

ESTUDIO DE DOS FANALES DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE CHILE: APROXIMACIONES A SU HISTORIA MATERIAL

Carmen Royo Fraguas¹

RESUMEN

El estudio de dos fanales de la colección del Museo Histórico Nacional se enmarca en una investigación cuyo objetivo principal es establecer perspectivas de acercamiento transdisciplinarias en torno a su lectura. Los estudios materiales y técnicos permiten definir aspectos específicos de los fanales que, al cruzarse con trabajos existentes realizados desde la perspectiva de la cultura visual, posibilitan una aproximación a la historia de estos objetos. Los resultados avalan las hipótesis iniciales acerca de los posibles contextos de producción, uso, consumo y circulación de los fanales en Chile en los siglos XVIII y XIX, hasta su valoración patrimonial en el siglo XX.

Palabras clave: fanal, material, técnica, cultura visual, historia material.

¹ Conservadora – Restauradora e investigadora independiente. España. carmenroyofraguas@gmail.com

² Para su publicación en 2025, la autora realiza ajustes posteriores que se condicen con una actualización de la bibliografía asociada a los objetos en estudio y su contexto.

STUDY OF TWO FANALES FROM THE NATIONAL HISTORICAL MUSEUM OF CHILE: APPROACHES TO THEIR MATERIAL HISTORY

ABSTRACT

The study of two fanales (glass domes) from the collection of the National Historical Museum forms part of a research project whose main objective is to establish transdisciplinary perspectives for interpreting these objects. Material and technical studies made it possible to define specific aspects of the domes, which, when examined alongside previous research carried out from the standpoint of visual culture, provide a more comprehensive understanding of their history. The results support the initial hypotheses regarding possible contexts of production, use, consumption, and circulation of the domes in Chile during the eighteenth and nineteenth centuries, as well as their heritage valuation during the twentieth century.

Keywords: fanal, material, technique, visual culture, material history.

ESTUDO DE DOIS FANALES DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL DO CHILE: ABORDAGENS À SUA HISTÓRIA MATERIAL

RESUMO

O estudo de dois fanales (faróis) da coleção do Museu Histórico Nacional insere-se em uma pesquisa cujo objetivo principal é estabelecer perspectivas transdisciplinares para sua interpretação. Os estudos materiais e técnicos permitem definir aspectos específicos dos candeeiros que, ao cruzarem-se com trabalhos existentes realizados a partir da perspectiva da cultura visual, possibilitam uma aproximação à história desses objetos. Os resultados corroboram as hipóteses iniciais sobre os possíveis contextos de produção, uso, consumo e circulação dos candeeiros no Chile nos séculos XVIII e XIX, até sua valorização patrimonial no século XX.

Palavras chaves: fanal, material, técnica, cultura visual, história material.

INTRODUCCIÓN

Durante 2018 se llevó a cabo la investigación *Refulgentes y abarrotados micromundos mestizos: aproximaciones desde los estudios visuales y materiales a los fanales del Museo Histórico Nacional, y sus tránsitos desde la religiosidad popular del siglo XIX a su valoración patrimonial contemporánea*, gracias al financiamiento del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Serpap) de Chile. Este proyecto fue dirigido por el historiador del arte Rolando Báez Báez y contó con la participación de la autora de este artículo —en ese momento conservadora-restauradora del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR)—, y Emilio Vargas Poblete, también historiador del arte y curador del Museo La Merced (MLM).

Hasta entonces, las investigaciones de Báez y Vargas (2016) acerca de fanales se habían realizado fundamentalmente en torno a la colección del MLM —la más grande de Chile en esta tipología— y en los aspectos asociados a su visualidad³. En esta ocasión, se estudian dos fanales pertenecientes a la colección del Museo Histórico Nacional (MHN), con el objetivo de determinar nuevos puntos de lectura en sus narrativas, a partir del análisis material.

El propósito de la investigación fue establecer perspectivas transdisciplinarias de acercamiento a estos fanales, que surgieran de la imbricación entre el análisis material y teórico, que dieran cuenta de las dinámicas de cambio y permanencia generadas en relación con su medio.

Para ello, se plantea el estudio de los fanales en sus dimensiones iconográfica, estética e histórica, además del análisis de la naturaleza de los materiales y las técnicas de ejecución. Todo ello con el fin de determinar su historia material y evolución, identificar posibles contextos de producción, uso, consumo y circulación hasta su llegada al museo, y relevar ciertos aspectos específicos de la cultura material religiosa chilena de la época, para su valoración patrimonial actual.

Fruto de lo anterior, resulta el *Protocolo para la descripción de figuras religiosas de Niño Dios en Fanal* (Báez y Vargas, 2019) y la presente publicación, en la que se exponen los resultados de los estudios técnicos y materiales que avalan los supuestos iniciales acerca de la autoría y los tránsitos de los objetos de estudio.

³ Con posterioridad, Vargas aportó nuevas investigaciones acerca de la relación de los fanales del MLM con su espacio expositivo, en su tesis para la obtención del grado de magíster (2019), de la que surge también un ensayo presentado al concurso “Haz tu tesis en Cultura” (2021) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. A su vez, Jiménez (2021) aportó una lectura contemporánea de un grupo de ellos desde su sentido kitsch y comportamiento iconofágico.

