

# El programa iconográfico de la antigua Catedral de Concepción, espejo de las ideas de un obispo chileno del siglo XIX

The iconographic program of the old Cathedral of Concepción, mirror of the ideas of a Chilean bishop in the 19th century

Fernando Guzmán<sup>1</sup>

[fernando.guzman@uai.cl](mailto:fernando.guzman@uai.cl)

<https://orcid.org/0000-0002-6515-8074>

Rodrigo Moreno<sup>2</sup>

[rodrigo.moreno@uai.cl](mailto:rodrigo.moreno@uai.cl)

<https://orcid.org/0000-0001-6392-9982>

---

**Resumen:** La Catedral que la ciudad de Concepción perdió para el terremoto de 1939 poseía un complejo programa iconográfico, contenido principalmente en los altares y en las pinturas de la bóveda. Si bien no se cuenta con dibujos o fotografías que permitan conocer en detalle cada una de sus características, se conservan minuciosas descripciones de este sistema de imágenes. Gran parte de estas obras de ornato de la fueron concebidas y realizadas durante el largo gobierno del obispo José Hipólito Salas. La abundancia de textos escritos y publicados por el obispo Salas –a partir de los cuales se pueden reconstruir sus perspectivas teológicas, pastorales y políticas– permite indagar acerca de la posible sintonía entre el programa iconográfico de la Catedral y sus concepciones doctrinales y disciplinares.

**Palabras claves:** Concepción (Chile), Hipólito Salas, Catedral, Iconografía, Terremoto.

**Abstract:** The Cathedral that the city of Concepción lost in the 1939 earthquake had a complex iconographic program, mainly contained in the altars and in the paintings in the vault. Although we do not have images that allow us to have a detailed knowledge of each of its characteristics, thorough descriptions of this image system are preserved. A large part of these ornate works were conceived and carried out during the long government of Bishop José Hipólito Salas. The abundance of texts written and published by Bishop Salas – from which his theological, pastoral and political perspectives can be reconstructed – allows us to inquire about the possible harmony between the Cathedral's iconographic program and his doctrinal and disciplinary conceptions.

**Keywords:** Concepción (Chile), Hipólito Salas, Cathedral, Iconography, Earthquake.

---

<sup>1</sup> Universidad Adolfo Ibáñez, Núcleo de Historia del Arte, Centro de Estudios del Patrimonio. Avenida Diagonal las Torres 2640, Peñalolén, Santiago, Chile.

<sup>2</sup> Universidad Adolfo Ibáñez, Departamento de Historia y Ciencias Sociales, Centro de Estudios Americanos. Avenida Padre Hurtado 750, 2520000 Viña del Mar, Chile.

## Introducción

El presente texto, vinculando el pensamiento del obispo de Concepción José Hipólito Salas (1812-1883) con las pinturas y esculturas que poseía la Catedral de la ciudad mientras él gobernaba la diócesis (1854-1883)<sup>3</sup>, propone que el programa iconográfico de este espacio sacro contenía las ideas, sensibilidades y reacciones que los católicos de la diócesis compartían o debían compartir frente al proceso de secularización de la sociedad. Lo anterior supone entender textos e imágenes como indicios de un diagnóstico compartido, al menos parcialmente, entre la feligresía y su obispo. Esta hipótesis no impide reconocer en las pinturas, cartas pastorales y esculturas su dimensión de herramientas de la autoridad eclesiástica para transmitir determinadas perspectivas respecto de la situación de la Iglesia. A pesar de que se conservan muy pocos vestigios de este edificio decimonónico, las descripciones permiten conocer con mucha precisión su programa artístico. La Catedral, consagrada en 1867, fue demolida luego de los daños que sufrió en el terremoto de 1939.

La investigación se sitúa en el marco metodológico de la iconología, cuyo propósito sería aproximarse al significado intrínseco de la obra visual (Panofsky, 2021, p. 49). Efectivamente, si bien el texto se detiene en los problemas iconográficos particulares de algunas de las pinturas o esculturas, su objetivo principal es desentrañar el sentido del conjunto de imágenes a la luz de las concepciones del comitente. Se trata de hacer dialogar materiales culturales diversos para elaborar una síntesis de sentido que no solo aspira a estar en sintonía con las ideas del obispo Salas, sino también a reconstruir unas formas de interpretar la realidad que eran compartidas por muchos católicos de la segunda mitad del siglo XIX en Chile (Panofsky, 2021, p. 51-58). Se concibe, por tanto, el sistema de imágenes de la Catedral de Concepción como una herramienta al servicio de la construcción de una identidad católica (Chartier, 1996, p. 57), como articulador de un proyecto común en el que se perfilan amenazas y oportunidades (Smith, 2002, p. 102).

Una de las dimensiones del trabajo consiste en revisar los escritos del obispo Salas para –a partir de sus contenidos– comprender mejor el repertorio de imágenes de la Catedral y la articulación entre ellas. Esto supone aceptar que los documentos escritos, así como cualquier otro tipo de material cultural, contienen antecedentes decisivos para comprender cabalmente el sentido de una o de varias imágenes. Esta forma de proceder entraña el riesgo de restringir la comprensión de las imágenes a lo

que los documentos contienen. Por este motivo, la presente investigación asume, al mismo tiempo, que el sistema de imágenes de la Catedral de Concepción permite revisar de una manera nueva los escritos del obispo, construyendo una síntesis de sentido a la que sería difícil de arribar a partir del análisis de solo la documentación escrita. Sin la luz que el sistema de pinturas y esculturas arroja sobre los textos, ellos enmudecerían parcialmente. De este modo, la investigación atiende a la reconstrucción de los imaginarios que el obispo Salas compartía con muchos católicos de su época, patrimonio inmaterial que le permitía a quienes lo poseían comprender el discurso contenido en el sistema de pinturas y esculturas de la Catedral (Schmitt, 2002, p. 4). El programa iconográfico que ahora se estudia habría tenido la capacidad de configurar una comunidad (Anderson, 1993, p. 23), conclusión a la que solo sería posible arribar haciendo dialogar imágenes y textos.

