

REPRESENTACIONES DEL APÓSTOL SANTIAGO EN SANTIAGO DE CHILE: PRESENCIA Y AUSENCIA REPRESENTATIONS OF THE APOSTLE SAINT JAMES IN SANTIAGO DE CHILE: PRESENCE AND ABSENCE

Resumen

Nuestro objetivo es recopilar los ejemplos de representación de Santiago el Mayor en Santiago de Chile teniendo en cuenta su procedencia y uso. Para ello trabajamos con las fuentes documentales en la Catedral y los principales conventos, los textos de época colonial, la bibliografía actual, y el trabajo de campo con las obras de arte. El resultado es una lista de veinte piezas que nos permite reflexionar sobre la exigua presencia de imágenes del Apóstol en una ciudad advocada a su nombre.

Palabras clave

Arte iberoamericano, Iconografía, Santiago Apóstol, Santiago de Chile.

Ana Pérez Varela

Universidad de Santiago de Compostela, España.

Investigadora del grupo *Iacobus* (GI-1907) de la USC. Doctora en Historia del Arte (USC, 2019). Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (UCM 2014). En su carrera ha publicado más de veinte artículos en revistas y libros, realizado más de una treintena de comunicaciones en congresos nacionales e internacionales, y estancias de tres meses en Universidad Católica de Chile (2017) y el CIT-CEM de la Universidad de Porto (2018).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/III/2020
Fecha de revisión: 24/III/2020
Fecha de aceptación: 19/IV/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Our goal is to collect the examples of representation of Santiago el Mayor in Santiago de Chile taking into account its provenance and use. For this we work with the documentary sources in the Cathedral and the main convents, the texts of colonial period, the current bibliography, and the fieldwork with the works of art. The result is a list of twenty pieces that allows us to reflect on the small presence of images of the Apostle in a city attributed to his name.

Key words

Iconography, Latin American art, Saint Jacques Apostle, Santiago de Chile.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0009>

REPRESENTACIONES DEL APÓSTOL SANTIAGO EN SANTIAGO DE CHILE: PRESENCIA Y AUSENCIA

1. LA PRESENCIA

En toda la ciudad de Santiago de Chile, cuajada de conventos, iglesias parroquiales y museos, hemos hallado apenas veinte ejemplos artísticos del Apóstol Santiago como figura individual en una obra. Además, la mayoría se refiere a su aparición en apostolados, que si bien son interesantes para estudiarlo desde un punto de vista iconográfico, no pueden considerarse como una representación intencionada de rendirle homenaje¹.

1.1. La Catedral

Resulta lógico pensar que en el centro neurálgico del culto sacro santiaguino, su Catedral, hubo de existir a lo largo de su historia una serie de representaciones del patrón, que se fueron perdiendo en las vicisitudes sufridas por el edificio, entre las que cabe contar terremotos e incendios que hicieron que todo el aparato decorativo que conocemos actualmente date de finales del siglo XIX.

Entre los ejemplos conservados, la primera escultura se corresponde con el antiguo retablo del altar mayor, cuyos restos permanecen adheridos a la pared que cierra el testero del



*Fig. 1: Anónimo (ámbito de Saint-Sulpice).
Santiago Apóstol del antiguo altar mayor. Ca. 1865.
Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.*

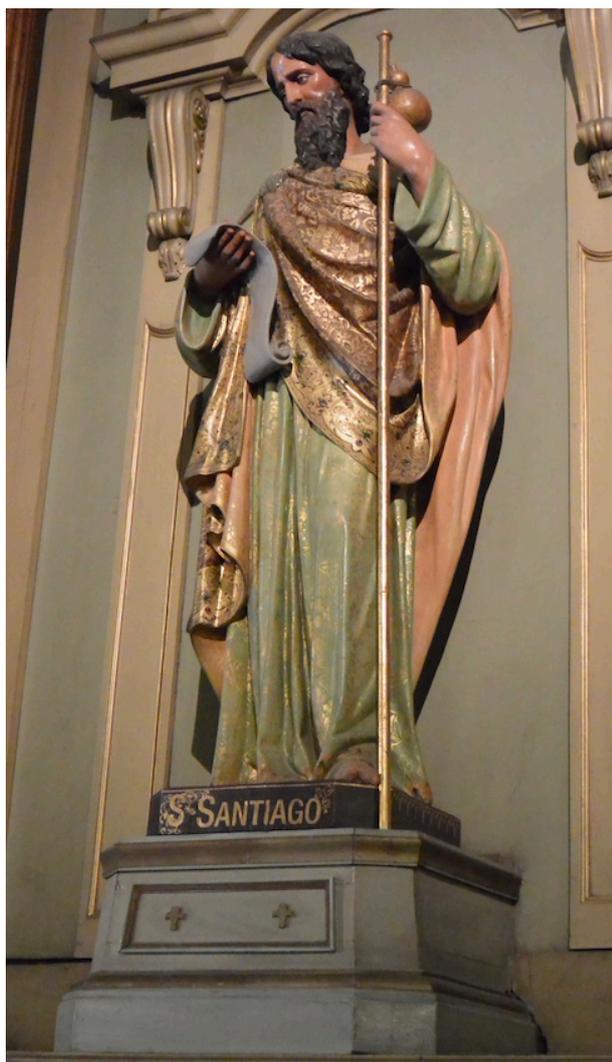


Fig. 2: Anónimo (ámbito de Saint-Sulpice). Santiago Apóstol del altar lateral. Ca. 1895. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

