

EL TEXTIL EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CHILE: COLORES Y MATERIALIDADES EN EXTINCIÓN (SIGLO XIX)*

TEXTILES IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE CHILE: COLORS AND MATERIALITIES IN EXTINCTION (19TH CENTURY)

JOSEFINA SCHENKE**

RESUMEN: Los inventarios conservados de la Catedral de Santiago (siglo XIX) registran la sucesiva presencia y desaparición de diferentes textiles. Durante la primera mitad del siglo, una gran variedad de materialidades y colores mantenía viva la suntuosidad propia de un templo colonial en una iglesia que había perdido todos sus ornamentos producto de catástrofes varias. Aquí describiré la coherencia visual y devota del aparato textil que ocupó el nuevo templo catedralicio, trazaré sus posibles orígenes jesuitas y registraré la paulatina desaparición de esos objetos. Argumentaré que las causas de esa desaparición fueron, principalmente, los nuevos parámetros del gusto piadoso y las exigencias securitarias surgidas tras el incendio de la iglesia de la Compañía en 1863. De manera más general, propondré una interpretación “cromoclasta” de esta nueva sensibilidad piadosa y estética de fines del siglo XIX que reemplazó el valor del color –típicamente barroco o católico– por la sobria elegancia de lo monocromo, propia de altares y esculturas de mármol.

PALABRAS CLAVE: Santiago de Chile, catedral, textiles, jesuitas, cromoclasia

ABSTRACT: The preserved inventories of the Cathedral of Santiago (19th century) record the presence and disappearance of different textiles. During the first half of the century, this variety of materialities and colors kept alive the sumptuousness of a colonial temple in a church that had lost all its ornaments as a result of various catastrophes. Here I describe the visual and devotional coherence of the textile apparatus that occupied the new cathedral temple, I venture the origin of this objects and I record its gradual disappearance. I argue that the causes of this disappearance would be, mainly, the new parameters of pious taste and the security demands that arose after the fire of the Company church in 1863. More generally, I propose a “chromoclast” interpreta-

* Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto del Ministerio de Educación y Ciencia (España) ProjesArt. ‘Conseguidores’. Procuradores Jesuitas y Circuitos Artísticos Alternativos en el Mundo Hispánico (ref. PID2021-122189OB-100). Investigadora responsable: Prof. Dra. Elena Luisa Alcalá, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia. <https://projesar.org/>

** Doctora en Historia. Profesora Asociada e investigadora de la Universidad Adolfo Ibáñez, Departamento de Historia, Santiago, Chile. Correo electrónico: josefina.schenke@uai.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7884-5984>

tion of this new pious and aesthetic sensibility from the end of the 19th century that replaced the value of color –properly baroque or Catholic– with the sober elegance of monochrome typical of altars and marble sculptures.

KEYWORDS: Santiago Chile, cathedral, fabrics, Jesuits, chromoclasia

Recibido: 25.03.24. Aceptado: 06.08.24.

ES BIEN CONOCIDO EL hecho de que la reafirmación del culto de los santos, sus reliquias e imágenes enunciada brevemente por el Concilio de Trento reaccionó contra la ferviente crítica reformista con respecto a estos temas. La vigesimoquinta y última sesión del Concilio (3 y 4 de diciembre de 1563) trata, entre otras cosas, de “la invocación y la veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes” (El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento (1545-1563), 1819, p. XXV). Allí se subraya la legitimidad de acudir a Dios por medio de los santos (“que reinan juntamente con Cristo” y “ruegan a Dios por los hombres”), y por medio también de las reliquias de aquellos cuyos cuerpos fueron instrumentos del Espíritu Santo en la Tierra. Es bien conocido también el hecho de que estas discretas afirmaciones se actualizaron y materializaron en la profusión de imágenes y reliquias, en nuevas formas de devoción y en una estética nueva que se puso al servicio de aquella inflación devota. La corona española, de la mano de la Iglesia, llevó esta renovada piedad y sus consecuencias materiales a todos los confines del Imperio español.

La historiografía del arte colonial producido en la América hispana ha comprendido que la profusión de imágenes fue una de las armas más preciosas de la compleja panoplia en defensa de la fe católica frente tanto a la amenaza protestante como al sedimento idólatra de los pueblos originarios. Otro elemento constitutivo (pero menos explorado) de las prácticas propiamente católicas y de la visualidad devota americana –y también combatido por la sensibilidad protestante– fue el color. Michel Pastoureau hizo notar la desatención que esta “cromoclasia” experimenta por parte de la historiografía del arte europeo en favor del estudio de la iconoclasia:

Si la iconoclasia de la Reforma es mejor conocida y más estudiada que su “cromoclasia” (la guerra a los colores o, al menos, a ciertos colores), esta fue siempre una dimensión importante de la nueva moral religiosa y social instaurada por Lutero, Calvino y sus epígonos. (Pastoureau, 1989, p. 229)

En este artículo revisaré esa presencia del color en la Catedral de Santiago expresada en el soporte textil y su paulatina desaparición durante el siglo XIX. El primer inventario catedralicio conservado en los libros de inventarios de la Catedral, de 1806, reporta las telas que, de acuerdo con las fuentes, fueron recuperadas de los bienes confiscados a los jesuitas por la Real Junta de Temporalidades (y muy probablemente del principal colegio de la ciudad, el de San Miguel) después del incendio de la catedral en 1769¹. El último de estos inventarios decimonónicos, fechado en 1895, es testigo de la desaparición de los textiles y, en consecuencia, del color que ellos aportaban al interior del templo mayor, por razones que se relacionan con un deseo de depuración del espacio catedralicio de objetos que recordaran la sensibilidad barroca y que pudieran ocasionar incendios, como el que había sufrido la iglesia de la Compañía en 1863. Doy por hecho aquí que todos los objetos que se conservaban e inventariaban en las sacristías eran regularmente utilizados en la nave y en los altares catedralicios durante los distintos tiempos y ceremonias del calendario litúrgico.

EL INVENTARIO COMO FUENTE

Los inventarios de bienes se transformaron en fuente privilegiada de la historia social, económica y cultural desde la segunda mitad del siglo XX. La información que se obtiene de estos documentos notariales permite comprender los múltiples aspectos del consumo, de las prácticas sociales domésticas, de los hábitos lectores, etc. Estos documentos legales han sido canteras cuyo poder representativo –sobrestimado a veces– ha permitido la expansión de los conocimientos sobre las vidas de individuos comunes y sus relaciones materiales con el entorno.