Se busca demostrar que el obispo Salas plasmó en imágenes su visión de la situación de la Iglesia en el contexto de la sociedad secularizada de la segunda mitad del siglo XIX. El programa iconográfico sería, por tanto, un diagnóstico y un plan de acción que debía ser compartido por los católicos de su diócesis. El análisis relacional de las imágenes y los textos del obispo permite desentrañar un discurso de gran coherencia acerca de la forma de enfrentar la secularización.

Dicha secularización se debe entender como un proceso que se estaba acentuando desde mediados del siglo XIX y que en el caso chileno tenía su principal manifestación en las fricciones entre la Iglesia y el Estado por la discusión del patronato eclesiástico (Henríquez, 2019, p. 214-215), cuyo momento de mayor tensión comenzó a experimentarse durante la llamada «Cuestión del Sacristán», grave conflicto entre el arzobispado de Santiago de Chile, el poder judicial representado en la Corte Suprema, y la presidencia de la República en 1856 y que trajo como consecuencia una ruptura de relaciones y la intensificación del proceso de secularización, en especial, en círculos políticos chilenos (Serrano, 2008, p. 60-61).

Precisamente, la década siguiente, en la que centramos nuestro estudio sobre la Catedral de Concepción, el obispo Salas era un activo partícipe en las disputas entre liberales y conservadores, y más, cuando en 1865 se derogó en la Constitución chilena el artículo V que prohibía el culto público no católico. Este episodio terminó radicalizando las posturas sobre las soberanías del Estado y la Iglesia (Stuven y Castillo, 2020, p. 72), y en este escenario se debe entender lo que significó el final del proceso constructivo y la dedicación de la Catedral

<sup>3</sup> La investigación contenida en este artículo se enmarca en el proyecto ANID Fondecyt 1180293.

penquista, consagración que estuvo a cargo del referido arzobispo Valdivieso, símbolo del llamado «ultramontanismo» chileno. La libertad de culto abrió un nuevo capítulo en el proceso de cambios que se observaba en Chile republicano y, por tanto, en materia de expresión de la piedad iba a potenciar las transformaciones que iban a influir en el arte religioso.

Además, esta libertad de culto establecida en el año 1865, más las leyes laicas que se promulgaron en la década de 1880, significaron para la Iglesia Católica un replanteamiento de sus estrategias pastorales frente a sus feligreses, en donde las expresiones religiosas de fe comenzaron a tener un carácter más activo, más moderno, y en donde el rol de la mujer será más relevante, en un fenómeno que Sol Serrano llama “feminización de la religión” (Serrano, 2003, p. 354).

## Antecedentes históricos preliminares

La historia de la ciudad de Concepción en la actual región del Bío Bío, Chile, se encuentra plagada de acontecimientos infaustos que comenzaron a ocurrir al poco tiempo de su fundación acaecida en 1550 por parte del conquistador Pedro de Valdivia. Emplazada originalmente en la bahía de Concepción, en el sitio que ocupa la actual ciudad de Penco, sufrió su primer golpe destructivo en 1554 cuando fue arrasada por una rebelión indígena que obligó a su abandono. Para entonces, trazada en damero, debió haber tenido una capilla que lógicamente no sobrevivió (Mazzei y Pacheco, 1985, p. 17).

A finales de 1555, nuevamente fue levantada la ciudad, para ser destruida solo un mes más tarde. Un nuevo intento por erigirla se concretó solo en 1557. De ahí en adelante, las destrucciones fueron una constante en los siglos coloniales, siendo los terremotos una de las principales causas. La ciudad fue afectada por sismos en 1570, 1657, 1730 y 1751, siendo este último el más devastador, puesto que, junto al movimiento telúrico, un gran tsunami destruyó completamente la ciudad a tal punto que se desechó la idea de volver a reconstruirla en el mismo sitio, trasladándose a su actual emplazamiento en el sitio denominado valle de la Mocha, en la ribera norte del río Bío Bío, abandonando con ello su condición de ciudad – puerto (Cartes, 2017; Cartes 2018). Dicha refundación se concretó finalmente en 1765 (Mazzei y Pacheco, 1985, p. 29-41).

Para entonces, Concepción era sede episcopal, específicamente desde 1603 debido a la destrucción y abandono de la ciudad de La Imperial durante la rebelión mapuche que se había iniciado en 1598, por lo que, desde el siglo XVII, era el epicentro diocesano en la frontera sur de la Gobernación de Chile, con Catedral y seminario, y con límites jurisdiccionales que por el norte comenzaban en el río Maule y por el sur se extendían al sur del estrecho de Magallanes, es decir, al Cabo de Hornos, los confines de América (Campos Harriet, 1979, p. 51). Además, se asumía que, como habían existido intentos de actividad de misioneros jesuitas del colegio de Castro en Nahuelhuapi, entonces también dichos territorios estaban bajo la jurisdicción de la sede pencopolitana (Moreno, 2007, p. 201-243).