templo, tras la construcción del nuevo altar en 1913². Delpiano del Río publicó en 2003 una serie de documentación relacionada con el arzobispo Valdivieso en la que referenció un encargo a Adolfo Bihourd de una Asunción “que quedaría adherida al muro [...] suspendida a unos diez metros desde el suelo”³. Díaz Vial la señaló como una obra de yeso coloreado del ámbito de Saint Sulpice (París) de finales del XIX⁴, contexto al que debió pertenecer también el Santiago y la Santa Rosa de Lima que la flanquean, que no hemos hallado referenciados en ningún estudio.

También existe otra escultura ubicada en su propio altar lateral en la nave del Evangelio, que se ha relacionado a menudo con otras tres que representan a la Inmaculada, san Pedro y el Sagrado Corazón. Las dos primeras están documentadas en 1887 como obras de los talleres Maison Verrebout (París)⁵. En un análisis de los inventarios catedralicios, nosotros proponemos retrasar la instalación de esta figura a la segunda mitad de la década de los noventa del siglo XIX, ya que el inventario de 1895 todavía menciona el antiguo altar, que no tenía una figura sino un lienzo⁶. De todas formas, pertenecen sin duda al ámbito parisino, caracterizado por colores pastel, carnaciones intensas y dorados, características rococó que hicieron que Roa Urzúa se refiriese a estas obras como “una cruel profanación del templo a base de pintarrajeados yesos”⁷.

La misma secuencia iconográfica de esculturas de Santiago-Asunción-Santa Rosa del antiguo retablo se repite en la fachada principal de la fábrica. Se trata de tres colosales figuras de metal de origen italiano, colocadas entre 1898 y 1906 en el proyecto de renovación de Ignacio Cremonesi, aplicado sobre la fábrica de Joaquín Toesca⁸.

En las dependencias catedralicias hemos hallado un vaciado en yeso de esta misma figura, pintado en dorado, que se emplea actualmente para ser colocado en el altar en las celebraciones del 25 de julio. A pesar de que no se conserva ninguna información, creemos que se encargó en la segunda mitad del siglo XX. Sabemos que en 1974 ya existía, a juzgar por el inventario que señala “una imagen del apóstol Santiago (yeso dorado) con su pedestal”⁹. A la misma cronología y propósito hemos ceñido un estandarte textil, que también aparece mencionado en 1974: “un estandarte rojo del apóstol Santiago, bordado de oro”¹⁰. Creemos que está en relación con la recuperación en el siglo XX de las tradiciones asociadas a la fiesta colonial, específicamente



Fig. 3: Anónimo. Santiago Apóstol. Antes de 1974. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

con el paseo del estandarte real, celebrado la víspera del 25 de julio. Bien documentada y estudiada¹¹, esta fiesta significó la representación de la exaltación de la monarquía hispánica en la Colonia. En el caso del textil catedralicio, realizado en el siglo XX, es de destacar que se escogiese la figura de peregrino sustituyendo a la del matamoros, la habitual de la fiesta del estandarte, y más asociado a la idiosincrasia colonial y monárquica.

Además de estas cinco representaciones, que pertenecen todas a finales del siglo XIX o al siguiente, hemos hallado tres ejemplos en apostolados que, si bien no nos ayudan a determinar

la dimensión del culto al Apóstol en la fábrica, cabe mencionar. El primero es el perteneciente al programa de esculturas dispuesto en los pilares de la nave central, que fue encargado a talleres de Saint Sulpice en la misma fecha que la figura del altar lateral y la del antiguo retablo¹².

Los otros dos apostolados son pinturas de época colonial. En primer lugar, una serie de óleo sobre lienzo ubicada en la sacristía, procedente del tesoro jesuita tras la expulsión de la Orden en 1767. Están firmados por el pintor Joseph Ambrosi y fechados en 1766. Creemos que en algún momento estuvieron colocados en la nave central del templo, a juzgar por la información



Fig. 4: Anónimo. Estandarte de Santiago Apóstol. Antes de 1974. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.