LOS FANALES EN EL ARTE COLONIAL ANDINO

Para entender los resultados de los análisis materiales, es preciso hacer algunas consideraciones asociadas a los fanales desde otros enfoques de estudio que, en este caso, se introducen de forma concisa, con referencia a los aspectos contextuales y culturales definidos con anterioridad por Báez y Vargas (2019).

En términos cronológicos, se trata de piezas situadas entre el orden colonial y republicano. En general, consisten en una imagen principal (de forma habitual, una representación del Niño Dios en diferentes posturas) acompañada de otras pequeñas figurillas, ornamentos y elementos decorativos, dispuestos sobre una base cubierta por una cúpula de vidrio. En estricto rigor, el fanal consiste solo en la cúpula o campana de vidrio; sin embargo, en el contexto sudamericano en el que se insertan estas obras de las colecciones chilenas, se utiliza ese término para hacer referencia a todo el conjunto.

Las cúpulas tienen origen en los objetos conocidos como *globe de mariée* “donde las recién casadas guardaban en Francia los recuerdos del matrimonio en el siglo XIX” (Cruz, 2015, p. 100). Aunque en Sudamérica el “globo” de vidrio funciona como contenedor de una figura de carácter religioso devocional, mantiene su función como elemento de protección de los objetos que alberga en su interior.

La diferencia entre estos fanales coloniales y sus antecesores franceses se da como resultado de un proceso de apropiación en el marco de la evangelización promovida durante el dominio español, “particularmente en la zona de los Andes Centrales, que es el lugar específico donde surge el fanal” (Báez y Vargas, 2019, p. 4). En este sentido, resulta necesario introducir los conceptos de persistencia y traducción:

La primera perspectiva [persistencia] hace referencia a la centenaria habilidad de los artesanos locales para continuar la elaboración material de los contenidos religiosos a partir de los códigos visuales que eran conocidos

y entendibles en sus comunidades desde la llegada de los españoles; la segunda [traducción], por su parte, nos remite a la *apropiación creativa* de ciertos modelos que se instalan desde fuera pero que son adaptados por la población a partir de sus propias nociones de gusto (Báez, 2016, p. 27).

Componentes de los fanales

La figura principal corresponde a una imagen de bulto redondo y pequeño formato, en la mayoría de los casos, una talla de madera policromada que, solo en ocasiones, es sustituida por figuras de alabastro. Su manufactura se ubica en la producción de la Escuela Quiteña de los siglos XVIII y XIX, época en la que se consolidó como uno de los principales centros artísticos de los virreinos. Durante el siglo XVIII, la elevada demanda de piezas para exportación condujo a una sistematización y especialización del proceso productivo (Kennedy, 1998), lo que dio lugar a las soluciones técnicas que se reflejan en las obras. La mayoría de ellas han quedado relegadas al anonimato, ya que eran ejecutadas por varios artesanos, de acuerdo con un sistema de trabajo gremial de tradición medieval (Gallegos, 1994).

Los ornamentos o elementos decorativos que rodean la imagen principal corresponden a diversas materialidades y épocas, entre los que también se encuentran objetos de plástico que denotan un tránsito hasta el siglo XX. Algunos de ellos están asociados al carácter devocional de los fanales, mientras que otros aluden a temáticas heterogéneas, si bien la mayoría comparte el carácter miniaturizado.

Todos los elementos se distribuyen sobre una base de madera, que puede presentar patas o estar decorada con marquetería. Su forma está intrínsecamente ligada a la de la cúpula de vidrio (fanal), pudiendo ser ovalada o circular. Por su parte, las cúpulas corresponden a una producción posterior y fueron importadas desde Europa —principalmente de Francia y España— entre los siglos XIX y XX.

METODOLOGÍA

El objetivo principal del estudio técnico y material fue aproximarse a los contextos en que los fanales se habrían ubicado, estableciendo hipótesis acerca de su evolución hasta la llegada al museo.

La metodología de trabajo consistió en la exploración visual de las obras, su documentación fotográfica, la ejecución de estudios por imagenología y análisis de laboratorio.

En primer lugar, se llevó a cabo el registro fotográfico⁴ de los dos fanales, con el propósito de documentar la mayor cantidad de información asociada a los objetivos de la investigación, con especial énfasis en el registro de la morfología, la diversidad material, las transformaciones y las alteraciones visibles.

Los estudios realizados mediante observación visual se apoyaron en el uso de microscopio digital Dino-Lite Premier AD7013MZT, lo que permitió establecer hipótesis preliminares y formular preguntas específicas acerca de la historia material de las obras. A partir de estas interrogantes, se solicitaron estudios por imagen y análisis de laboratorio⁵ no invasivos, cuyas técnicas variaron en función de cada fanal, debido a sus diferencias morfológicas, materiales constitutivos y estado de conservación.

En *Virgen del Carmen en fanal* se observó una gran diversidad de materiales y técnicas empleadas para conseguir superficies metalizadas, lo que —sumado a indicios visibles de otras transformaciones— llevó a pensar que podrían haberse realizado múltiples intervenciones, tanto en la figura principal como en los elementos decorativos. En este caso, mediante

los estudios y análisis se buscó comprobar si existían similitudes entre estas modificaciones y asociarlas a posibles momentos en la evolución del fanal.