Lamentablemente esta sede episcopal que contaba para entonces con una nueva Catedral, cuya construcción se había iniciado en 1743 y que había sido terminada poco tiempo antes del desastre (Guarda, 1978, p. 249), quedó completamente destruida con el referido terremoto y tsunami de 1751, arrasando no solo con la edificación religiosa sino también con todo el patrimonio artístico y documental contenido en su interior. De hecho, el obispo José de Toro Zambrano (1674-1760) recordaba que “la salida del mar por tres veces repetidas, que totalmente la arrasó con sus templos, sin quedar ninguno, robándose todas sus alhajas hasta las imágenes de los santos q. se adoraban en sus altares” (Mazzei y Pacheco, 1985, p. 114). Y, además, el prelado lamentaba que “había perdido todo mi Pontifical, Librería y demás pobres alhajas con que se adornaba mi vivienda” (Mazzei y Pacheco, 1985, p. 114).

En suma, gran parte del patrimonio religioso de la ciudad de Concepción se perdió, incluido el archivo diocesano, con lo cual la nueva ciudad erigida con posterioridad, si bien era una continuidad histórica de la antigua urbe, tuvo que reconstruirse asumiendo las grandes pérdidas que conllevó este doloroso episodio para todos sus habitantes.

Ya concretado el traslado al sector de la Mocha, y tras funcionar la Catedral en una barraca provisional (Jara, 1995, p. 38-39), el proyecto de la nueva edificación se concretó tras varias décadas. De hecho, la primera piedra se bendijo en 1783 y en 1815 aun no estaba totalmente concluida (Jara, 1995, p. 42). Este edificio era una joya arquitectónica en cuyo diseño habían participado Leandro Badarán (1738-principios del siglo XIX), Francisco Sabatini (1722-1797) y Joaquín Toesca (1752-1799), si bien había sido en el episcopado de Pedro Ángel de Espiñeira en que se había iniciado el largo proceso para concretar la

<sup>4</sup> Las obras se iniciaron bajo la dirección y de acuerdo con la concepción de Leandro Badarán, quien, con el edificio en construcción, debió adaptar el proyecto a los planos de Francisco Sabatini enviados desde España. En 1786, Joaquín Toesca se hace cargo de la construcción, armonizando los diseños existentes con la necesidad de ampliar la planta del templo.

edificación, y que se extendió hasta los tiempos de las guerras de independencia (Pereira Salas, 1965, p. 253-256)<sup>4</sup>.

Desafortunadamente un fuerte sismo la dañó en 1832, y el terremoto del 20 de febrero de 1835 la destruyó por completo, sepultando así la posibilidad de que la ciudad conservara el edificio más importante de toda su trayectoria virreinal (Jara, 1995, p. 42-43).

## La gran Catedral de la era republicana

El terremoto del 20 de febrero de 1835 arruinó la referida Catedral que se había comenzado a construir a finales del siglo XVIII (Pereira Salas, 1965, p. 253-256), edificio que había sufrido graves daños por el sismo del 24 de diciembre de 1832. En este contexto complejo para la diócesis arribó, en 1837, el nuevo obispo, monseñor Diego Antonio Elizondo (1779-1852), quien impulsó de inmediato la construcción de una nueva Catedral y capilla del sagrario. Los trabajos fueron dirigidos por el ingeniero Pérez Morales a partir de planos ejecutados por Pedro Dejean (Pereira Salas, 1956, p. 10)<sup>5</sup>. Para la muerte del obispo, ocurrida el año 1852, se habían culminado los trabajos en el Sagrario, mientras que la Catedral no presentaba avances significativos (Muñoz, 1910, p. 9-52).

En 1854 asumió el gobierno de la diócesis el obispo José Hipólito Salas (Fig. 1), quien se había desempeñado como profesor del Seminario, vicario general del Arzobispado de Santiago y decano de la Facultad de Teología de la Universidad de Chile (Ducasse, 2008, p. 254). Dos años antes le había correspondido impulsar las gestiones para que el gobierno dotara de fondos las obras de la nueva Catedral penquista (Muñoz, 1910, p. 57-58). Luego, en el año 1853, habiendo tomado posesión de la diócesis antes de que ocurriera el nombramiento por parte del Papa Pío IX, solicitó los servicios del arquitecto Juan Herbage para que tomara a su cargo la dirección de las obras (Pereira Salas, 1956, p. 10)<sup>6</sup>. En noviembre de 1853, el gobierno accedía a lo requerido por el obispo, aprobando la participación de Herbage y el proyecto general de construcción (Muñoz, 1910, p. 59). Poco después, monseñor Salas se arrepentía de haber tomado posesión de la diócesis sin contar con la elección pontificia, tema sensible desde la perspectiva de las disputas entre la Iglesia y el Estado acerca del Patronato. Por lo anterior, decidió volver por unos meses a la ciudad de Santiago (Ducasse, 2008, p. 254). No obstante, había



**Figura 1.** Retrato del obispo José Hipólito Salas, óleo sobre tela, circa 1870, Museo de Arte Religioso, Universidad Católica de la Santísima Concepción.

Fotografía: Nicolás Aguayo.

logrado darle un impulso definitivo a la construcción de la nueva Catedral, pues contaba ahora con un arquitecto a cargo y fondos públicos para financiar los trabajos.

