallanea 17
Maipo, canal 108
Mallermo 229
Malloa 49, 243
Malloco 238
Mancera, isla 260, 261
Maule 304
Melipilla 305, 306
Mendona 151, 152
Meullin 128

Nacimiento 258, 259 Nancagua 243 Niebla 260

Ocopa 71 Olleria 82, 83, 90 Osorno 16, 259 Ovalle 228

Panimávida 504

Pelequén 242
Penco 79
Petaroa 26
Petoroa 229
Peumo 241
Pichidegua 243
Pomaire 305, 306

Queilén 263
Quenac, isla 263
Quillmari 239
Quillus 239
Quillota 236, 237, 306
Quinchamall 305
Quinta do Tileoco 242
Quirihue 248

Rancagua 117, 239, 306 Rapet 228, 243 Rari 304 Renge 242, 305, 326

San Felipe 230, 312 San Pernando 240 Santa Rosa de Chocalán 238 Sotaqui 228

Talagante 306 Talea 244, 247 Taleahunno 250 Taleamävida 258 Teno 243

Valdivia 16, 17, 153, 259/262, 304, 305 Valparaliso 48, 231/235, 324 Vichuquia 243 Villarvica 21 Vitacura 27

Yerbas Buenas 247

Zúñiga 242