Fig. 5: Anónimo (Italia). Santiago Apóstol. Siglo XVII. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

del inventario de 1845, que refiere “doce lienzos pintados representando los doce apóstoles, los cuales se hallan colocados en la nave principal de la iglesia”¹³. Como ha estudiado Porres Benavides, el modelo para estos cuadros lo encontramos en el conocido como Credo corto de Hendrick Goltzius (1589), destacado burilista del primer barroco flamenco¹⁴. Ambrosi siguió la tónica habitual contrarreformista de buscar los modelos adecuados en las series de grabados que circularon en la época por Europa y América, especialmente procedentes del mundo flamenco¹⁵. Pereira Salas distinguió a Santiago expresivamente del resto de apóstoles: “de decididos rasgos naturalistas [...] tiene las facciones firmes de una realidad que contrasta con el conjunto de las demás telas”¹⁶.

En segundo lugar contamos con otra serie en la sala capitular, que presenta la particularidad de estar pintada en óleo sobre cobre. Se trata de apostolado de clara filiación italiana, que constituye un ejemplo de gran calidad dentro del

imaginario catedralicio. Las dos únicas noticias que hemos encontrado al respecto son las de los inventarios y la de Urzúa. En los documentos, aparecen en el de 1913¹⁷ y en el 1974¹⁸, donde se les menciona como elegantes cuadros en marcos venecianos. Por su parte, Urzúa relaciona la serie con el obispo Alday y Aspée (1753-1788), de quien dice que las legó a la Catedral a mediados del siglo XVIII¹⁹. La iconografía de Santiago está en consonancia con los modelos italianos a partir del siglo XVII, cuando tiende a depurarse de los rasgos del peregrino y a adquirir una imagen más universal en la que sólo conserva el bordón²⁰. Hemos observado un modelo prácticamente idéntico en la escultura de Santiago de Camillo Rusconi para San Giovanni in Laterano (1715-1718)²¹, por lo que podríamos datar esta serie en cobre en la primera mitad del siglo XVIII. En este momento estamos profundizando en el estudio de esta serie para lograr proponer una escuela y cronología más aproximada, ya que su calidad y riqueza dentro de la colección artística de la Catedral la hacen merecedora de una investigación individual.

1.2. El Museo Nacional de Bellas Artes

Dos obras importadas con iconografía jacobea han ido a parar a las colecciones del MNBA. La primera es el altorrelieve de madera policromada que representa al Apóstol en las Navas de Tolosa (SURDOC 2-3), publicado en varias ocasiones²², que llegó al centro procedente del Museo Histórico Nacional en 1930, donde se desconoce su fecha de ingreso. El MNBA cuenta con otra obra de la misma tipología con la Epifanía, pudiendo posiblemente formar parte de un retablo. Ambas están atribuidas a la escuela boliviana de Potosí, concretamente al llamado Maestro de san Roque (siglo XVII).

El mito de Santiago ayudando a los españoles en la batalla de Mapocho ha sido ampliamente estudiado²³. Más aún lo ha sido la adaptación o adopción, propia de un proceso de sincretismo, de



Fig. 6: Anónimo (Quito). Santiago Apóstol. Siglo XVIII. Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía proporcionada por el museo ©.

la figura de Santiago matamoros como Santiago *mataindios*²⁴, o incluso la identificación del *hijo del trueno* con el dios del trueno indígena, Yllapa²⁵. A pesar de esta imagen de Santiago como el guerrero que ayudó a los españoles a masacrar a los indígenas, no son escasas las representaciones del llamado *matamoros* o su versión *mataindios* en todo el arte andino, como figura ampliamente extendida, representada y venerada. Sin embargo, el hecho de que se trate de una pieza importada procedente de un retablo originalmente realizado para una iglesia boliviana, nos impide valorarla como una expresión de la iconografía de Santiago matamoros en la capital, ya que debemos contextualizarla fuera del país.

La segunda de las obras del MNBA es un óleo sobre lienzo que representa al Apóstol peregrino

(SURDOC 2-131), y que debió formar parte de un apostolado completo, a juzgar por la numeración que acompaña al nombre “III IACOBVS”. El mismo Museo custodia el san Bartolomé de la misma serie. Están atribuidos a la escuela ecuatoriana de Quito y fechados en el siglo XVIII. Contamos con series de apostolados parecidos realizados en el Quito virreinal, como los ejemplos de apóstoles y profetas del pintor Nicolás Javier de Goribar, un modelo dieciochesco que tuvo gran fortuna en su tiempo. Contó con gran difusión mediante grabados, y pudo influir a pintores como en anónimo ante el que nos encontramos²⁶.