El año 1865, cuando las obras de construcción presentaban un alto grado de avance, el obispo Salas constituyó una nueva comisión de fábrica para dar un impulso final a los trabajos. Se encargaron los trabajos de ornato interior a Francisco Sánchez, pintor y decorador, y Estanislao Laínez, constructor, tallador y ebanista (Pereira Salas, 1992, p. 93)<sup>7</sup>. A su cargo quedaban los dorados de las molduras, las pinturas de imitación de mármol, la ejecución de la sillería del coro y los púlpitos, instalar el pavimento de mármol y pintar una larga serie de cuadros al óleo para decorar el cielo de la bóveda (Muñoz, 1910, p. 66-67). Este último encargo, sin duda, era el de mayor envergadura, tanto desde el punto de vista artístico como desde la perspectiva pastoral.

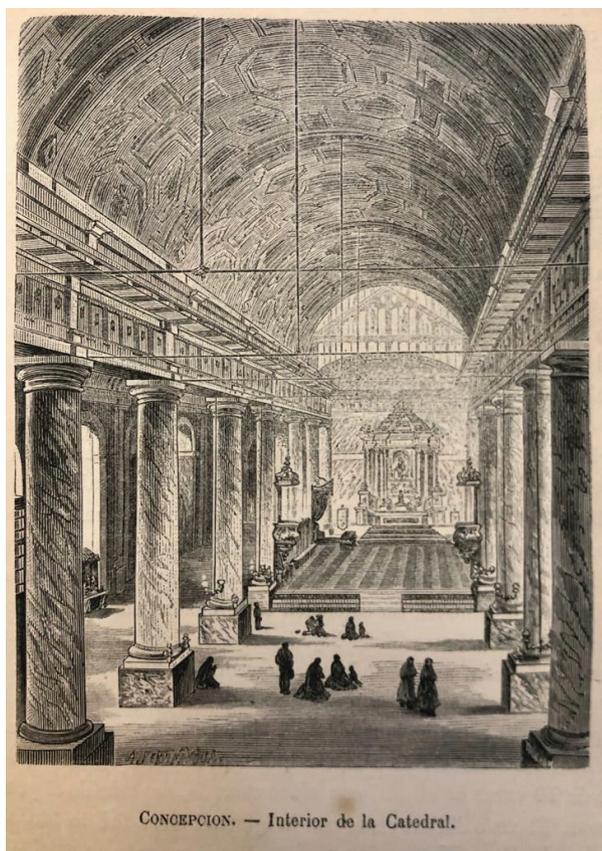
<sup>5</sup> El arquitecto francés Pedro Dejean llegó a Chile el año 1837. Además de su trabajo como arquitecto, se le conoce por su plano de Santiago y por las elevaciones que realizó de algunos de los edificios antiguos de la ciudad.

<sup>6</sup> El arquitecto francés Juan Herbage llegó a Chile el año 1840, destacándose por su participación en edificios religiosos como la Catedral de la Serena y la iglesia matriz de la ciudad de Rancagua.

<sup>7</sup> Francisco Sánchez se formó con Alessandro Cicarelli en la Academia de Pintura. Su origen penquista le habría facilitado obtener el encargo de las pinturas para la Catedral, trabajo para el cual contó con la colaboración del mencionado Estanislao Laínez y del pintor Tomás Chávez.

A pesar de que no se habían erigido todos los altares y aún se ejecutarían, en los años siguientes, diversos trabajos de adorno interior, se puede afirmar que, al finalizar el año 1866, las obras estaban terminadas. Lo cierto es que el 24 de febrero de 1867 se consagró el templo con las mayores solemnidades; las ceremonias fueron presididas por el anciano obispo Rafael Valentín Valdivieso (1804-1878) y por monseñor José Hipólito Salas (Ceremonias, 1867, p. 5-9). Para esa fecha estaban terminados, además del altar mayor y la sillería de los canónigos, los cuadros al óleo encargados al pintor Francisco Sánchez; se trataba de un programa complejo, compuesto por treintainueve escenas distintas que cubrían totalmente los cielos de las tres naves (Figs. 2 y 3).

Es interesante que se diera prioridad a este trabajo por sobre otros, como la instalación de los altares laterales, tan relevantes para fomentar la piedad de los fieles. A pesar de que no hay fuentes que lo afirmen explícitamente, se puede considerar que el obispo Salas esperó a tener las pinturas instaladas para proceder a la apertura de la Ca-



CONCEPCION. — Interior de la Catedral.

**Figura 2.** Interior Catedral de Concepción hacia 1872, en Recaredo Santos Tornero, *Chile Ilustrado*, Librerías i Ajencias del Mercurio, Valparaíso, 1872, p. 331. Gentileza de Armando Cartes Montory.



**Figura 3.** Interior Catedral del Concepción hacia 1910, en Vicente Ossa, Abraham Serrato y Fanor Contardo, *Concepción en el Centenario Nacional*, Litografía e imprenta J.V. Soulodre & Cia, Concepción, 1910, p. 19. Gentileza de Armando Cartes Montory.

tedral. El documento que conmemora las ceremonias de consagración dedica un generoso apartado a la descripción del edificio y sus detalles ornamentales, prestando una especialísima atención al programa pictórico señalado (Ceremonias, 1867, p. 3-4), dando así muestras de la importancia que se le asignaba. A lo anterior se puede agregar que el encargo e instalación de treintainueve lienzos requirió del comitente no solo una voluntad muy clara, sino, ante todo, una idea muy precisa de lo que se quiere ejecutar. Todo lo anterior permite afirmar que el obispo Salas debió involucrarse muy directamente en todos los detalles que concernían al programa iconográfico de los lienzos, particularmente en lo que se refiere a sus temáticas y articulación interna.