En el caso de *Misterio en fanal*, la singularidad de los materiales y la forma de unión o adhesión entre sus componentes fueron aspectos destacables, motivo por el cual los estudios se enfocaron en ello.

Es importante destacar que algunas de las preguntas surgieron a partir de la comparación entre ambos fanales, ya que desde el inicio del proyecto se relevaron las diferencias técnicas existentes entre ellos, tanto en la ejecución de los componentes como en los recursos utilizados para relacionarlos entre sí (por ejemplo, uniones y ensamblajes).

En ambas obras se realizó un estudio de imagenología mediante fluorescencia inducida por radiación ultravioleta, lo que permitió indagar en su historia material y diferenciar elementos no apreciables con luz visible. En *Virgen del Carmen en fanal* también se llevó a cabo un estudio de rayos X, cuyo objetivo fue identificar posibles estructuras internas, clavos, anclajes o división de piezas, entre otros.

Además, para caracterizar las superficies doradas y plateadas de *Virgen del Carmen en fanal*, se realizaron análisis mediante fluorescencia de rayos X (p-XRF), con el instrumento portátil Bruker Tracer III-SD. Este tipo de análisis se descartó en la obra *Misterio en fanal* debido a que su morfología imposibilitaba el acceso del equipo a algunas de las posibles zonas de muestreo, al tamaño insuficiente de otras y a la inestabilidad intrínseca de la estructura.

⁴ El registro fue realizado por el equipo de la Unidad de Documentación Visual e Imagenología (UDVI) del CNCR y el equipo del Departamento de Fotografía del MHN, quienes también ejecutaron los estudios de imagenología.

⁵ Los análisis de laboratorio estuvieron a cargo del equipo de la Unidad de Ciencias de la Conservación (UCC) del CNCR.



Figura 1. Vistas generales de *Virgen del Carmen en fanal*. Entre los elementos decorativos destacan: (a) banderas de Chile y Argentina (tela encolada), escudo de Chile (cerámica), ancla, cañones, carcaj, tocado de plumas, cornucopia, sombrero, caduceo (madera), y paloma (piedra); (b) banderas (tela encolada), cañones, carabinas, bolsa de dinero (madera); (c) armadura (tela encolada) y (d) pala, sombrero con escarapela (madera) (Fotografías: Pérez, T. 2018. Edición: Royo, C. 2019. Archivo CNCR).

General views of Virgen del Carmen en fanal (Virgin of Carmen under glass dome). Among the decorative elements are: (a) flags of Chile and Argentina (glued fabric), coat of arms of Chile (ceramic), anchor, cannons, quiver, feathered headdress, cornucopia, hat, caduceus (wood), and dove (stone); (b) flags (glued fabric), cannons, carbines, money bag (wood); (c) armour (glued fabric); and (d) spade and hat with rosette (wood) (Photographs: Pérez, T. 2018. Edition: Royo, C. 2019. CNCR Archive).

Vistas gerais da Virgen del Carmen en fanal (Virgem do Carmo no farol). Entre os elementos decorativos destacam-se: (a) bandeiras do Chile e da Argentina (tecido colado), escudo do Chile (cerâmica), âncora, canhões, aljava, toucado de penas, cornucópia, chapéu, caduceu (madeira) e pomba (pedra); (b) bandeiras (tecido colado), canhões, carabinas, bolsa de dinheiro (madeira); (c) armadura (tecido colado) e (d) pá, chapéu com escarapela (madeira) (Fotografias: Pérez, T. 2018. Edição: Royo, C. 2019. Arquivo CNCR).

RESULTADOS

Virgen del Carmen en fanal

En términos generales, este fanal se compone de una base de madera sin marquetería y una cúpula de vidrio circular. En el interior se encuentra una escultura de la Virgen del Carmen, sobre una peana y una base cuadrada, en torno a la que se disponen diferentes elementos decorativos (Figura 1).

La escultura presenta la firma “Jacomé” y está datada ca. 1855. Su autor, Ignacio Jácome, fue un escultor ecuatoriano vecindado en Chile a mediados del siglo XIX (Martínez, 2012). A nivel morfológico, la escultura de la Virgen del Carmen corresponde a una figura femenina de bulto redondo, ataviada con una túnica marrón y un manto blanco, ambos decorados con motivos en su mayoría de color dorado. Con el brazo izquierdo sostiene al Niño, el que se encuentra cubierto de manera parcial con un manto también dorado. Los dos portan escapulario y corona. La figura completa se dispone sobre una nube y una media luna, bajo la que aparecen cinco cabezas aladas y una mano, entre las que se intercala una cinta.

En términos de manufactura, se compone de una talla de madera policromada que presenta algunas de las características asociadas a la masificación de la producción quiteña a partir del siglo XVIII (Kennedy, 1998), entre las que destaca la presencia de la técnica chinesca y el uso de mascarillas con ojos de vidrio esféricos. Según la información recabada por Richter (2020), la talla correspondería a madera de naranjo.