Según el archivo del centro, estas dos obras pertenecían a la orden jesuita, tras cuya expulsión pasaron a la Catedral, y posteriormente a la parroquia de Maipo, donde fueron adquiridas por Ricardo Montaner Bello, quien finalmente las donó al Museo. Está claro que esta información está basada en el texto de Mebold de 1978, quien se refirió a los cuadros como “*dos hermosos cuadros de la época colonial, que se sabe, pertenecieron a los jesuitas y proceden de la iglesia Catedral. Cuando la restauración de la iglesia, fueron llevados a la parroquia de Maipo*”. También nos da la información sobre dónde se encuentra el resto de la serie, que según Ricardo Montaner Bello fue comprada por un “*caballero inglés, que se los llevó a Inglaterra, donde fueron muy celebrados y vendidos a buenos precios*”, quedándose Bello con los que consideró los dos mejores²⁷. Con el fin de averiguar si estos cuadros estuvieron en el algún momento en la Catedral, nos hemos dirigido a los inventarios. En el de 1829 se alude a “*doce lienzos de los santos apóstoles con sus marcos como de vara y cuarta*”. Una nota añadida en fecha desconocida, pero en todo caso a posteriori, indica: “*Fueron a parar a Maipo, y de ahí vendidos para Europa. Dos quedaron en el Museo Nacional*”²⁸. Creemos que esta anotación posterior está confundida, y que la entrada original en el inventario se refiere al apostolado de

Ambrosi, ya comentado. En primer lugar por las medidas referidas, y en segundo lugar porque la entrada correlativa es: “dos lienzos, uno del Salvador y otro de Nuestra Señora”, lo que completaría así la secuencia de los cuadros jesuitas, que no aparecen mencionados en ningún otro lugar de ese inventario. Una anotación en el inventario de 1895 señala que fueron donados a la iglesia de Maipo varios objetos, pero nada se menciona de cuadros de apóstoles²⁹. Esto nos hace pensar que la nota añadida al documento de 1829 fue realizada en el siglo XX, confundiendo la referencia al apostolado de Ambrosi y consideró que estos lienzos estuvieron en la



Fig. 7: Anónimo (España). Santiago Apóstol. Siglo XX. Parroquia de Santiago Apóstol. Fotografía de la autora.

Catedral, cuando en realidad se refería al apostolado jesuita que todavía permanece allí. No hay ninguna evidencia para pensar pues, que estuviesen nunca en la fábrica santiaguina.

1.3. Los ejemplos parroquiales

Curiosamente solamente existe en la capital una parroquia dedicada a Santiago, de creación reciente. En su acta fundacional de 1893 se hace referencia a su advocación bajo el nombre del patrón protector de la ciudad³⁰. Lógicamente, su altar mayor está dedicado al mismo, con la única figura del santo en todas las parroquias de Santiago que no forma parte de un apostolado. La escultura está identificada en el Inventario de bienes parroquiales (Zona Oeste, ficha 8095) como de madera y yeso policromado, de principios del siglo XX, procedente de España. Fue traída a la iglesia por el párroco don Leopoldo González Varela, a mediados del siglo XX, tras un viaje a España. Lamentablemente, con los datos disponibles no somos capaces de ubicar la escultura en una escuela concreta, ya que se trata de una imagen industrial en serie. La elegante talla está sobriamente policromada en tonos pardos y ocres, con carnaciones vivas y un fino toque de dorado en la bella cenefa que cierra la vestimenta por la parte de abajo, plegada de forma sutil en caída vertical.

El resto de los ejemplos parroquiales se corresponde con series de apostolados: En primer lugar, un óleo sobre lienzo conservado en la iglesia del Seminario Mayor de Santiago, ubicado hoy en la comuna de La Florida (Zona Sur, ficha 10547). En segundo lugar, una bella escultura en la iglesia de la Preciosa Sangre, como parte de un apostolado líneo de filiación parisina, que está en relación con los ejemplos de la Catedral del ámbito de Saint-Sulpice³¹, pero a nuestro juicio, de mejor calidad. Aquí, el escultor se ha preocupado de establecer mayor diferencia anatómica y gestual en los rostros, que aparecen más individualizados y dramáticos. Las vesti-

mentas son más variadas, adoptando combinaciones de prendas diferentes, con riqueza de colorido e imitación de texturas. Es de destacar en este ejemplo la expresividad de Santiago, extrañamente calvo, de cuyo cuello prende el sombrero de peregrino.

Las demás representaciones parroquiales son ejemplos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que hallamos en apostolados dispuestos en diversos soportes artísticos: vidrieras — iglesias de San Saturnino (Zona Centro, ficha 307), Ángeles Custodios (Zona Cordillera, 5909), y Nuestra Señora del Carmen (Zona Oeste, ficha 9442) —; esculturas — San Ramón (Zona Cordillera, ficha 6156) —; y pinturas — Nuestra



Fig. 8: Anónimo (España). Santiago Apóstol. Ca. 2005. Plaza de Armas. Fotografía de la autora.