## El programa pictórico

El nuevo templo medía cerca de 90 metros de largo por 30 de ancho. Gruesas columnas dóricas articulaban el espacio interior en tres naves abovedadas. Un complejo diseño de casetones ornamentaba las bóvedas y servía para contener los treintainueve lienzos del programa pictórico junto a otras imágenes complementarias. El folleto que se imprimió para la consagración del templo señala “el techo se halla decorado con diferentes cuadros que merecen una atención especial” (Ceremonias, 1867, p. 3), agregando más adelante que “los cuadros se hallan relacionados entre sí” (Ceremonias, 1867, p. 3), cada imagen de la nave central “tiene siempre un pasaje correspondiente del Antiguo i Nuevo Testamento, en las naves colaterales” (Ceremonias, 1867, p. 3). Esta auténtica planilla de imágenes interrelacio-

nadas estaba organizada en ocho conjuntos de tres lienzos, más una pintura de la nave central sobre el coro. A estos veinticinco lienzos se sumaban otros catorce en la bóveda de la nave central, ubicados sobre la cornisa, con las efigies de los cuatro evangelistas y los demás apóstoles (Tornero, 1872, p. 330)<sup>8</sup>. A pesar de la importancia de estas últimas pinturas, todo parece indicar que en las otras veinticinco radicaba el hilo conductor del programa; la importancia que le otorgan las descripciones, su articulación en grupos temáticos y la novedad general del programa permiten vislumbrar en estos lienzos una voluntad y un discurso muy precisos.

Los primeros tres lienzos representaban a la Santísima Trinidad coronando a la Virgen (Muñoz, 1910, p. 81), en la nave central, y las escenas de la Virgen María con los doctores de la Iglesia griega y la Iglesia defendida por los doctores de occidente, en las laterales (Ceremonias, 1867, p. 4). La lógica de estas imágenes sería mariana y eclesial al mismo tiempo. La Virgen María es la primera en recibir el mensaje del Mesías y en torno a ella estaban reunidos los discípulos el día de Pentecostés. Los doctores de occidente y oriente, por su parte, son intérpretes eminentes de la Sagrada Escritura y sus escritos nutren la doctrina de la Iglesia. De este modo, el programa iconográfico de la Catedral se abre con unos ejes centrales que debieran proyectarse al resto de los lienzos: la Santísima Trinidad, la Virgen María y la Iglesia. Si bien se trata de tipos iconográficos habituales en el período virreinal, su instalación en una Catedral consagrada a mediados del siglo XIX se debe interpretar a la luz de las tensiones locales entre la jerarquía eclesiástica y el Estado, circunstancias en las que resultaba necesario transmitir a los fieles un mensaje claro acerca de la naturaleza de la Iglesia. Estas imágenes debían reforzar la autoridad de una Iglesia que, como lo hizo el obispo Salas, cuestionaba la legitimidad de las autoridades civiles, en la medida que sus decisiones reforzaban el proceso de secularización de la sociedad.

La segunda secuencia estaba compuesta por las pinturas de la Multiplicación de los panes y los peces (Ceremonias, 1867, p. 4), el Lavatorio de los pies y los israelitas comiendo el Cordero Pascual (Muñoz, 1910, p. 82). En este caso pareciera haber un énfasis en la entrega de Cristo, en expresar su disposición al servicio. En la primera imagen se muestra la escena del Evangelio en la que Cristo se compadece de la multitud que no tenía nada para comer, en la siguiente se lo representa en el humilde servicio de lavar los pies de los apóstoles y en la última escena se muestra el Cordero Pascual, prefiguración de la entrega del Mesías como cordero sacrificial para redimir

los pecados de la humanidad. En sintonía con lo señalado, estas tres pinturas se pueden leer desde un punto de vista eucarístico, pues están presentes el cordero que alimenta al pueblo de Israel, el lavado de los pies que antecede a la cena eucarística y la multiplicación de los panes que anuncia la voluntad de Cristo de entregarse como pan vivo.

La siguiente secuencia mostraba la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles, Cristo entregando las llaves a San Pedro y Noé entrando al arca (Ceremonias, 1867, p. 4). La última escena se debe leer como una prefiguración de la Iglesia; así como Noé y su familia se salvaron del diluvio a bordo del arca, la humanidad es preservada de la condenación por medio de la Iglesia. La segunda escena recuerda el pasaje del Evangelio que fundamenta la primacía de Pedro y sus sucesores, en quienes Cristo habría depositado la misión de ser fundamento de la Iglesia. Finalmente, en la escena de Pentecostés se muestra a la primera comunidad cristiana recibiendo los dones del Espíritu Santo. Al igual que en el primer ciclo resulta necesario observar en qué medida estas representaciones fueron pensadas para contener una visión acerca de la condición de la Iglesia en las peculiares circunstancias de la segunda mitad del siglo XIX. En un momento en que el poder temporal y el prestigio internacional de la Santa Sede están debilitados, las imágenes invitan a unirse al Sumo Pontífice, a confiar en un conductor de la barca que ha recibido su misión del mismo Cristo y que es asistido por el Espíritu Santo. Además, debe tenerse en cuenta que en Concepción existía una cofradía de San Pedro, corporación que debió ser un decisivo sostén para fomentar en la feligresía local la vinculación con el Sumo Pontífice.