El soporte mayoritario del resto de los componentes del fanal también es de madera, la que se combina en particular con otras técnicas y materiales. La peana sobre la que se dispone la escultura parece estar fabricada por torneado, a diferencia de la base cuadrada inferior, construida a partir de la adición de pequeñas piezas de madera, las que habrían permitido introducir elementos decorativos como los cañones en su interior.

La mayoría de los ornamentos también están realizados en madera tallada o torneada, que

en algunos casos parecen corresponder a una producción seriada, como se distingue en los mencionados cañones o las carabinas de los laterales (Figura 1).

Las banderas están elaboradas con tela encolada (Figura 1, a), una técnica en la que se modela el soporte textil tras haber sido sumergido en cola animal caliente, permitiendo los procesos de aparejo y policromía una vez que está seco y rígido (Gallegos, 1994). Esta técnica también se observa en la ejecución de la armadura de la parte posterior (Figura 1, b), que presenta la singularidad de haber sido construida por piezas, unidas entre sí por pequeñas puntas de madera, lo que incluso permite que el yelmo sea móvil.

De manera específica, se identifican otros soportes como cerámica en el escudo de Chile (Figura 1, a) o una pequeña paloma que pareciera estar hecha de alabastro o piedra de huamanga, además de elementos de naturaleza muerta ubicados en las zonas de transición entre los componentes.

Acerca de los estratos superficiales, los resultados de los análisis realizados (Aguayo, 2018) concluyen que los materiales utilizados para el dorado y el plateado varían en calidad y técnica de aplicación. Aunque no se observa un patrón definido, en términos generales podría decirse que en la escultura predomina el uso de láminas metálicas, mientras que en el resto de los elementos éste se combina con pigmentos que las imitan, cuya composición presenta variaciones según los casos.

Por ejemplo, en el envés del manto de la Virgen, se distingue el uso de la técnica chinesca, “que consiste en forrar la superficie con pan de plata, recubrirla con lacas y con pinturas muy transparentes (...) así, el color se mantiene pero trasluce el brillo del metal” (Gallegos, 1994, p. 7). El uso de lámina de plata también se identifica en la media luna ubicada en la parte inferior de la figura principal y en la ancla situada en la parte frontal (Figura 1, a). Por su parte, las estrellas del manto de la Virgen, la peana sobre la que se dispone o la cornucopia están realizadas con láminas de oro.

Salvo excepciones, las láminas metálicas de oro y plata están bruñidas, un acabado exclusivo del dorado al agua, una técnica que requiere la aplicación de una base de preparación y bol (Carrasón, 2004). Este hallazgo podría vincularse con la presencia de calcio, silicio y hierro, elementos tradicionalmente empleados en la composición de dichos estratos.

Otros dorados, como los del escudo de Chile (Figura 1, d), las trompetas (Figura 1, a y c), el manto del Niño o la corona de la Virgen (Figura 1, a), están compuestos de oro y zinc, lo que podría deberse al uso de láminas metálicas de

menor calidad, aunque no es posible descartar la utilización de oro en concha o de un pigmento de ese tipo, así como la aplicación de un sobredorado posterior con purpurina u otro material similar que cubra el oro subyacente. Asimismo, se identifican plateados compuestos de zinc y estaño, como en la armadura, el escudo (Figura 1, d) o en parte de los cañones. En estos casos, las bases de preparación contienen como elementos principales calcio o bario, con la presencia puntual de plomo, que también podría haberse utilizado como carga de los pigmentos.



Figura 2. Anclaje de la escultura a la peana y la base del fanal (Placa radiográfica digitalizada: Correa, C. 2018. Archivo CNCR).
Anchoring of the sculpture to the plinth and the base of the fanal (dome) (digital radiographic plate: Correa, C. 2018. CNCR Archive).
Fixação da escultura ao pedestal e à base do fanal (farol) (radiografia digitalizada: Correa, C. 2018. Arquivo CNCR).

Los sistemas de unión y anclaje entre los diferentes componentes presentan algunas particularidades. Gracias al estudio de rayos X, se observó que la escultura está anclada a la peana por cuatro tornillos insertos en una pletina y un perno metálico que llega hasta la base del fanal (Figura 2). Bajo la pletina se disponen discos de cartón cortados de forma manual y fragmentos de tela que rellenan la zona.

En la mayoría de los elementos decorativos, el sistema de unión inicial parece consistir en el uso de finísimos tarugos que los anclan entre sí o a la base del fanal, aunque de forma puntual aparecen otros recursos y algunos objetos están simplemente apoyados. Tanto en la base de madera como en algunos de los ornamentos, se observan tarugos insertos que han perdido su función, así como los orificios en los que debieron introducirse. Además, en la actualidad, muchos de los elementos están adheridos en una posición y ubicación que parece diferir de aquella que presentaron al inicio, o al menos en momentos anteriores.

Por lo demás, se encuentran objetos que se han caído y partes de ellos que están fracturadas, algunas adheridas (lo que también se observa en la escultura) y otras depositadas en diferentes lugares, por ejemplo, tras las banderas frontales. De mismo modo, se identifican adhesivos que antes debieron unir algún elemento pero que en la actualidad también han perdido su función.