Señora de los Ángeles (Zona Cordillera, ficha 7633) —. De ellas tenemos tan poca información que no podemos llegar ni siquiera a conclusiones aproximadas. Siguiendo el Inventario de bienes parroquiales, la única atribuida es esta última, al taller de Pedro Subercasseaux, datada en 1944-1945.

1.4. La Plaza de Armas

También encontramos al Apóstol en una pequeña estatua conmemorativa, donación española, situada en la Plaza de Armas en la entrada de la calle Philips con Estado. Esta figura pétreo, colocada en 2005, ostenta un marcado eco de modelos medievales románicos, y enlaza por lo tanto con una estética que evoca las representaciones primitivas del santo en su propia catedral en Santiago de Compostela. Se trata de una imagen del Apóstol que implica una tradición iconográfica propia y personal, severa, sobria y neorrománica. Está por lo tanto muy alejada de los modelos que podemos ver en el resto de ejemplos, que se mueven entre las imágenes coloniales de los siglos XVII-XVIII; y lo parisino de filiación clasicista y rococó.

1.5. El Museo Nacional de Artes Decorativas

Por último, queremos hacer referencia a una representación de Santiago casi anecdótica. Se trata de un pequeño esmalte de 14,50 centímetros custodiado en el MNAD, identificado como una obra francesa realizada entre los siglos XVI-XVII (SURDOC 24-266). Representa a Santiago como apóstol típicamente medieval, estereotipado y poco individualizado. Procede de la colección Hernán Garcés Silva, personaje cuyas obras constituyeron la base del actual Museo. Sin embargo, carecemos de información acerca de cuándo se adquirió la obra por parte del coleccionista, y sobre todo dónde, ya que bien pudo ser un esmalte adquirido en Europa en el siglo XX, sin que se encontrase en Chile en época colonial.

2. LA AUSENCIA

¿Por qué existen tan pocas imágenes del santo en la ciudad que lleva su nombre? Podríamos pensar que las imágenes de Santiago se destruyeron o dejaron de encargarse una vez cristalizó el proceso republicano. Ciertamente, el nuevo paradigma de la mentalidad ilustrada arremetió contra las viejas y gastadas estructuras históricas de la época de la Colonia, revalorizando los cimientos culturales propios. En palabras de Cruz de Amenábar: *“Chile comenzó así un proceso de emancipación donde el mensaje cultural barroco iba a ser sustituido por una nueva idiosincrasia”*³². Como resultado de este nuevo modelo, la sociedad chilena tendió a rechazar las imágenes de culto relacionadas con el pasado colonial, y las figuras de santos talladas en madera fueron generalmente sustituidas por eclécticas imágenes de yeso comercializadas por los europeos³³, de aspecto dulcificado y estereotipado. En esta nueva dimensión política y cultural que había cambiado para siempre la mentalidad colectiva del país, no tenía cabida una fiesta que venerase al dios guerrero que había ayudado a los españoles a masacrar a los indígenas.

En las primeras exhibiciones de los museos de Chile que nacieron en la segunda mitad del siglo XIX, como el Museo Nacional de Bellas Artes, no se mostraron piezas coloniales, considerándolas objeto testimonial de un pasado que la intelectualidad liberal decimonónica y republicana había decidido sepultar. Como indicó Martínez Silva, *“el gusto del coleccionismo del salón no se correspondía con obras que habían sido realizadas para satisfacer la piedad y la devoción”*³⁴. Por lo tanto, las piezas coloniales rechazadas por las instituciones tampoco pudieron salvarse en manos de coleccionistas privados durante el siglo XIX, ya que el gusto de la época corría en paralelo a la filosofía ilustrada anticolonial.

Sin embargo, la carencia actual de representaciones de Santiago en la ciudad que lleva su

nombre no se justifica solamente con la hipotética destrucción de éstas en el proceso de la reconstrucción de la identidad nacional a lo largo del siglo XIX. A juzgar por la documentación y bibliografía analizada, las imágenes fueron igualmente escasas en la época colonial. Resulta llamativo que en el rastreo de los inventarios de todos los edificios conventuales y parroquiales existentes en la época de Colonia que hemos examinado en esta investigación no se mencione ni una sola vez una imagen de Santiago, teniendo en cuenta que las capillas de culto e imágenes de bulto de las cuales hemos hallado noticia son numerosísimas. Algunos de estos personajes referenciados en la documentación están en correspondencia lógica con los santorales de cada orden. Sin embargo, otros muchos nombres resultan extraños y con un culto muy minoritario. Es sorprendente que en ningún momento se decidiese dedicar un pequeño altar o una figura del patrón de la ciudad en ningún convento o iglesia de la ciudad. Como ya hemos indicado, la primera iglesia advocada a Santiago en la urbe data de 1893. Este dato puede darnos una idea del escaso interés que la figura de su patrón evocó en la capital chilena durante toda su historia como imagen individual de culto.