A continuación, se encontraban los lienzos que representaban la Asunción de la Virgen (Ceremonias, 1867, p. 4), la Inmaculada Concepción y Adán y Eva expulsados del paraíso (Muñoz, 1910, p. 81-82)<sup>9</sup>. El sentido que pareciera conectar a estos tres lienzos es del pecado y la salvación; por un lado, los primeros padres fueron castigados por su pecado, por otro, María fue preservada del pecado y de la corrupción de su cuerpo. En suma, así como una mujer trajo la condenación, a través de otra vino la salvación del género humano. Las imágenes de la Asunción y de la Inmaculada fueron muy habituales durante los siglos XVII y XVIII, sin embargo, habían cobrado una nueva relevancia; la primera por dar lugar al primer feriado decretado durante el período republicano, la segunda, por tratarse no solo de la patrona de la diócesis, sino además por ser la representación del dogma que Pio IX declarara solemnemente el año 1854.

<sup>8</sup> La descripción de la Catedral de Concepción que contiene el *Chile ilustrado* está tomada de lo contenido en el folleto que se publicó en el año 1867 con ocasión de la consagración del templo, texto, ese último, que se ha citado en forma preferente al referirse a la configuración del programa pictórico.

<sup>9</sup> En esta secuencia de imágenes Muñoz difiere de la descripción del folleto impreso para la consagración del templo. Mientras el primero habla de una escena de la Anunciación, el primero se refiere a una pintura de la Asunción. Se ha preferido esta última identificación por tratarse de un texto que el mismo obispo Salas debió revisar.

La siguiente secuencia de imágenes estaba formada por las pinturas de la Oración en el Huerto, San Miguel arcángel y Daniel en el foso de los leones (Ceremonias, 1867, p. 4). Se trata de una triple invitación a confiar en la protección divina obrada por medio de las criaturas angélicas. San Miguel y sus ejércitos vencen a las huestes infernales, un ángel es el encargado de cerrar las bocas de los leones y uno de ellos fue enviado para consolar a Cristo en la agonía del Huerto. En las mayores pruebas y ante las más graves amenazas, expresaban las tres pinturas, se debe esperar la asistencia divina obrada por medio de sus ángeles. La figura de San Miguel había estado muy presente en las iglesias coloniales; los jesuitas, por su parte, responsables de la formación del clero de la diócesis hasta 1767, debieron ser impulsores de la devoción al arcángel. Pero su presencia articuladora en la bóveda de la nueva Catedral cobraría otro sentido, en un contexto en que resultaría coherente invocar a San Miguel para que detenga al secularismo, las pretensiones del Estado de heredar el patronato regio y otras amenazas propias del período. La postura combativa del obispo Salas frente a la libertad de culto o a la injerencia del Estado en la educación debió alimentar en la feligresía penquista la convicción de que les había tocado vivir momentos complejos para la Iglesia; los católicos chilenos se encontraban como Daniel en el foso de los leones, asediados por el enemigo, circunstancias en las que resultaba necesario invocar la protección del arcángel.

A continuación, se encontraban los lienzos de la Huida a Egipto, la efigie de San José y las representaciones de Isaac y Jacob. En esta secuencia se deben tener dos cosas en cuenta. Por una parte, se establece una relación entre los patriarcas del Antiguo Testamento y el padre adoptivo de Jesucristo, debido a la semejanza de sus responsabilidades, Isaac y Jacob respecto al pueblo elegido, José en relación con la Sagrada Familia. A lo anterior se debe agregar que tres años después de la consagración de la Catedral, el 8 de diciembre de 1870, Pío IX nombró a San José Patrono de la Iglesia Universal, atendiendo a una petición de muchos de los obispos que asistieron al Concilio. A la luz de lo anterior se puede afirmar que la decisión de representarlo en las bóvedas bien pudo tener un sentido eclesial que adelantaba este patronazgo josefino que luego sería ratificado por el Papa.

La séptima serie de tres pinturas representaba a las vírgenes necias y prudentes, a Santa Rosa de Lima y a Ester en presencia de Asuero (Muñoz, 1910, p. 82)<sup>10</sup>. En este caso se quiere mostrar a las mujeres como instrumentos de la acción divina y protectoras del pueblo de Dios. Ester

intercede ante Asuero para preservar al pueblo de Israel del exterminio. Santa Rosa fue el primer fruto de santidad de la cristiandad en América. Las vírgenes prudentes, por su parte, mantienen una fe viva que les permite presentarse al banquete de bodas. De las tres representaciones, la de la santa limeña era la más habitual; su devoción estaba muy extendida en Chile a mediados del siglo XIX. La escena de las vírgenes y la de Ester y Asuero eran menos habituales y parecieran expresar un discurso preciso en torno a la función de la mujer en la Iglesia. Se puede interpretar como una constatación de la revitalización de la práctica católica que impulsaron las mujeres en Chile durante el siglo XX (Serrano 2003, p. 354), a la vez que como una llamada a que ellas encarnen las virtudes de Rosa, Ester y las vírgenes prudentes.

La última secuencia mostraba a los ángeles anunciando a los pastores, a David adorando el Arca y a los niños en el horno de Babilonia. Las tres pinturas parecen tener como hilo conductor la necesidad de adorar al verdadero Dios. Ananías, Misael y Azarías son arrojados al horno por haberse negado a adorar la imagen de oro del rey Nabucodonosor. David, contrariando la dignidad de su condición real, baila y canta en torno al arca de la alianza, manifestando así la superioridad de aquel que lo eligió para gobernar a su pueblo. Los ángeles, por su parte, le anuncian a los pastores el nacimiento del Mesías con el fin de que concurren a adorarlo. La ubicación de las tres pinturas, justo delante de las puertas de la Catedral, les permitía operar como un recuerdo de la actitud que se debía adoptar al entrar a un espacio sagrado.