Las transformaciones observadas en el sistema de unión de los elementos decorativos no permiten concluir si todos los objetos fueron incluidos en un solo momento o si se fueron añadiendo a lo largo del tiempo. Por lo demás, lo expuesto sugiere la posibilidad de uno o varios contextos de alteración y posterior reparación, en los que además podrían haberse sustraído o perdido objetos, entre los que puede citarse, como ejemplo, un posible tambor en el lateral izquierdo.

Entre las intervenciones posteriores, destaca la repolicromía total del manto de la Virgen, antes dorado, según lo observado por medio de las fisuras que presenta. Los resultados de los análisis (Aguayo, 2018) revelaron una composición a base de plomo, lo que lleva a pensar en el uso de albayalde en el blanco actual.

Las diferencias entre la aplicación del dorado de los estofados de la vestimenta podrían responder a un sobredorado. Por tanto, las aplicaciones azules y nacaradas también serían posteriores, lo que no puede confirmarse para el resto de las imitaciones de pedrería que aparecen en la vestimenta.

Otra posible repolicromía podría corresponder a la túnica de la Virgen, en la que se diferencian dos estratos, uno de ellos parcial y aplicado de manera irregular. Asimismo se sugiere en las carnaciones de la Virgen y el Niño, donde se distingue una ausencia de brillo que resulta discordante con la característica luminosidad de las obras quiteñas realizadas al pulimento (Gallegos, 1994), la que sí se observa en los querubines de la parte inferior. Además, se identifica la presencia de un estrato solo visible bajo radiación ultravioleta y que cubre de forma parcial el rostro de la Virgen, con bordes que delimitan las áreas sonrosadas (Figura 3), siendo que esta técnica se caracteriza por fundir los colores y hacer desaparecer las pinceladas (Carrasón, 2004).

Por último, han sido consideradas como posibles intervenciones posteriores un repinte parcial en el manto de la Virgen y la aplicación irregular de una sustancia de aspecto visual similar a un barniz, que se observa acumulada en su cabello.

Misterio en fanal

Este fanal tiene varias singularidades. En primer lugar, no presenta una figura principal, sino una escena del Nacimiento. Por lo demás, predominan las arquitecturas sobre las imágenes, y es en torno a éstas que se distribuyen tanto las figuras principales como los diferentes elementos decorativos (Figura 4). Todo ello se dispone sobre una base de madera sin marquetería y una cúpula de vidrio ovalada.

En relación con las esculturas que componen la escena principal, se distinguen las tallas de la Virgen y San José, de bulto redondo y pequeño formato. Los colores de las vestimentas responden a los cánones de la policromía en la imaginería religiosa de la época. Ambos presentan un nimbo sobre la cabeza, y San José sostiene una vara en la mano izquierda. Las esculturas parecen corresponder a un sistema de



Figura 3. Posible repolicromía de la carnación. Fluorescencia inducida por radiación ultravioleta (Fotografía: Monteverde, P. 2018. Archivo CNCR).

Possible repainting of the flesh tones. Fluorescence induced by ultraviolet radiation (Photograph: Monteverde, P. 2018. CNCR Archive).

Possível repintura da pele. Fluorescência induzida por radiação ultravioleta (Fotografia: Monteverde, P. 2018. Arquivo CNCR).



Figura 4. Vistas generales de *Misterio en fanal*. En la profusa decoración se aprecia la diversidad de materiales utilizados, entre los que se distinguen algunos extraídos de la naturaleza (p. ej. conchas y púas de erizo) (Fotografías: Molina, M. 2018. Edición: Royo, C. 2019. Archivo CNCR).

General views of Misterio en fanal (Nativity under glass dome). The profuse decoration reveals the diversity of materials used, including some drawn from nature (e.g. shells and sea urchin spines) (Photographs: Molina, M. 2018. Edition: Royo, C. 2019. CNCR Archive).

Vistas gerais de Misterio en fanal (Mistério no farol). Na profusa decoração, é possível apreciar a diversidade de materiais utilizados, entre os quais se destacam alguns extraídos da natureza (por exemplo, conchas e espinhos de ouriço) (Fotografias: Molina, M. 2018. Edição: Royo, C. 2019. Arquivo CNCR).



Figura 5. Pesebre con las tallas de madera policromada de la Virgen y San José, y la figura de yeso policromado del Niño Jesús. En la parte frontal, una figura de la Virgen del Carmen (Fotografía: Molina, M. 2018. Archivo CNCR).
Nativity scene with polychrome wooden figures of the Virgin Mary and Saint Joseph, and a polychrome plaster figure of the Christ Child. In the foreground, a figure of the Virgin of Carmen (Photograph: Molina, M. 2018. CNCR Archive).
Presépio com esculturas em madeira policromada da Virgem Maria e São José, e figura em gesso policromado do Menino Jesus. Na parte frontal, uma figura da Virgem do Carmo (Fotografia: Molina, M. 2018. Arquivo CNCR).

fabricación en serie de figuras quiteñas para pesebre, aunque no presentan mascarilla ni ojos de vidrio, y la decoración dorada y plateada de las vestimentas no está realizada mediante esgrafiado (Figura 5).