¿Fue este silencio de imágenes una cuestión sólo institucional? En el análisis de los testamentos, inventarios y noticias de obras de devoción particular en la esfera civil chilena, sobresalen numerosos santos y devociones diversas, algunas ni remotamente relacionadas con la ciudad. Sin embargo, en ningún estudio relacionado con este tema se ha hallado nunca la mención a una imagen del Apóstol Santiago como devoción particular en una casa de la capital más allá de su aparición anecdótica como parte de algún apostolado³⁵.

A lo largo de esta historia, sólo tenemos noticia del culto al Apóstol en la Catedral. Tenemos constancia de que la fiesta patronal se celebró con gran pompa en la capital durante el periodo

colonial y desde la temprana fecha de 1556. Dentro de las estrategias de dominación cultural puestas en marcha por el gobierno español, el día pasó a formar parte de ese particular uso político de la fiesta en la Colonia, como mecanismo de dominación y asimilación, mantenida durante siglos³⁶. Ya hemos mencionado la relación de esta fiesta con el Paseo del Estandarte, símbolo del poder monárquico y civil —y llevado por el alférez escoltado por los alcaldes—, que acompañaba en la procesión a la figura de Santiago en andas, símbolo del poder eclesiástico —y por tanto, portado por el Cabildo—³⁷. De este modo, la fiesta de Santiago se convirtió en una simbiótica celebración y ostentación pública de los dos poderes más importantes de la esfera social en la colonia. A su vez, Santiago era el santo patrón de la monarquía española, alimentando más esta relación entre ambas dimensiones.

Avanzado el siglo XVII, la fiesta fue perdiendo importancia en favor de otras de la ciudad, como se transparenta en las obras de los cronistas de época³⁸. Durante el siglo XVIII el componente de exaltación monárquica de la fiesta fue tomando más fuerza, resultando en una fiesta predominantemente civil y motivando su decadencia por oposición de la sociedad santiaguina a la propia idea de exaltación idólatra a la monarquía³⁹. En 1816 se llevó a cabo el último Paseo del Estandarte, no exento de polémica en plena Reconquista española⁴⁰. La fiesta decayó todavía más tras la declaración de la Independencia por su vinculación con esta idiosincrasia colonial y con la monarquía⁴¹, y los esfuerzos por recuperarla a partir del siglo XIX, especialmente por parte del arzobispo Valdivieso, no hallaron eco en la sociedad santiaguina⁴². Desde la instauración institucional de la devoción de la Virgen del Carmen por el libertador O'Higgins, esta advocación mariana fue ocupando el lugar del Apóstol⁴³.

Está claro que las imágenes del Apóstol actualmente conservadas en la capital chilena son

escasas, y su iconografía no presenta demasiada variedad y riqueza. No contamos con un sólo episodio de su vida y milagros, siendo casi todos los ejemplos de peregrino estático. Estas imágenes repiten esquemas iconográficos arquetípicos en los que se perpetúan los mismos elementos que aluden a su condición de peregrino —bordón con calabaza, esclavina, vieiras y sombrero—; su condición de Apóstol —sandalias o pies descalzos, nimbo, y rollo epistolar o libro—; y las características físicas estereotipadas de su imagen —cabello largo y barba—. De este modo aparece en todas las representaciones encontradas excepto el matamoros del Museo Nacional de Bellas Artes, que como ya hemos indicado, es una obra importada. Sabemos que la Catedral contó también con una escultura de Santiago matamoros, no sólo en época temprana como la mencionada en las relaciones de su festividad y procesión⁴⁴, sino también a finales del siglo XIX, como demuestran los inventarios catedralicios. Aparece mencionada en 1868 y vuelve a hacerlo en 1895, cuando se señala que no tiene uso y puede venderse⁴⁵.

Hubiese sido interesante que se conservasen en la Catedral algunos ejemplos de obras protagonizadas por Santiago de las que hemos tenido noticia gracias a la documentación, pero que han desaparecido. Nos referimos, en primer lugar, a un curioso cuadro de Santiago encadenado "*marchando a la muerte*", mencionado en 1871, y que al parecer antecedió como protagonista del altar lateral a la escultura francesa actual. No conocemos otros ejemplos de esta iconografía concreta. Un segundo ejemplo mencionado ese mismo año se refiere a un cuadro de la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago en Zaragoza⁴⁶. Son las dos únicas alusiones a obras de contenido narrativo relacionadas con la vida de Santiago. Nada se menciona en el inventario sobre su procedencia, y siendo habitual que a las obras extranjeras se las señale como tal, es posible que estas dos piezas fuesen realizadas en el país.