Finalmente, sobre el coro se encontraba el lienzo de la Resurrección de Cristo, visible al salir del templo. La imagen recordaba el triunfo del Mesías sobre la muerte y la promesa de la resurrección personal. De este modo el programa cerraba representando aquel momento en que Cristo demuestra su naturaleza divina y confirma la validez de sus enseñanzas. Todo lo expuesto en las demás pinturas de las tres bóvedas debe recibir la luz que emana de la fe en este retorno a la vida que relatan los evangelios.

Los catorce lienzos de los cuatro evangelistas y demás apóstoles, ubicados sobre las cornisas de la bóveda central, corresponden a un tipo de representación habitual en muchas iglesias, particularmente en templos catedralicios. Sin embargo, su inserción en el programa pictórico general requiere alguna reflexión, pues su presencia no parece un añadido secundario. Efectivamente, el marcado carácter eclesial del programa justificaba su incorporación. De este modo, junto a la representación de los doctores de la Iglesia y la escena de Cristo entregando las llaves a San

<sup>10</sup> En la representación del Antiguo Testamento el folleto de la consagración del templo se refiere a Ester y Asuero, mientras el texto de Reinaldo Muñoz identifica el tema de la pintura como Judith y Holofernes.

Pedro, era posible apreciar a los predilectos de Cristo y a quienes testimoniaron por escrito las obras y palabras del Redentor. Sin duda, las complejidades de una sociedad secularizada, así como las particulares tensiones entre la jerarquía eclesiástica chilena y las autoridades civiles, requerían reforzar la unión de la feligresía con el obispo de la diócesis. En este sentido, las pinturas mostraban que Cristo había elegido a doce para que confirmaran la fe de los discípulos, labor que los obispos, sus legítimos sucesores, debían continuar a lo largo de los siglos.

A este imponente conjunto de treinta y nueve pinturas se deben agregar las demás imágenes que se encontraban dispuestas en los altares. Para la consagración de la Catedral se encontraba terminado el retablo del altar mayor, en el que se ubicó la antigua escultura de la Inmaculada Concepción (Fig. 4); el segundo altar estaba dedicado a San Miguel (Fig. 5), cuya antigua imagen fue reemplazada por una pintura regalada por el obispo Salas. Algún tiempo después de la consagración se debió instalar el altar que albergaba la pintura de Cristo muerto en la cruz realizado por Raymond Monvoisin (1790-1870), obra obsequiada a la Catedral por Francisco de Arriagada (Fig. 6), sobrino del obispo Elizondo (Muñoz, 1910, p. 91-92; Guzmán y Keller, 2019, p. 20-21). Luego, en 1878, por voluntad del prelado, se erigió un altar dedicado al Sagrado Corazón. La presencia de la Inmaculada en el altar mayor no requiere explicación; se trataba de la patrona de la diócesis y la imagen poseía una venerable antigüedad, el mayor testimonio del pasado virreinal de la diócesis. La representación de San Miguel ya se encontraba presente en los lienzos de la bóveda; la imagen que presidía uno de los altares laterales serviría para promover los actos de piedad en torno al arcángel. El altar con el lienzo de Monvoisin, además de la valoración estética de la obra, ofrecía la posibilidad de disponer una imagen que fomentara las prácticas de piedad en torno al Cristo de la pasión. Finalmente, la pintura o escultura que se albergaba en el altar del Sagrado Corazón pareciera justificarse por la existencia de una cofradía local (Salas, 1870a, p. 27); sin embargo, se deben tener en cuenta otros factores como la devoción particular del obispo Salas y la promoción global del culto al Sagrado Corazón como respuesta a la creciente secularización de la sociedad.

Para 1883, año de la muerte de José Hipólito Salas, la Catedral albergaba un conjunto de imágenes que, con excepción del antiguo bulto de la Inmaculada del altar mayor y el lienzo de la pasión del pintor Monvoisin, habían obedecido a una decisión del obispo. Su análisis, como sistema de representaciones, es una valiosa puerta de entrada para comprender los puntos de vista del prelado, afirmación que cobra un especial significado al referirse a los treinta y nueve lienzos de la bóveda. La vinculación



**Figura 4.** Inmaculada Concepción (detalle), madera policromada, siglo XVII, Catedral de Concepción.  
Fotografía: Nicolás Aguayo.

entre los escritos del obispo y el complejo sistema de imágenes de la Catedral penquista es una vía interesante para aproximarse de una manera distinta a sus concepciones.