La figura del Niño Jesús no pertenece al conjunto. Se trata de un vaciado de yeso policromado (Figura 6) que podría haber sido incluido al inicio o en un contexto posterior como sustituto de una talla quiteña perdida o deteriorada.

Las arquitecturas se disponen en torno a un arco central, a modo de pesebre, sobre el que se ubican dos molinos de viento. Las construcciones laterales se dividen en dos pisos, destaca una iglesia en uno de los niveles superiores. Están elaboradas a partir de láminas de cartón cosidas con puntadas diagonales (Figura 7). Por su mayor complejidad, destaca la ejecución del pesebre en diferentes planos y con un techo curvado que se consigue a partir de varios arcos, hilos metálicos y cuerdas. Algunas

de estas cuerdas se extienden hasta dos tornillos insertos en la base del fanal, en los que se enrollan, probablemente en un intento por dar estabilidad estructural a la construcción. Un tercer tornillo, desplazado hacia la derecha, podría corresponder a una modificación posterior.

En la superficie exterior, el cartón está cubierto por diversos tipos de pequeñas conchas, que se combinan con púas de erizo a modo de verja, además de otros materiales como fragmentos de vidrio y hojas de cartón (Figura 4).

Es relevante mencionar el detalle de los interiores, pese a ser casi inapreciables bajo la cúpula de vidrio. Para su ejecución se utilizan diferentes papeles, entre ellos, estampados y aterciopelados, que cubren paredes y suelos, con fragmentos superpuestos que crean rodapiés o marcos de puertas y ventanas. Estos albergan una infinidad de accesorios, como mesas con patas de cera pintadas y conchas incrustadas,



Figura 6. Figura del Niño Jesús de diferente factura respecto a las tallas quiteñas para pesebre (Fotografía: Molina, M. 2018. Archivo CNCR). *Figure of the Child with different characteristics in comparison with Quito's wooden sculptures for manger (Photograph: Molina, M. 2018. CNCR Archive).*

Figura do Menino Jesus de confecção diferente em relação às esculturas de Quito para presépios (Fotografia: Molina, M. 2018. Arquivo CNCR).



Figura 7. Costura con hilo doble y puntada diagonal de las láminas de cartón con las que se construyen la pared y el suelo de las arquitecturas (Fotografía: Molina, M. 2018. Archivo CNCR).

Double-thread diagonal stitching joining the cardboard sheets used to construct the walls and floor of the architectural structures (Photograph: Molina, M. 2018. CNCR Archive).

Costura com fio duplo e ponto diagonal das folhas de papelão com as quais são construídos as paredes e o piso das arquiteturas (Fotografia: Molina, M. 2018. Arquivo CNCR).

cubiertas por manteles confeccionados con variados papeles y telas. Sobre ellas se ubican objetos de menaje y decoración, por ejemplo, jarrones y platos que parecen miniaturas de porcelana (Figura 8). Debido a su detallismo miniaturizado, destaca el altar y el confesonario de la iglesia.

En torno a los sistemas de unión, en general, se observa el uso de abundante adhesivo y cera, tanto en los elementos arquitectónicos como en los decorativos. Para conseguir la posición deseada, se calzan o superponen distintos materiales, como conchas, papeles enrollados o listones de madera. Se trata de un trabajo manual, en el que se identifican dibujos subyacentes realizados con lápiz mina, cartones recortados con bordes irregulares y adhesivos que han caído sobre muchas de las figuras y elementos decorativos.

En la zona frontal destaca una pequeña Virgen del Carmen, que parece estar realizada en alabastro o piedra de huamanga, policromada de manera parcial con detalles dorados (Figura 5). También se distinguen otras figuras antropomorfas de pequeño tamaño que podrían corresponder a una producción seriada en porcelana (Figura 9). En una de ellas se advierte que la vestimenta ha sido pintada de negro de forma intencional sobre los colores originales, quizá para adecuarla a su ubicación frente a la iglesia. Además, se distingue un Niño Jesús modelado que visualmente se asemeja a los nacimientos en cerámica policromada de Talagante, junto con un sacerdote dominico confeccionado en tela. Un pájaro realizado con plumas y dos figuras zoomorfas elaboradas en cera y conchas completan la escena.

En general, el resto de los elementos decorativos aluden a la naturaleza. Algunos han sido fabricados con materiales orgánicos y otros con elementos artificiales que la recrean en forma de hojas, flores, espigas o frutos. Los más abundantes son tela, lana, papel, cartón, hilos metálicos, plumas y detalles de vidrio; además de conchas, corales, algas, púas de erizo, espigas de trigo, rocas y minerales,

cuya selección refleja el acceso a un entorno geográfico marítimo (Figura 4). Entre los objetos manufacturados, destacan algunas flores realizadas a partir de una porción de cera a modo de cáliz, a la que se adhieren conchas en forma de pétalo y púas de erizo que simulan estambres. Algunos frutos se ejecutan siguiendo el mismo patrón.



Figura 8. Mesa realizada con cera y conchas, mantel de papel y menaje decorativo en uno de los interiores de las arquitecturas (Fotografía: Molina, M. 2018. Archivo CNCR).