Ni tan siquiera en el siglo XX, con la recuperación del gusto neocolonial, se encargó una sola figura de Santiago de la que tengamos noticia por parte de las instituciones eclesíásticas de Santiago. A esta afirmación habría que restarle la excepción de la traída de España para adornar el altar de su parroquia, el vaciado de yeso para el altar mayor

catedralicio y el estandarte textil, ejemplos que se antojan casi anecdóticos. A diferencia de otros países hispanoamericanos, o del norte del propio país chileno, donde se ha identificado un particular y arraigado culto al Apóstol⁴⁷, Santiago se revela aquí, como un gran olvidado en la capital de Chile, ciudad que lleva su nombre.

NOTAS

¹Este estudio se enmarca en la financiación del Ministerio de Educación con un contrato FPU (2014/00349).

²Todas las obras pertenecientes a los museos estatales chilenos están inventariadas en la base SURDOC, referencia que indicamos entre paréntesis. Para abarcar todo el patrimonio de las más de doscientas parroquias, se recurrió al vaciado del Inventario de Bienes Parroquiales de la Iglesia en Chile, un proyecto de la Universidad Adolfo Ibáñez y el Arzobispado, y que tuvimos la oportunidad de consultar íntegramente. Todos los ejemplos parroquiales se han referenciado con la zona geográfica en la que se inserta su parroquia y el número en dicho inventario.

³Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS). Inventario 1913, fol. 55.

³DELPIANO DEL RÍO, María Angélica. "Dos arzobispos creativos que perduran en la Historia". En: GUZMÁN, Fernando (Et. al.). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*. Santiago: Ril, 2003, pág. 64.

⁴DÍAZ VIAL, Claudio. "La escultura sacra en el Chile Republicano". En: DÍAZ VIAL, Claudio (Ed.). *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile, siglos XVI al XX*. Santiago: Ograma, 2016, pág. 187.

⁵Ibidem, págs. 186-192.

⁶ACS. Inventario 1895, fol. 49.

⁷ROA URZÚA, Luis. *El arte en la época colonial de Chile*. Santiago: Cervantes, 1929, pág. 28.

⁸Para ampliar información sobre las distintas etapas constructivas de la catedral de Santiago, vid. RAMÓN ACEVEDO, Emma. *Obra y fe. La catedral de Santiago, 1541-1769*. Santiago: DIBAM, 2002.

⁹ACS. Inventario 1975, fol. 13.

¹⁰Ibidem, fol. 11.

⁹Cfr. GONZÁLEZ AVENDAÑO, Julio. "Santiago apóstol y el paseo del estandarte real en Chile". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago), 52 (1955), págs. 133-148; VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder. Celebraciones estratégicas y persuasivas en Chile colonial*. Santiago: DIBAM, 2001; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Santiago: una fiesta patronal al sur del mundo". *Historia y Cultura* (La Paz), 23 (1994), págs. 259-274; y SANFUENTES, Olaya. "Santiago en Santiago. Desde una devoción religiosa-militar hacia una celebración cortesano-cívica", *Revista de Indias* (Madrid), 274 (2018), págs. 633-658.

¹²DELPIANO DEL RÍO, María Angélica. "Dos arzobispos... Op. cit., págs. 66-68.

¹³ACS. Inventario 1845, fol. 22.

¹⁴PORRES BENAVIDES, Jesús. "Las pinturas del Apostolado de la Sacristía de la Catedral de Santiago de Chile". En: TAVERES, André (Et. al.): *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2014, pág. 80.

¹⁵CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986, pág. 57.

¹⁶PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el reino de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1965, pág. 120.

¹⁷"Un apostolado en cobre, italiano, en marcos venecianos del siglo XVIII, en regular estado, tiene las imágenes de Cristo, la Virgen María y los doce apóstoles" ACS. Inventario 1913, fol. 36.

¹⁸"Doce cuadros al óleo de los apóstoles pintados por Ambrosi, colocados en marcos venecianos de madera, bronce y espejuelos. / Dos cuadros (el Salvador del Mundo y la Santísima Virgen), también de Ambrosi en marcos venecianos. Los catorce cuadros descritos tienen vidrio" *Ibidem*, 1974, fol. 14. Creemos que el anotador se equivoca al referirse a los óleos de Ambrosi cuando en realidad está hablando de los italianos, porque están en la sala capitular, por la descripción del marco, por el hecho de que tengan cristal protector —de lo cual carecen los lienzos jesuitas—, y porque el mismo inventario, más adelante, al referirse a la Sacristía, menciona catorce cuadros del Apóstol, la Virgen y el Salvador, con "marcos de madera tallados, con dorado al fuego y pintados", esta vez sin mencionar autor. Esta segunda serie sería la de Ambrosi.

¹⁹ROA URZÚA, Luis. *El arte...* Op. cit., pág. 29.

²⁰VÁZQUEZ SANTOS, Rosa. "Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 83-329 (2010), págs. 1-22.

²¹Sobre esta obra, vid. FRANK, Martin. *Camillo Rusconi: Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2018, págs. 23-44.