Los estudios en cultura material y el creciente interés por la historia del consumo han hecho que la tendencia historiográfica derive, en los úl-

¹ Por “temporalidades jesuitas” se entienden los bienes materiales de la Compañía de Jesús, “la base económica indispensable para la mantención de escuelas, residencias y obras de la Compañía” (Bravo Acevedo, 1980, p. 32). Después de la expulsión de esta orden religiosa de los territorios americanos por ordenanza del rey Carlos III de España en 1767, se constituyó la Real Junta de Temporalidades, también llamada “Temporalidades”, entidad encargada de administrar y rematar los bienes confiscados a los jesuitas. Esta administración real inventarió la totalidad de los bienes de la extinta Compañía de Jesús en territorios americanos. Algunos de esos bienes eran otorgados por el rey a distintas instituciones, lo que se denominó las “aplicaciones reales de temporalidades”.

timos 30 años, desde la cuantificación hacia “una mayor preocupación por la reconstrucción del contexto en el que se ubican dichos objetos” (Sobrado Correa, 2003, p. 803) mediante “la interpretación de su difusión como modelos de consumo” (p. 803). El trabajo con inventarios producidos en la América hispana colonial se inscribe en esta tendencia, experimentando un auge en los últimos 25 años, tanto en los campos de la historia social como en los de la historia del arte (Gonzalbo Aizpuru, 1995, Kellogg y Restall, 1998; Julien, 1999; Jamieson, 2004; Stanfield-Mazzi, 2009; Zamorano, 2010; Stratton-Pruitt, 2013; Díaz Cayero y Neff, 2013; Bonialian, 2014; Kubiak, 2020 y 2021; Burdick, 2023). Sin embargo, el trabajo con estas fuentes sigue proviniendo principalmente de la historia social. Aún queda mucho camino por recorrer para convertir estos documentos en una fuente central y no accesoria de la historia del arte, en especial para la historia del arte colonial hispano y, más específicamente, en Chile (Schenke, 2021).

EL TEXTIL EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

De poco interés para el historiador del arte –en comparación con los lienzos y esculturas–, la presencia, la función, el origen y la materialidad de los textiles que vestían las iglesias permanecen relativamente inexplorados (Brack et al., 2024; Bord et al., 2019; Dittmar, 2015). En parte debido a que el textil y su bordado han sido considerados un “arte menor” por la historia del arte, como la orfebrería (Aguilar Díaz, 2016, p. 13), estos objetos fueron relegados a un segundo plano por la historiografía del arte. En el mundo colonial hispanoamericano, la importancia material y visual del textil quedaba de manifiesto durante fiestas y ceremonias, cuando las mejores telas y alfombras se sacaban por las ventanas para adornar las calles y alegrar así la ciudad. Testigo de ello son las frecuentes referencias en las Actas del Cabildo de Santiago, en las que se manda a “colgar las calles” (de telas) en caso de rogativas religiosas y ceremonias oficiales (Actas del Cabildo de Santiago, 1897–1933). Un ajuar rico y variado completaba también la visualidad interna del templo colonial con su color, su textura, su transparencia o su densidad (ver figs. 1 y 2).



Figura 1: *Nuestra Señora del Rosario de Pomata con arco floral entre San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán*, anónimo de la Real Audiencia de Charcas, siglo XVIII, óleo sobre tela, 187 x 122.4 cm (Colección Joaquín Gandarillas Infante – Pontificia Universidad Católica de Chile, n° inv.021).



Figura 2: *Santísimo Sacramento con la Santísima Trinidad y Doctores de la Iglesia*, anónimo cusqueño, siglo XVII, óleo sobre tela, 84 x 62 cm (Colección Joaquín Gandarillas Infante – Pontificia Universidad Católica de Chile, n° inv.055).

Como lo ha señalado Maya Stanfield-Mazzi:

Un aspecto subestimado pero igualmente notable de la decoración de la iglesia fueron los textiles. A lo largo del período colonial, estos espacios estuvieron abundantemente adornados con “ropa de iglesia”, adornos textiles destinados a cubrir pisos, paredes y altares, así como a vestir a la cleresía y a las esculturas religiosas. La compra y el mantenimiento de estos textiles consumían la mayor parte del presupuesto anual de cada iglesia. (2015, p. 77)

Las fuentes coloniales mencionan muchas veces los objetos textiles de la Catedral de Santiago, cuya primera construcción data de 1541 (de Ramón, 2002). Es importante hacer notar que tales textiles se mencionan como “ornamentos”, “ternos” y “colgaduras”. El *Diccionario de autoridades* define “ornamento” como “adorno, compostura, atavío que hace vistosa alguna cosa” (Real Academia de la Lengua, *Diccionario de autoridades*, tomo V, 1737, <https://apps2.rae.es/DA.html>), y “colgadura” como “tapicerías, paños, telas, damascos, tafetanes y otros texidos con que se adornan y cubren las paredes de las casas interiores, y exteriores, las camas y otras cosas” (*Diccionario de autoridades*, tomo II, 1729, <https://apps2.rae.es/DA.html>). En los inventarios, “ornamento” es el término que resume “ornamento de tela para el atavío de los clérigos”, es decir, todas las vestimentas ceremoniales, pero también los objetos de tela utilizados en el rito del altar. El “terno” se refería a un conjunto de vestimentas más o menos completo, de la misma tela y hechura, que, en su máxima expresión, de acuerdo con el listado de bienes jesuitas del Colegio Máximo de San Miguel en Santiago, contenía “casulla, dalmáticas, paño de cáliz, bolza, fasistol, palia, banda, dos frontales y una capa de coro” (Inventario..., 1767, p. 102). En este caso, el frontal del altar y el paño para cubrir el fascistol se incorporan al terno, cuando, por lo general, forman parte del atavío de la iglesia misma, en conjunto con colgaduras, pabellones, cortinas, alfombras, cojines y sillas tapizadas y todos los elementos del altar (mantel, sobremantel, purificador y palia o hojuela). Todos estos objetos contribuyen a la “decencia” del templo, comprendida como “compostura, aseo, adorno que excita el culto y veneración de las cosas santas y sagradas” (*Diccionario de autoridades*, tomo III, 1732, <https://apps2.rae.es/DA.html>).

Las referencias constantes al ajuar textil de las iglesias revelan el aprecio por estos objetos como parte sustancial del culto; las prácticas de restauración que le están asociadas, y la circulación y el consumo de estos objetos. Por ejemplo, en 1610, el Capítulo catedralicio consideraba ornamentos y

colgaduras como igualmente importantes que las otras cosas que conforman el aparato litúrgico, quejándose por la falta de “cálices, vasos, candeleros, libros para el coro, ornamentos, colgaduras y un sagrario” (El Cabildo Eclesiástico... 1610, f.21). En 1615, el sastre y bordador Cristóbal de la Paz declara haber elaborado y reparado las vestimentas para el culto:

Hice un terno de casulla y planeta y capa bordado negro y oro y plata que lo acabé para el Viernes Santo que pasó de esta santa iglesia catedral y aunque tengo pedido a Juan de Robles, mayordomo de la fábrica haga tasar la dicha obra para que se me pague, no lo hace, y yo tengo necesidad de la plata que por ello se me debe. (Cristóbal de la Paz, maestro bordador, se querella contra el mayordomo de la Catedral por trabajos impagos de su oficio, 1615)

En 1769 la catedral sufrió un devastador incendio. Dos años antes, en 1767, los sacerdotes y hermanos de la Compañía de Jesús habían sido expulsados de los territorios americanos por orden del rey Carlos III, y todas sus propiedades confiscadas eran ahora administradas por la Real Junta de Temporalidades. Se decidió entonces construir una nueva catedral, que fue apoyada por el rey, quien en mayo de 1773 resolvió:

conceder el producto de mis dos R[eale]s novenos por quatro años más para la conclusión de la nueva Catedral que de algunos años a esta parte se esta construyendo y ... que se apliquen de las temporalidades a dicha Catedral los vasos sagrados y ornamentos que se hallasen utiles a surtir-la. (El Rey a los Ministros de la Junta formada en la Ciudad de Santiago de Chile)