Table made of wax and shells, with a paper tablecloth and decorative tableware inside one of the architectural interiors (Photograph: Molina, M. 2018. CNCR Archive).

Mesa feita com cera e conchas, toalha de papel e utensílios decorativos em um dos interiores das arquiteturas (Fotografia: Molina, M. 2018. Arquivo CNCR).



Figura 9. Ejemplo de figura de porcelana (Fotografía: Molina, M. 2018. Archivo CNCR).
Example of porcelain figure (Photograph: Molina, M. 2018. CNCR Archive).
Exemplo de figura de porcelana (Fotografia: Molina, M. 2018. Arquivo CNCR).

Debido a la variedad descrita, no ha sido posible establecer si los objetos se dispusieron en un mismo momento o fueron añadidos de manera paulatina. Por lo demás, la abundante cantidad de adhesivo y cera impide diferenciar posibles pérdidas de elementos, a excepción de un accesorio en una de las mesas, ya que además algunas partes se presentan caídas.

En este sentido, tampoco es posible definir con precisión los posibles contextos de alteración. Solo se han podido identificar, como posibles intervenciones reparativas, la adhesión de la mano derecha fracturada de San José, la Virgen del Carmen a la peana y un pequeño jarrón fracturado.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Aunque no ha sido posible definir una sucesión cronológica específica en la evolución de los fanales del MHN, los estudios y análisis realizados han permitido aproximarse a su historia material y a los posibles contextos desde su creación hasta su valoración patrimonial actual, lo que avala algunos de los supuestos con los que se inició la investigación.

Referente a la autoría, aunque sigue relegada bajo el anonimato, la idea de que muchos fanales se fabricaron dentro del contexto conventual queda de manifiesto en la construcción de las arquitecturas de *Misterio en fanal*, ya que refleja ciertos conocimientos en torno a la costura, una tarea reservada al ámbito femenino en la época y que se desarrollaba en dichos espacios. En ellos, también se llevaban a cabo labores de jardinería y horticultura (Sanfuentes, 2011, 2022), que podrían asociarse a la presencia de elementos manufacturados que aluden a la naturaleza, como flores y frutos.

En contraste con el anterior, la escultura principal de *Virgen del Carmen en fanal* no solo está firmada por su autor, sino que también obtuvo un reconocimiento: “...la Exposición Nacional del mes de septiembre de 1857 volvió a premiar una pieza religiosa de improntas coloniales tallada en madera, honor que recayó en una Virgen del Carmen confeccionada por Ignacio Jácome” (Richter, 2020, p. 108). Si se considera su semejanza con el resto de los elementos, la uniformidad en su ejecución y la ubicación de algunos de ellos al interior de la base cuadrada, además del anclaje escultura-peana-base, podría pensarse que al menos gran parte de la composición de este fanal se realizó en un mismo momento, quizá por el autor o por un conjunto de artífices. Los

materiales analizados en la escultura, además de los ornamentos, reflejan un conocimiento de las técnicas de manufactura, lo que se condice con la formación de estos escultores en la época (Richter, 2020).

La idea de que la mayoría de los componentes responden a un momento inicial se ve reforzada por la técnica con la que fueron ejecutadas las banderas de Chile y Argentina, que debieron ser modeladas directamente sobre la base cuadrada, además de la presencia de una iconografía común que alude a su función conmemorativa. Otra característica que apoya esta hipótesis es el hecho de que la mayoría de los elementos decorativos fueron asegurados en su posición mediante entarugado, un sistema relativamente elaborado que contrasta con el carácter espontáneo en la inclusión de nuevos objetos, característico de los fanales. Pese a ello, existen otros indicios que remiten a una mayor espontaneidad, como la palabra “Dinero” escrita a mano en uno de los elementos decorativos, o un papel escrito a máquina e introducido bajo la base cuadrada, quizá a modo de ofrenda.

Por el contrario, en *Misterio en fanal* no se observa un patrón de ejecución ni el uso de una técnica predominante, sino soluciones constructivas muy diversas y de carácter doméstico. Pese a ello, es probable que hubiera cierta planificación inicial, ya que muchas de las figuras están supeditadas a las arquitecturas.

Aunque los dos fanales del MHN presentan algunas singularidades en términos formales e iconográficos respecto de la colección del MLM —entre las que destaca la ausencia de la figura del Niño Dios como

elemento principal y la presencia de símbolos republicanos— pueden establecerse algunas relaciones tecnológicas generales. Por ejemplo, el uso de la concha como decoración y utilizada de diferentes maneras: como elemento decorativo individual o en agrupaciones que crean flores, revistiendo elementos arquitectónicos, soportes de tela o papel encolado que simula paisajes, y

mediante el uso de nácar triturado cubriendo la superficie. De igual manera, en la mayoría de los fanales se observa el uso de naturaleza muerta (plumería, hilos metálicos, terminaciones de vidrio, espigas de papel, filigrana o pasta, flores y hojas de tela, entre otros elementos), además de incorporar un arco profusamente decorado que corona el fanal.