²²Cfr. las más recientes: MARTÍNEZ SILVA, Juan Manuel. "El poder de la imagen". En: MADRID, Alberto (Et. al.): *Arte en Chile. Tres miradas*. Santiago: MNBA, 2014, pág. 34; y CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Vírgenes milagrosas y primeras tallas virreinales (1550-1650)". En: DÍAZ VIAL, Claudio: *Escultura sacra...* Op. cit., págs. 31-33.

²³Cfr. ALMEIDA FARGA, Andrés. *El Apóstol Santiago en Chile. Imaginería de reconquista y discurso providencial. Siglo XVI*. Pontificia Universidad Católica de Chile (tesis de licenciatura), 2002.

²⁴Cfr. CHOY, Emilio. "De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios". *Revista del Museo Nacional* (Santiago), 27 (1958), págs. 195-272; CASTEDO, Leopoldo. *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid: Alianza, 1988, págs. 435-436; GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 79; DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. "Santiago mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España". *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 54-1 (2006), págs. 33-56; y MÚJICA PINILLA, Ramón. "Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal". *Anuario de Historia de la Iglesia* (Pamplona), 16 (2007).

²⁵Vid. SANFUENTES, Olaya. "Invenciones iconográficas en América. El caso de Santo Tomás y el de Santiago mata-indios". *Diálogo Andino* (Arica), 32 (2008), págs. 45-58; y DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. *De Apóstol Matamoros a Yllapa Mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des) cubrimiento de América*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.

²⁶CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y...* Op. cit., págs. 237-241.

²⁷MEBOLD, Luis. *La pintura colonial en Chile*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1978, pág. 45.

²⁸ACS. Inventario 1829, fol. 65.

²⁹*Ibidem* 1895, fol. 25.

³⁰Tuvimos oportunidad de examinar el documento en nuestra visita gracias al párroco don David Vera.

³¹DÍAZ VIAL, Claudio. "La escultura..." Op. cit., pág. 196.

³²CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Vírgenes milagrosas..." Op. cit., págs. 37-38.

³³PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del...* Op. cit., pág. IX.

³⁴MARTÍNEZ SILVA, Juan Manuel. "El poder..." Op. cit., pág. 25.

³⁵Algunas de estas devociones particulares pueden conocerse gracias a los estudios de inventariados y documentación civil de: PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del...* Op. cit., págs. 62-63; y CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Lo mejor de la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago de Chile: Antártica, 1984, págs. 202-207.

³⁶ACOSTA DE ARIAS, Rosa María. *Fiestas coloniales urbanas. Lima-Cuzco-Potosí*. Lima: Otorongo, 1997, pág. 37.

³⁷CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, pág. 158.

³⁸Según se transparenta en el texto del padre Ovalle, el día de Santiago no fue una fecha muy destacada dentro del calendario de festividades litúrgicas santiaguinas en el siglo XVII (OVALLE, Alonso de. *Historia relación del reyno de Chile*. Roma: Francisco Caballo, 1646, págs. 163-1699. Nada dicen de ella Sánchez de Espinosa (ca. 1625), Melchor Jufre (1630), Diego de Rosales (ca. 1650), Juan Ignacio Molina (1776), Carvalho y Goyeneche (1796) o Enrique Espinoza (1890).

³⁹CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta...* Op. cit., págs. 161-164; y SANFUENTES, Olaya: "Invenciones iconográficas... Op. cit., págs. 652-654.

⁴⁰CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Santiago: una... Op. cit., pág. 271.

⁴¹VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias...* Op. cit., pág. 275.

⁴²CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Vírgenes milagrosas... Op. cit., pág. 33.

⁴³GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel; y SANFUENTES, Olaya. "Los toros de Santiago de Chile durante el periodo colonial". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 74 (2017), pág. 132.

⁴⁴CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y...* Op. cit., págs. 176-177.

⁴⁵ACS. Inventario 1868, fol. 67; y 1895, fol. 126.

⁴⁶Ibidem 1871, fol. 4.

⁴⁷Cfr. CHOY, Emilio. "De Santiago... Op. cit.; CASTEDO, Leopoldo. *Historia del...* Op. cit.; GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura...* Op. cit.; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta...* Op. cit., pág. 164; DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. "Santiago mataindios... Op. cit.; DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. *De Apóstol...* Op. cit.; MÚJICA PINILLA, Ramón. "Apuntes sobre... Op. cit.; SANFUENTES, Olaya. "Invenciones iconográficas... Op. cit.; y SANFUENTES, Olaya; y SOSSA, Bárbara. "Valoraciones de figuras tridimensionales de Santiago apóstol en contextos diferentes". En: ALVARADO, Margarita (Et. al.): *Patrimonio y Pueblos indígenas. Reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural*. México: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2016.