Como consecuencia de lo anterior, cuatro años más tarde, el obispo Manuel de Alday había ya recuperado los ornamentos jesuitas. A falta de iglesia catedral, la iglesia del Colegio de San Miguel servía de templo mayor cuando el domingo 4 de enero de 1773, a las 5 de la mañana:

Salió su Señoría Ilustrísima [el obispo] de su Casa Episcopal, revestido de Capa Pluvial, con Mitra y Báculo, acompañado del Presbítero asistente, gremiales, diácono y subdiácono y demás Prebendados del Venerable Deán y Cabildo, de los Curas del Obispado y clero, todos con sobrepelliz, caminando procesionalmente y cantando las Letanías hasta la iglesia Catedral. (Carrasco Saavedra, y Alday y Aspée, 1983, p. 135)

El ornato de la catedral para 1806 (fecha del primer inventario existente) correspondía a un conjunto de objetos que, luego de terremotos e incendios, probablemente ya nada conservaba de los templos anteriores y provenía de la iglesia de los regulares expulsos de la Compañía. La importante estantería para el servicio de los paramentos sagrados (de 3 metros de ancho por 17 de longitud) –que hasta hoy se conserva en la sacristía de la Catedral de Santiago– se trajo desde el Colegio Máximo de San Miguel y fue elaborada por los jesuitas con ricas maderas importadas. El mueble enchapado en marquetería de nogal, caoba y jacarandá se transportó seguramente junto a los objetos que contenía (Roa Urzúa, 1929, p. 30).

Los inventarios conservados de la Catedral de Santiago son aquellos elaborados durante el siglo XIX; no se tiene noticia del destino de los anteriores, es probable que todos se quemaran en el incendio de 1769. Estos listados, sus copias y modificaciones, pueden agruparse en cuatro grandes periodos, como se ve en el siguiente cuadro, donde van relacionados con los obispos de turno:

Fecha del inventario	Obispo en ejercicio
1806, 1807	Francisco José de Marán (1796-1807)
1829-1830, 1835, 1837, 1845	José Santiago Rodríguez Zorrilla (1815-1832) Manuel Vicuña Larraín (1832-1840) José Alejo Eyzaguirre Arechanda (1844-1845)
1861, 1867, 1868, 1871, 1875-1887	Rafael Valentín Valdivieso Zañartu (1847-1878)
1895, 1898	Mariano Casanova (1886-1908)

El Inventario de 1806 contiene 33 fojas y su elaboración coincide con el último año del obispado de Francisco José de Marán, quien, a su llegada al cargo, se esmeró en mejorar la administración de capillas e iglesias y encargó a Juan José Goycolea, discípulo de Toesca, la proyección del nuevo templo, que se inició en 1805. Obispo filántropo y de gran fortuna, el inventario anexo que describe sus bienes conservados en la sacristía –el Inventario del Pontifical, de 1807, elaborado tras su muerte–, muestra la opulencia y variedad de objetos dedicados al culto durante su administración.

En primer lugar, es interesante hacer notar la disposición de los objetos en el listado de 1806 y en su anexo en comparación con los que le siguen. Para el caso del de 1806, la lista se inicia con los objetos de tela (fs.1-18v) y continúa con los objetos de oro y plata (fs. 19-33). En contraste, los inventarios siguientes (1829-1830, 1835, 1837, 1845, 1861, 1867 y 1868) comien-

zan, invariablemente, con los metales y piedras preciosos. En efecto, todos estos últimos mencionan en primer lugar las “alajas [sic] de oro y plata, piedras” y luego los “ornamentos y demás especies”, mientras que el de 1806 es el único en comenzar por los “ornamentos”. Por otra parte, desde 1871 en adelante los inventarios se realizan por altar y luego continúan con otras dependencias de la catedral. Esta preminencia de los textiles por sobre las joyas me parece indicativa de la importancia y del valor que ese primer inventario otorga a los textiles y vestimentas litúrgicas en el conjunto de objetos dedicados al culto.

En segundo lugar, en todos estos inventarios catedralicios las vestimentas litúrgicas se enlistan de acuerdo con sus colores y por separado con respecto a otros textiles que cumplen otras funciones. Esto puede deberse a la disposición al interior del mueble de la sacristía donde, con seguridad, estaban guardados según estos criterios. Sin embargo, se muestra un cierto desorden en el modo en que se enlistan los objetos. Si bien al comienzo se agrupan las vestimentas litúrgicas por color, a continuación, se nombran los textiles utilizados para cubrir menaje o amoblado litúrgicos; las vestimentas de santos, y las telas para cubrir lienzos y cruces, todo lo cual es conservado en la denominada -en todos los inventarios- “sacristía de afuera”, espacio acaso anexo a la sacristía principal. En lo que sigue, muestro un breve cuadro resumen con el orden de la secuencia de textiles nombrados por el inventario de 1806:

- Ternos y ornamentos de la sacristía de adentro:
- Ternos, casullas y capas): 10 blancos, 18 colorados, 19 morados, 7 verdes y 9 negros; 7 capas preciosas de coro; 30 capas ordinarias que sirven a los capellanes.
- 44 hijuelas cuadradas; 40 hijuelas redondas; 66 cíngulos; 4 paños de copón; 7 bandas anchas, 6 bandas para colegiales; 5 paños de atril; 9 paños de púlpito; 15 fundas de silla; 6 mangas de cruces; 2 palios; 4 banderas de guión; 31 frontales, 32 palias; 15 paños de cubrir las cruces de los altares; 2 doceles; 4 tapetes para las mesas del cabildo y de la iglesia; 7 velos de las imágenes y sagrario; vestidos de los santos; 11 cojines;
- Ornamentos de la sacristía de afuera (8 blancos, 11 colorados, 3 verdes, 8 morados, 10 negros);
- ropa blanca: 35 albas, 26 manteles; 36 cornualtares; 2 sobremanteles; 17 sobrepellices; 42 amitos; 54 corporales; 159 purificadores; 4 paños de fuentes; 8 paños de manos para la sacristía; 3 paños de comulgatorio; 22 ropa blanca de los santos.

Esta lista nos da una idea de la cantidad de objetos textiles que formaban parte cotidiana de la vida y del espacio litúrgico colonial, junto a la plata, el oro y las piedras preciosas y a la madera, policromada o desnuda. Supo-

niendo que todos estos objetos se utilizaban cotidianamente en la liturgia, como lo recomendaban las disposiciones relativas a la decencia del culto, el color y la densidad del material orgánico (presente en textiles, retablos con pintura imitando mármol, esculturas de bulto completo policromadas y lienzos pintados al óleo) convivía con los brillos de los metales de la orfebrería jesuita (ver fig. 2).