CONCLUSIONES

Si se comprende la historia material de las obras como “traslados, adición o sustracción de elementos, transformaciones, intervenciones anteriores y alteraciones, que son implícitas a su propio proceso evolutivo” (Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2017, p. 19); y si se toma en cuenta que en el caso de los fanales la evolución y el proceso constructivo se desarrollan de manera paralela —debido a que son obras modificadas y adornadas de manera constante, que se traspasaban entre generaciones (Cruz, 2015)— no solo resulta complejo establecer momentos concretos y aproximaciones cronológicas, sino que incluso podría cuestionarse si debe establecerse un contexto de “creación inicial” a partir del cual se producen cambios, que solo cesan con la entrada de los fanales al museo. En ese momento se genera un cambio en la pieza respecto de su uso anterior, ya que dejan de producirse transformaciones y modificaciones que afecten a sus aspectos materiales y técnicos, más allá de aquellas realizadas en pos de su conservación. De esta manera, se produce una escisión entre el carácter material en su contexto de uso y su preservación en el museo.

Los estudios y análisis realizados han contribuido a establecer algunas aproximaciones acerca de los

posibles “momentos” de los dos fanales del MHN, desde su creación hasta su valoración patrimonial. Sin embargo, es importante especificar que presentan limitaciones, ya que para obtener mayor información en torno a la naturaleza de los materiales y confirmar algunas de las hipótesis acerca de su historia material, sería necesario recurrir a estudios analíticos complementarios, los que fueron descartados en esta instancia por requerir toma de muestras.

No obstante, y teniendo en cuenta la dificultad de determinar cuál fue la complejidad inicial de los fanales, o de establecer contextos precisos de alteración, transformación o cambio, los resultados han permitido aproximarse a los supuestos iniciales acerca de sus contextos de producción, uso, consumo y circulación en Chile.

En definitiva, los estudios técnicos y materiales realizados remiten a la premisa de los fanales como objetos que responden a los cánones de la estética barroca, pero en los que se conjugan múltiples nociones. En ese mismo sentido, sus transformaciones reflejan un tránsito por diferentes momentos que denota la persistencia de aspectos propios de la época colonial, al menos hasta mediados del siglo XIX.

AGRADECIMIENTOS

A la Subdirección de Investigación del Serpat, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, por el financiamiento entregado para la ejecución del proyecto (FAIP 2018); a Rolando Báez Báez, investigador responsable, y Emilio Vargas Poblete, coinvestigador. Al equipo de la UCC y UDVI

del CNCR, así como al Departamento de Fotografía del MHN por la ejecución del registro fotográfico, los estudios por imágenes y los análisis. A todas las personas que colaboraron para la posible ejecución del proyecto.

REFERENCIAS CITADAS

- Aguayo, T.** (2018). *Informe de resultados de análisis LM-085*. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Documento no publicado.
- Báez, R.** (2016). *Fue Nuestro Gozo Cumplido: colección de fanales del Museo La Merced*. Museo La Merced. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:319007>
- Báez, R. y Vargas, E.** (2019). *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en fanal*. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.
- Carrasón, A.** (2004). Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera. En Grupo Español del IIC (ed.), *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. GEIIC.
- Cruz, I.** (2015). El fanal del Niño Dios: símbolo y regeneración. En J. Schenke (ed.), *Museo de Artes Universidad de los Andes: Colección María Loreto Marín Estévez* (pp. 94–103). Universidad de los Andes.
- Gallegos, M.** (1994). El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña. *Encuentros*, 9. Centro Cultural del BID. <http://dx.doi.org/10.18235/0007914>
- Instituto del Patrimonio Cultural de España.** (2017). *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Jiménez, L.** (2021). La dulce mirada: kitsch y comportamiento iconofágico en un grupo de fanales religiosos del Museo La Merced, Santiago de Chile. *Liño*, 27, 91–100. <https://doi.org/10.17811/li.27.2021.91-100>
- Kennedy, A.** (1998). Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX. *Historia*, 31(1), 87–111.
- Martínez, J. M.** (2012). *Arte y culto. El poder de la imagen religiosa. Colecciones del Museo Histórico Nacional*. Museo Histórico Nacional.
- Richter, M.** (2020). Tallado de esculturas en madera a mediados del siglo XIX en Santiago de Chile: la formación de artesanos y escultores. En Richter, M. (Ed.), *La Herencia colonial en el Chile republicano. Esculturas en madera policromada producidas en la zona centro-sur de Chile (siglos XVIII-XX)* (pp. 85-110). Ril Editores.
- Sanfuentes, O.** (2011). Agricultura y cultura en el convento de monjas. Una especial devoción al Niño Jesús en el siglo XIX. *Estudios Avanzados*, 16, 161–180.
- Sanfuentes, O.** (2022). Back to paradise: experiences with fanales as a tool for approaching the renewal space. *Quintana: revista do Departamento de historia da Arte*, (21). <https://doi.org/10.15304/quintana.21.8044>
- Vargas, E.** (2019). *El fanal: Un mundo transparente. La relación entre la colección de fanales del Museo La Merced y su espacio expositivo*. [Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de la Imagen]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado.
- Vargas, E.** (2021). *Mundos de cristal: la colección de fanales del Museo La Merced*. Ensayo ganador Haz tu tesis en cultura 2021, Categoría posgrado. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.