El inventario de 1806 enumera y describe los ternos y ornamentos de las sacristías “de adentro” y “de afuera” según sus colores, los que se relacionan con las épocas del año litúrgico: blancos, colorados, verdes y negros. Esta estructura colórica de la liturgia tenía una larga data y se había vuelto canon con el texto sobre la misa *De sacro altaris mysterio* del cardenal Lotario en 1195, futuro Papa Inocencio III (*Patrologia Latina*, 217, col. pp. 799-802). Su descripción de los usos de la diócesis de Roma —hasta entonces recomendadas, pero no obligatorias para el resto de la cristiandad— se volvió norma a partir del siglo XIII. El blanco, símbolo de pureza, se usaba para las fiestas de los ángeles, las vírgenes y los confesores, para Navidad y Epifanía, para Jueves Santo y Domingo de Pascua, para la Ascensión y Todos los Santos. El rojo, en recuerdo de la sangre derramada por Cristo, se empleaba en las fiestas de los apóstoles y los mártires, para aquellas de la Cruz y Pentecostés. El negro, relacionado con el duelo y la penitencia, servía para las misas de difuntos y durante el tiempo de Adviento, para la Fiesta de los Santos Inocentes, y la Septuagésima de Pascua. Al verde, finalmente, se recurría los días en los cuales no convenían ni el blanco, ni el rojo ni el negro. Lotario precisa que se puede reemplazar el negro por el violeta y el verde por el amarillo (Pastoureau, 1989, p. 219). Este texto fue retomado por un libro muy célebre, el *Rationale divinatorum officiorum*, compilado por Guillaume Duran (obispo en Normandía hacia 1285), quien compila todos los objetos, signos y símbolos relacionados con la celebración del culto divino, retomando a Lotario y desarrollando consideraciones alegóricas y simbólicas. El *Rationale...* fue generosamente impreso² y, entre los bienes de Francisco de la Puebla (obispo de Santiago entre 1699 y 1704), vendidos en pública almoneda en 1705, figura un ejemplar del *Rationale divinatorum officiorum* “de Durando” (Argouse, 2015, pp. 13-53)³, lo que demuestra su

² Más de 1000 manuscritos y 46 ediciones incunables se conservan del *Rationale* (Pastoureau, 1989, p. 220). Su popularidad también se refleja en las innumerables ediciones posteriores.

³ La obra de Durand no se habría rematado, al igual que el *De sacramentis...*, de Juan Martínez de Prado (siglo XVII). Es posible que ambos libros se conservaran en la catedral como respaldo del apropiado oficio divino. Un ejemplar de cada uno de estos libros se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile, un Durand de 1599 y un Martínez de Prado de 1660, que podrían corresponder a los ejemplares de De la Puebla.

circulación en Santiago y su uso en la catedral (si bien la disposición colórica de la liturgia era de público conocimiento).

COLORES, TEXTILES Y PROVENIENCIAS

La cuidada descripción de las vestimentas denota, de parte del mayordomo que realiza el inventario de 1806, un acabado conocimiento de los tipos de telas, de las técnicas de bordados y encintados y de la variedad colórica de las telas, y nos permite hacernos una idea vívida del impacto visual de estas ropas litúrgicas (ver figs. 2 y 3).



Figura 3: *San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, anónimo cusqueño, siglo XVIII, óleo sobre tela, 119 x 73.5 cm (Colección Joaquín Gandarillas Infante – Pontificia Universidad Católica de Chile, n° inv.040).

Los colores exteriores de los ternos se combinaban de manera contrastada con el interior de las vestimentas. Es posible imaginar que, al caminar o moverse el sacerdote, estos interiores se dejaban ver y aportaban variedad a la vestimenta monocolorica del momento litúrgico. Los ternos blancos llevaban forros en tornasol, en tafetán carmesí o rosado, o en melania azul;

los colorados, en tafetán color perla, amarillo, rosado o nácar, o en melania azul. Los morados eran forrados con tafetán azul, carmesí, verde o blanco, con tornasol, en choleta nácar o negra, o en zangaleta amarillo. Los verdes llevaban telas interiores en choleta rosada, en tafetán doble carmesí, blanco, amarillo o nácar, mientras que para los negros se elegían combinaciones menos estridentes de falla morada, choleta azul, tafetán doblete blanco o morado. Muchos de los blancos iban bordeados con otro color, y la mayoría de los de colores era complementada con oro y plata.

Esta misma variedad y riqueza de materiales y colores se encuentra en los velos y vestidos de las imágenes (ver fig. 1). Se mencionan dos ricos paños que servían para cubrir el sagrario (de encaje y de cartulina de oro) y los velos del Señor Crucificado (“de damasco dorado con cruz de tapiz blanco, guarnecido con franja angosta de oro briscado, forrado con zangaleta rosado, con senefa de lo mismo” (Inventario, 1806, 12v); de la Purísima (de brocato azul con plata con una franja de plata ancha arriba forrado en tafetán doblete cardenillo (12v)); de los Cinco Mejores Señores (“de tafetán doble verde con fleco de seda sin senefa, ni forro”), y otro para tapar el cáliz el Jueves Santo (“de brocato blanco de plata, oro y seda guarnecido con franja ancha de plata de briscado forrado en tafetán doblete verde” (12v)).

La riqueza visual y material de este conjunto –que se presentaba alternativamente en distintos momentos del año– era coherente también con la vestimenta de los santos, los que, salvo las vírgenes, solo tenían un vestido. En este caso, se percibe también una cierta coherencia en los colores de los trajes de cada santo: las vestimentas de Nuestra Señora de la Victoria, patrona de la catedral, de Nuestra Señora del Tránsito, de Nuestra Señora de la Luz y de Nuestra Señora de la Purísima, son todas de colores claros, blanco o nácar, en tisú de plata y oro, con guarniciones de estos metales también, mientras que los vestidos de la Virgen de Dolores, por una cuestión iconográfica, son todos de terciopelo negro. Los Niños (que acompañan a las vírgenes o a San Estanislao de Kostka) van vestidos muy elegantemente (de velillo de plata, de brocato nácar de plata y de lama de plata rosada y glasé de plata). El colorido de las dos tenidas de San Juan Evangelista es verde, rosado y blanco con aplicaciones de oro. El del jesuita San Estanislao Kostka y Juan Nepomuceno y San Felipe Neri (dos santos no jesuitas, pero muy caros para la espiritualidad ignaciana) es negro, como si todos fueran integrantes de la Compañía. San Antonio de Padua lleva un hábito “aplomado” con cuerda de plata falsa; Santiago a caballo viste de túnica morada, carmesí, forro aplomado y detalles en oro; San Francisco de Paula viste entero de “pico de oro” con cuerda de seda musgo, mientras que San

Francisco de Sales luce ropas hechas de tafetán doblete rosado y damasco morado (Inventario, 1806, fs. 12v-13).

La multiplicación de textiles en la catedral se acrecienta por el listado de los paramentos tejidos que decoraban la iglesia permanentemente: cojines y fundas de las sillas reservadas a los clérigos; las hijuelas y palias; paños para cubrir copones, atriles y el púlpito; los frontales, los doceles, los tapetes de las mesas; el pabellón de damasco carmesí maltratado del altar mayor; el forro del sagrario del Señor Crucificado de terciopelo liso carmesí rodeado con franja de oro; la colcha y la almohada y la túnica de la reliquia corporal de San Marcos. Otros objetos estaban presentes durante las ceremonias y fiestas: las mangas para cubrir las cruces procesionales; los palios; las banderas de guión, y un vistoso quitasol (“de tafetan rosado, bordado con plata, guarnecido de una puntita angosta de plata por dentro y fuera, y el palo con sus abrazaderas de plata” (Inventario, 1806, 12v)).

En cuanto a los tipos de telas, a diferencia de la conformación textil de las iglesias de los Andes centrales (Stanfield-Mazzi, 2021), la enorme mayoría de los tejidos era de origen europeo o asiático. Ya el testimonio, antes citado, del sastre y bordador De la Paz, de 1615, revela la presencia en Santiago de telas de origen chino: el raso carmesí perfilado de seda y el tafetán. Estos eran tejidos que entraban a América vía Acapulco, desde Filipinas, en el galeón de Manila. Durante el siglo XVI, Lima se proveía en Acapulco, importando en exceso para redistribuir hacia los mercados de Chile, Charcas, la Gobernación de Tucumán y el complejo rioplatense (Bonialian, 2016, p. 655)⁴.

Una excepción a este origen europeo o asiático es el “tornasol” (“forado en tornasol”) (Inventario, 1806, f.3v). Si bien otros inventarios chilenos del siglo XVII se refieren a “tafetán de seda tornasol” (Ruiz Valdés, 2005, p. 79), la mención del inventario catedralicio “forado en tornasol” (Inventario, 1806, f.3v) podría referirse a la tela con apariencia de seda que comenzó a fabricarse desde la colonia temprana en los Andes centrales, hecha con la urdimbre de fibra de camélido nativo y la trama de seda importada (Phipps, 2000).

⁴ En 1695 se invirtieron poco más de seis mil quinientos pesos de plata en colgaduras de terciopelo y damasco carmesí que el Cabildo pagó a medias con la cofradía catedralicia del Santísimo Sacramento. Con el fin de adquirir estos textiles a mejor precio, se decidió eludir Lima y comprar en Portobelo. Los mayordomos “se valieron del capitán Diego de Manterola, vecino de Lima, para que por su mano pasase la plata a Portobelo y se lograra la mayor conveniencia” (de Ramón, 2005, p. 134). Es probable que los precios en este importante centro comercial panameño, que recibía los productos orientales desde Acapulco, fueran más bajos que los limeños, porque, entre otras cosas, evitaba el costo del transporte hasta Callao.

Podría pensarse que todos estos objetos textiles provenían del Colegio Máximo de San Miguel y es probable que así fuera, puesto que, como se revisó antes, la catedral había quedado sin paramentos textiles tras el incendio de 1769, por lo cual el rey cedió los ornamentos jesuitas a la catedral. Sin embargo, en 1806 ya quizás muchos de aquellos ornamentos se habían renovado. Por otra parte, no se encuentran mayores coincidencias cuando se compara el listado catedralicio de 1806 y el listado redactado por Temporalidades tras la expulsión de la Compañía (Inventario de las Alhajas de la Iglesia del Colegio Máximo de San Miguel, e igualmente de las que existiesen en sus capillas interiores, 31 de agosto de 1767, fs.97-104v). El problema que encuentra esta comparación es de tipo epistemológico, porque el vocabulario con que el listado de Temporalidades describe las telas y técnicas de los ornamentos y ternos jesuitas es muy pobre y poco específico enfrentado al de la catedral de 1806, y la comparación impide encontrar coincidencias de objetos. Algunas telas sí coinciden con las nombradas en 1806 (tapiz, brocato de oro y plata, damasco, terciopelo, princesa y tafetán), pero muchas otras no (brocatillo, persiana, medio brocato, medio tisú, tela de Sevilla, lampazo y estofa). Es posible, entonces, que el obispo Marán, gran benefactor de la Catedral de Santiago, comprara en vida más vestimentas eclesiásticas y ajuares de iglesia que aquellos enlistados en su breve inventario del pontifical y que hubiera puesto este conjunto de objetos, en vida, a disposición de la catedral. Sería comprensible, entonces, que estos textiles, anotados más tarde en el inventario de 1806, no coincidieran con aquellos descritos por Temporalidades para los bienes de la Compañía de Jesús.

LA PAULATINA DESAPARICIÓN DE LOS OBJETOS TEXTILES A PARTIR DE 1861

Borlas, flecos, flequillos, encajes, trencillas y todo el enorme espectro y variedad material y colórica de los textiles va mermando en los inventarios a partir de 1861. Las “galas” o ropas de los santos se reducen considerablemente, solo se nombran las vestimentas de seis esculturas de las 14 de antaño: Nuestra Señora de Dolores, San Francisco de Sales, Santiago, San Juan Evangelista, San Juan Nepomuceno y San Pedro. En el inventario de 1867, se suman a estas “galas”, “la ropa y sudario de seda y plata del Señor resucitado” (Inventario, 1867, f. 65), y no se nombran las de San Juan Evangelista. En ambos inventarios se conservan los mismos velos y paños que

sirven para cubrir ciertos objetos en tiempos de Semana Santa, por ejemplo, el paño para cubrir el cáliz el Jueves Santo o la colcha morada con galón de oro falso para la Adoración de la Cruz (Inventario, 1861, f.46v), aunque muchos otros del inventario de 1806 han desaparecido.

Esta paulatina desaparición se irá acentuando tras un hecho ocurrido el 8 de diciembre de 1863, cuando más de 2000 personas, en su mayoría mujeres devotas de la Inmaculada, murieron en el incendio de la iglesia de la Compañía:

La iglesia se hallaba espléndidamente iluminada de gas. En el altar mayor había una imagen colosal de la Purísima con una gran media luna a sus pies, la cual era formada por un aparato de gas que una vez encendido debía hacerla aparecer rutilante. Eran las siete de la noche, solo faltaba prender algunas luces para que diera principio la función. El sacristán allegó la mecha para iluminar la media luna, cuando de repente, sale de los quemadores una larga llama que inflama unas cortinas que se hallaban a más de cuatro pies de altura. Con una rapidez y voracidad extraordinarias, el fuego cunde por el altar mayor, gana la techumbre y, en pocos minutos, un mar de fuego invade todo el cielo raso de la iglesia. (Resumen histórico del gran incendio de la Compañía, 1864, p. 13)

Este mismo relato cita la versión de las causas del incendio de dos importantes periódicos locales. “Se incendiaron algunos trapos del altar, de los trapos subió el fuego a la madera, de la madera a la techumbre” (*El Mercurio*, 9 de diciembre, 1863, p. 34), escribe *El Mercurio* al día siguiente del incendio, mientras *El Ferrocarril* explica:

La llama se comunicó a varios adornos de flores, de allí pasó al lienzo pintado, y en un momento el altar no era más que una masa de fuego. Alguna guirnalda de flores de mano y cintas se extendía desde el altar hasta la cúpula. Encendida a su vez, llegó el fuego hasta las alturas. (Resumen histórico del gran incendio de la Compañía, 1864, pp. 13-14)

Es interesante subrayar aquí que se nombran elementos textiles como especialmente inflamables. “las cortinas”, “los trapos del altar” y “las cintas” habrían conducido el fuego de manera fatal. *El Mercurio* agrega: “no cabe duda que [sic] los ampulosos trajes de las señoras y sus fatales crinolinas fueron las causas concurrentes de la trágica historia de la compañía” (*El Mercurio*, 9 de diciembre, 1863, p. 34). En el ambiente de anticlericalismo que es posible detectar mediante la lectura de los periódicos liberales de la época y obedeciendo también a la misoginia generalizada, la muerte de to-

das estas damas piadosas se interpretó como una señal de la irracionalidad católica expresada en un cierto modo de devoción y de culto muy difundido entre mujeres y que era preciso erradicar o, al menos, reformar. El 12 de diciembre de 1863, apenas cuatro días después del drama, se dictó un reglamento municipal para todas las iglesias de la ciudad, cuya norma número cinco decretaba: “Quedan prohibidas las rejas interiores, el gas portátil y todos los adornos sobrepuestos de trapos que suelen colocarse en los altares” (Resumen histórico del gran incendio de la Compañía, 1864, p. 22).

Ante esta situación, el arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso, redactó un documento en defensa del derecho de la iglesia para adornar el interior de los templos como le placiese. En su carta pastoral publicada el 2 de mayo de 1864, Valdivieso argumentaba:

A la verdad que la reprobacion de toda demostracion exterior en el culto que se tributa a Dios, es, no solamente opuesta a la religion revelada, sino tambien contraria al derecho natural. Constando el hombre de alma i cuerpo, debe manifestar a su criador la sumision i gratitud, no solo en el secreto de su alma, sino tambien con sus acciones esternas. Pretender que nuestro Señor Jesucristo prohibió el culto exterior, cuando dijo que convenía adorar a Dios en espíritu i en verdad, es falsear la interpretacion del divino oráculo como lo hizo el heresiarca Calvino sosteniendo que las palabras del Señor demostraban que solo debía adorarse a Dios con la fe. (1864, p. 5)

Valdivieso estaba protegiendo así los modos propios de las formas de piedad católicas frente a los “enemigos de la fe”, en plena concordancia con los postulados del Capítulo V de la vigesimosegunda sesión del Concilio de Trento, titulada “De las ceremonias y ritos de la Misa”:

Siendo tal la naturaleza de los hombres, que no se pueda elevar fácilmente a la meditación de las cosas divinas sin auxilios, o medios extrínsecos; nuestra piadosa madre la Iglesia estableció por esta causa ciertos ritos, es a saber, que algunas cosas de la Misa se pronuncien en voz baja, y otras con voz más elevada. Además de esto se valió de ceremonias, como bendiciones místicas, luces, inciensos, ornamentos, y otras muchas cosas de este género, por enseñanza y tradición de los Apóstoles; con el fin de recomendar por este medio la majestad de tan grande sacrificio, y excitar los ánimos de los fieles por estas señales visibles de religión y piedad a la contemplación de los altísimos misterios, que están ocultos en este sacrificio. (El sacrosanto...1819, p. XXII, V)

Ambos textos –el del obispo santiaguino y el del Concilio de Trento– subrayan una cierta condición antropológica que sería subyacente a la *necesidad* de que el culto católico continúe siendo como es. El “derecho natural” o la “naturaleza de los hombres” los conduciría necesariamente a requerir de “acciones esternas”, “de auxilio o medios extrínsecos” que implicarían “bendiciones místicas, luces, inciensos, ornamentos, y otras muchas cosas de este género”. Como afirma Valdivieso, el ser humano es “cuerpo y alma” y es su corporalidad, su vínculo con lo material, con lo sensorial, con lo que se ve y se toca, la que transforma en evidente y necesario el aparato ornamental de los templos. Y, para lo que aquí me interesa, el textil formaba parte de ese conjunto de materialidad orgánica que aún subsistía en las iglesias.

Curiosamente, el aparato visual y devoto de la Iglesia colonial no satisfacía las nuevas sensibilidades eclesiásticas. Las prácticas del vestir y desvestir, peinar y enjoyar las imágenes comenzaron a verse como retrógradas, populares, en otras palabras, inadecuadas. En 1887, las actas del Cabildo eclesiástico confirmaron la prohibición de ciertas imágenes declarando que: “el restablecimiento de la antigua anda vestida de género vendría a esterilizar los esfuerzos de cuarenta años por desterrar de las iglesias las imágenes vestidas de género” (Acuerdos, 8 de noviembre de 1887).

Los inventarios confirman esta tendencia de manera dramática. En el inventario de 1871, por ejemplo, se señala que “todos los altares tienen el suyo [el velo] que cubre los cuadros a que están dedicados i son de gros llano de seda. El velo del altar mayor descende desde las vigas hasta la reja del comulgatorio” (Inventario, 1871, p. 13). En el inventario de 1895, ya los velos han desaparecido y no queda ninguna vestimenta de santos, las que se nombran se han transformado en casullas (Inventario, 1895, pp. 57 y 103). Como triste epílogo, se anotan, guardadas en el almacén: “Una imagen sin vestir del apóstol San Pedro sentada en su silla dorada con un escudo de plata al respaldo” (Inventario, 1895, p. 114) y “una imagen de Purísima, de madera, con una aureola de estrellas de metal la cual se expone a la veneración de los fieles en el mes de María” (p. 114).

Estos inventarios muestran que los textiles de colores, simbólicos, ricos en textura y cálidos a la vista, habían desaparecido, pero no lo habían hecho los ornamentos de vestimentas para los sacerdotes, los “hilos o géneros para bordar o forrar” (Inventario, 1895, p. 21) ni las alfombras sobre el altar mayor y la nave. Por otra parte, otros géneros monumentales vinieron a reemplazar las antiguas colgaduras: los “adornos fúnebres”. Desde 1887 se mencionan:

las cortinas con senefas para tapar los arcos, gran senefa de percola negra de algodón que cubre una parte de arriba de la nave, otra para el altar mayor, cortinas para tapar ventanas de la nave principal y de las naves colaterales” (Inventario, 1875-1887, p. 87).

Toda esta enorme cantidad de tela negra para impedir la entrada de luz en días de duelo se mantiene en 1895 y se agregan otras cortinas oscuras para tapar la luz proveniente de las puertas (Inventario, 1895, p. 104). En suma, el inventario de 1895 demuestra también cómo los cambios en el aspecto textil reflejaban “nuevas ideas tanto acerca del arte y la piedad como del carácter de las imágenes y de la arquitectura sagradas” (Guzmán y Schenke, 2020, p. 181). El siglo XIX acogerá, además, otros estilos arquitectónicos (como el neogótico) y otras influencias estéticas y devotas (principalmente de origen francés y romano), todas las cuales coinciden con el proyecto secularizador de “depurar aquello considerado como expresiones profanas infiltradas en las prácticas religiosas, así como tenía un elemento individualizante al fomentar la piedad anterior” (Serrano, 2008, p. 24).

CONCLUSIONES

La comparación entre los inventarios decimonónicos de los ornamentos de la Catedral de Santiago nos permite comprender algunas cuestiones de interés. En primer lugar, parece evidente la importancia que se le otorga a los textiles a comienzos de siglo. Con respecto a la disposición de los objetos en estos listados, es significativo el hecho de que el primero conservado, de 1806 (al que se adjunta el breve inventario pontifical del obispo José de Marán, de 1807), es el único que se inicia con los ornamentos, es decir, da prioridad a los objetos textiles para luego dar lugar a la enumeración de alhajas y de aquellos objetos fabricados de metal precioso. Esta prioridad no es banal y parece responder a una cierta importancia y valor que se atribuye a estas telas por sobre los otros objetos conservados en la catedral. La comparación del inventario de 1806 con el inventario de Temporalidades del Colegio de San Miguel de 1767 denota, además, el acabado conocimiento que maneja el mayordomo del tipo de textiles y de la técnica y materialidad de cada uno de ellos, pericia que contrasta con las secas y expeditivas fórmulas del funcionario de Temporalidades para dar cuenta de los ornamentos jesuitas. Esta diferencia en los niveles descriptivos no solo nos

impide identificar con seguridad los objetos de la catedral que provendrían del colegio, sino que habla de la valoración que se otorga a la materialidad y técnica textiles en la administración eclesiástica. En este sentido, si bien las fuentes confirman que los ornamentos de la Compañía de Jesús de Santiago —junto con el mobiliario, las pinturas y esculturas y los vasos sagrados— pasaron a conformar el aparato litúrgico catedralicio tras el incendio de la catedral en 1769, no podemos concluir con seguridad cuáles de estos serían de origen jesuita, si bien algunos materiales coinciden entre los listados. Además, para 1806, ya quizás muchos de aquellos ornamentos y ternos se habían renovado, en especial por la presencia del obispo José de Marán, generoso donador a la Iglesia de Santiago.

En segundo lugar, estos listados permiten hacerse una idea de la variedad y cantidad de objetos textiles que conformaban este espacio litúrgico a la par de otro tipo de objetos. El orden de la enumeración responde a una lógica de uso de los ornamentos en la que, por una parte, se nombran las vestimentas litúrgicas de acuerdo con los colores del año y, por otra, se enumeran —de manera más o menos caótica— los textiles que cumplen múltiples funciones en el aparato litúrgico, lo que puede responder al modo aleatorio en que estaban guardados en el gran mueble jesuita de la sacristía. Esta misma variedad y riqueza de materiales y colores se encuentra en los velos y vestidos de las imágenes, que también se cambiaban según el ritmo del año litúrgico. Tal coherencia cromática de los ternos, de los ornamentos, de los velos y colgaduras, de los manteles y de los trajes de los santos indicaba la época del calendario y la disposición anímica correspondiente. En este sentido, el color —conjugado de acuerdo con una tradición centenaria— ayudaba a la disposición devota adecuada en concordancia con los tiempos litúrgicos.

Los documentos nos permiten también recrear el impacto visual de estas ropas litúrgicas. El contraste entre el color exterior de los ternos con el color de sus forros internos, que se percibían con el movimiento de los sacerdotes al interior del templo, aportaba variedad al estado monocromo de un determinado momento del año o ceremonia. Esta preciosidad y contraste del color, y la densidad del material orgánico característica de lo textil, convivía con el brillo y la luz de la orfebrería jesuita y de los vasos sagrados, pero también con otras materias orgánicas encerradas al interior de un templo de piedra: los retablos de madera pintados imitando mármol, las esculturas de bulto policromadas y vestidas, los lienzos al óleo y los huesos de los santos. Estos inventarios nos permiten en cierta forma “ver” (con todas las modulaciones que es necesario pensar cuando comprendemos la

complejidad de un documento como este), una realidad material al interior de la catedral que la historiografía, la museografía e incluso la disposición actual de las iglesias nos hace olvidar, porque los objetos más estudiados por los historiadores y mejor conservados no son los textiles, sino las pinturas, las esculturas, el mobiliario o incluso la orfebrería.

En tercer lugar, podemos concluir que la paulatina desaparición de estos textiles en los inventarios de la catedral (y, por lo tanto, en el templo mismo) se debió, al menos, a dos razones: una relacionada con la sensibilidad estético-devota que se fue forjando en el siglo XIX en Chile en reacción a aquella propia del mundo barroco colonial, y otra razón vinculada con las miles de personas que murieron tras el incendio de la iglesia de la Compañía, cuando los “trapos de altar” fueron culpados como iniciadores de las llamas. Para fines del siglo XIX, los inventarios muestran que los únicos textiles que sobrevivían en la catedral eran los ornamentos de altar, las vestimentas de los sacerdotes y las alfombras sobre el altar mayor y la nave. Colgaduras, velos de altares, mangas de cruces, vestimentas de imágenes, etc., toda la sobreabundancia textil relacionada con los tiempos litúrgicos había desaparecido y dejado paso a otras telas monumentales de uso esporádico, los “adornos fúnebres”. El inventario de 1887 nombra por primera vez estas enormes cenefas negras que sirven para tapar la arquitectura interior del templo, sus ventanas y sus imágenes. La variedad cromática de antaño dio paso a la monocromía del uso del negro para fines funerarios. El abandono de un cierto tipo de textil significó también el abandono del color, porque las nuevas telas (que ocupaban rara vez la catedral) solo eran negras y servían para tapar la luz, es decir, para evitar todo color. Esta cromoclasia parece ir de la mano con el cambio radical del escenario ritual de la catedral en el siglo XIX, en pos de nuevos efectos y estrategias relacionadas con una fe moderna y no colonial. De ella desaparecen también las imágenes vestidas e irán ocultándose también las reliquias.

REFERENCIAS

- Actas del Cabildo de Santiago. (1897–1933). En J. T. Medina (ed.), *Colección historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional*. Imprenta Elzeviriana.
- Acuerdos. (8 de noviembre de 1887). Libro de actas del Cabildo. N° 14. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Aguilar Díaz, J. (2016). Iconografía mariana en los ornamentos litúrgicos de la catedral de Santiago de Compostela. En J. Aranda Doncel y R. de la Cam-

- pa Carmona (coords.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas* (pp. 13-24). Ediciones Litopress de Córdoba.
- Anónimo cusqueño (siglo XVII). *Santísimo Sacramento con la Santísima Trinidad y Doctores de la Iglesia*, óleo sobre tela, 84 x 62 cm (Colección Joaquín Gandarillas Infante – Pontificia Universidad Católica de Chile, n° inv.055).
- Anónimo cusqueño (siglo XVIII). San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, óleo sobre tela, 119 x 73.5 cm (Colección Joaquín Gandarillas Infante – Pontificia Universidad Católica de Chile, n° inv.040).
- Anónimo de la Real Audiencia de Charcas (siglo XVIII). *Nuestra Señora del Rosario de Pomata con arco floral entre San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán*, óleo sobre tela, 187 x 122.4 cm (Colección Joaquín Gandarillas Infante – Pontificia Universidad Católica de Chile, n° inv.021).
- Argouse, A. (2015). De libros y otras cosas: el legado del obispo de la Puebla González (Santiago de Chile, 1705). *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXXVI(144), 13-53.
- Bonialian, M. (2014). Tejidos y cerámica de China en la gobernación de Tucumán y Buenos Aires, siglo XVIII. Apuntes sobre su circulación y consumo. *Anuario de Estudios Americanos*, 71(2), 631-660. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2014.2.09>
- Bonialian, M. (2016). La “ropa de la China” desde Filipinas hasta Buenos Aires. Circulación, consumo y lucha corporativa, 1580-1620”. *Revista de Indias*, LXXVI(268), 641-672. <https://doi.org/10.3989/revindias.2016.020>
- Bord, L.-J. Debiais, V., y Palazzo, É. (dirs.). (2019). *Le rideau, le voile et le dévoilement. Du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval*, Geuthner.
- Brack, C., Glodt, J., y Sarzeaud, N. (dirs.). (2024). *Textiles, rituels, images (Europe occidentale, XIIIe-XVIIe siècles)*, actes des journées d'étude “Rituel et image: textiles et révélation du sacré”, 6-7 mai 2021, INHA, Paris, site de l'HiCSA.
- Bravo Acevedo, G.A. (1980). *Temporalidades jesuitas en el Reino de Chile: (1593-1800)* [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- Burdick, C. (2023). La colección artística del obispo de Santiago de Chile, Luis Francisco Romero, 1707. *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, VII(1), 70-109.
- Carrasco Saavedra, B. y Alday y Aspée, M. (1983). *Sínodos de Santiago de Chile de 1688 y 1763*. Instituto de Historia de la Teología Española de la Universidad Pontificia de Salamanca.
- Cristóbal de la Paz, maestro bordador, se querella contra el mayordomo de la Catedral por trabajos impagos de su oficio. (1615). Archivo del Arzobispado de Lima, Apelaciones de Chile, legajo 1, expediente 12.
- Díaz Cayero, P., y Neff, F. (2013). La terminología textil en las cartas de dote y los inventarios de la catedral de Puebla. En P.F. Amador Marrero y P. Díaz Cayero (coords.), *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta* (pp. 11-33). UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Dittmar, P.O. (2015). Cachez ce saint que je ne saurais voir. Modifications de visibilité en contexte ritual à la fin du Moyen-Âge. En P. Pitrou y G. Olivier (eds.), *Montrer/Occulter. Visibilité et contextes rituels, Cahiers d'anthropologie sociale*, 11, L'Herne.
- El Cabildo Eclesiástico representa, incluyendo información, la falta que experimenta de las cosas precisas para el culto divino y pide se le prorrogue la gracia de cobrar los novenos por seis años. Santiago. (10 de febrero de 1610). En *Manuscritos de José Toribio Medina*, tomo 117, fs. 24-28. Cf. AAS, libro XXI, f.21.
- El Rey a los Ministros de la Junta formada en la Ciudad de Santiago de Chile. Archivo Nacional Histórico de Chile, Fondo Jesuitas de América, vol. 90, f.390-390v.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento (1545-1563). (1819). (trad. de I. López de Ayala). Imprenta que fue de García.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (1995). Ajuar doméstico y vida familiar. En E. Estrada de Gerlero (ed.), *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El arte y la vida cotidiana* (pp. 125-137). UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Guzmán, F. y Schenke, J. (2020). Las ideas sobre el arte religioso y la transformación de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX. *Bulletin Hispanique*, 122(1), 181-200.
- Inventario General ... en la Sacristía ... de esta Sta Iglesia Cathedral fechado en 5 de agosto de 1806. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Imbentario de las Alhajas de la Iglesia del Colegio Maximo de San Miguel, ... (31 de agosto de 1767). Fondo Jesuitas, vol. 7, 97-104v, Archivo Nacional Histórico de Chile.
- Imbentario del Pontifical que por fallecimiento del Illmo Sor Sn Francisco José Maran se ha entregado a esta Sta Iglesia Cathedral En 20 de mayo de 1807. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Inventario de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile... 1871. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Inventario de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile... 1875. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Inventario de la Iglesia Metropolitana de Santiago de Chile... 1895. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Jamieson, R. (2004). Bolts of Cloth and Sherds of Pottery: Impressions of Caste in the Material Culture of the Seventeenth Century Audiencia of Quito. *The Americas*, 60(3), 431-446.
- Julien, C. (1999). History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo. *Colonial Latin American Review*, 8(1), 61-89.
- Kellogg, S. y Restall, M. (eds.). (1998). *Dead Giveaways: Indigenous Testaments of Colonial Mesoamerica and the Andes*. University of Utah Press.
- Kubiak, E. (2020) Imágenes devocionales en las iglesias misioneras jesuitas de

- Mojos (Bolivia), a la luz de los inventarios de la época de expulsión. *Arte de América Latina*, 10, 39-73.
- Kubiak, E. (2021). Colegios Jesuitas en Cusco: San Bernardo y San Francisco Borja. *Arte y arquitectura a la luz de los inventarios de 1768*, *Arte de América Latina*, 11, 43-78.
- El Mercurio*, 9 de diciembre, 1863, p. 34
- Nuevo Inventario de todas las alhajas... (1861). Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Nuevo Inventario de todas las alhajas. (1867). Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Pastoureau, M. (1989). L'Église et la couleur, des origines à la Réforme. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 203-230.
- Patrologia Latina*, 217, col. 774-916 (sobre los colores: col. 799-802).
- Phipps, E. (2000). "Tornesol": A Colonial Synthesis of European and Andean Textile Traditions. *Textile Society of America Symposium Proceedings, University of Nebraska*, 834, 221-230. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/834>
- de Ramón, E. (2002). *Obra y fe, La Catedral de Santiago 1541-1769*. Dibam / Lom / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Razón de los objetos... 1868. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile.
- Real Academia de la Lengua, *Diccionario de autoridades*. <https://apps2.rae.es/DA.html>, consultado el 10 de diciembre de 2023.
- Resumen histórico del gran incendio de la Compañía: acaecido en la noche del día 8 de diciembre de 1863 ... (1864). Imprenta de Chile de Antonio Monticelli.
- Roa Urzúa, L. (1929). *El arte en la época colonial de Chile*, Imprenta Cervantes.
- Ruiz Valdés, J. R. (2005). *Cultura material y sociedad colonial: Un estudio desde documentos notariales. Santiago 1690 -1750* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.
- Schenke, J. (2021). Arte colonial en Santiago de Chile: Causas de una producción no documentada y propuesta metodológica para una renovación historiográfica. *Revista Goya*, 376, 183-199.
- Serrano, S. (2008). *¿Qué hacer con Dios en la república? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. Fondo de Cultura Económica.
- Sobrado Correa, H. (2003). Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna. *Hispania*, LXIII(215), 825-862.
- Stanfield-Mazzi, M. (2009). The Possessor's Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes. *Colonial Latin American Review*, 18(3), 339-364.
- Stanfield-Mazzi, M. (2015). Weaving and Tailoring the Andean Church: Textile Ornaments and Their Makers in Colonial Peru. *The Americas*, 72(1), 77-102.
- Stanfield-Mazzi, M. (2021). *Clothing the New World. Liturgical Textiles of Spanish America, 1520-1820*. University of Notre Dame.

- Stratton-Pruitt, S. (2013). Paintings in the Home in Spanish Colonial America. En R. Aste (ed.), *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*. The Monacelli Press y Brooklyn Museum.
- Valdivieso, R. F. (1864). *Pastoral del Illmo. y Rmo. Sr. arzobispo de Santiago de Chile sobre el incendio de la Compañía y su reparación*. Imprenta del Correo.
- Zamorano, P. (2010). Prácticas de religiosidad en el mundo familiar y doméstico. Santiago, siglo XVIII: Las imágenes religiosas, “por lo que representan” y ¿cómo se presentan? *Revista de historia social y de las mentalidades*, 14(2), 173-215.