## Voluntad estética del obispo Salas

Antes de comenzar a analizar las relaciones entre el sistema de imágenes de la Catedral y las concepciones del obispo Salas, resulta necesario detenerse a observar la presencia de lo que se podría denominar una voluntad estética. Es decir, en la elección de las pinturas y esculturas no solo influyó un criterio doctrinal o pastoral, también pesaron consideraciones puramente artísticas. El folleto impreso para la ceremonia de consagración observa que la Catedral es “uno de los más bellos templos de la República” (Ceremonias, 1867, p. 3), que se debe notar el “fino gusto” en la decoración y que algunos de los cuadros ubicados en las bóvedas “son copias de buenos autores como Murillo i

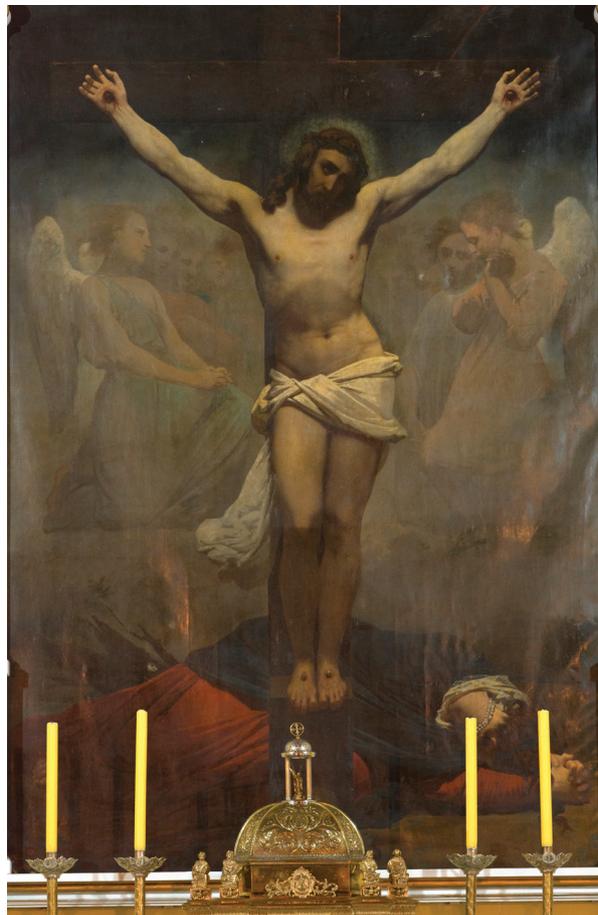


**Figura 5.** San Miguel Arcángel, copia de la pintura de Guido Reni ubicada en la iglesia de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, óleo sobre tela, circa 1880, Museo de Arte Religioso, Universidad Católica de la Santísima Concepción.

Fotografía: Nicolás Aguayo.

Guido Reni” (Ceremonias, 1867, p. 4). La ponderación de la belleza del templo podría estar vinculada a su marcado clasicismo que la hacía lucir como un edificio moderno; fuera de la Catedral de La Serena y de la iglesia de San Ignacio en Santiago no había en Chile –para la fecha de la consagración de la sede episcopal penquista– muchos ejemplos de arquitectura eclesiástica a la moda. Las referencias a Murillo y Guido Reni son un claro ejemplo de la modernidad que se quería imprimir al edificio y a su ornato artístico; debe tenerse en cuenta que, si bien ambos autores vivieron en el siglo XVII, la elite europea del siglo XIX los había redescubierto y sus pinturas religiosas gozaron de un sólido prestigio.

Otra manifestación de este criterio estético fue la instalación del lienzo de Monvoisin en uno de los altares laterales de la Catedral; la presencia del lienzo de la pasión –con Cristo muerto en la cruz, la Magdalena a sus pies y ángeles plañideros en los costados– suponía



**Figura 6.** Raymond Monvoisin, Cristo crucificado y Magdalena, óleo sobre tela, 1852, Catedral de Concepción.

Fotografía: Museo Nacional de Bellas Artes.

ostentar un lienzo realizado por uno de los artistas que, a juicio de muchos, había impulsado la renovación de la vida artística nacional durante la primera mitad del siglo XIX (Cancino y Drien, 2019, p. 33-38).

Pero quizá el hito más significativo fue el reemplazo de la antigua imagen escultórica de San Miguel por un lienzo moderno. Una imagen del arcángel ocupó el altar de su titularidad hasta 1883; Reinaldo Muñoz señala que “aunque mui digna de respeto por su venerable antigüedad, no correspondía a su rango i era poco a propósito para merecer un altar” (Muñoz, 1910, p. 93). Resulta plausible afirmar que el obispo Salas habría emitido un juicio semejante al de monseñor Muñoz Olave; la vieja imagen de madera policromada debía ser preservada como reliquia histórica, pero la coherencia estética del templo obligaba a realizar un cambio. Lo cierto es que el reemplazo fue impulsado por José Hipólito Salas, quien encargó a Roma una copia de la pintura de San Miguel ubicada en la iglesia de Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, obra

de Guido Reni, así como una completa reestructuración del altar (Muñoz, 1910, p. 94)<sup>11</sup>.

La búsqueda de un espacio y un arte sagrado moderno no es un fenómeno aislado. Desde la década del cuarenta la elite intelectual chilena da forma a un discurso crítico frente al arte religioso colonial. Para la segunda mitad de la centuria había cristalizado la idea de que las viejas esculturas y pinturas eran defectuosas y poco aptas para promover una piedad ilustrada (Guzmán, 2012). El arribo, en 1853, del altar de mármol—ejecutado en Roma— que se instalaría en el nuevo templo de la Recoleta Domínica de Santiago inició un intenso proceso de transformaciones de la arquitectura y el ornato religioso (Guzmán, 2009, p. 123-124). En este contexto deben situarse las posturas artísticas que se pueden atribuir al obispo Salas.

Esta voluntad estética no expresada en palabras, pero sí, con mucha claridad, en las decisiones artísticas y arquitectónicas de la Catedral de Concepción, tenía por objeto hablar en un lenguaje moderno. La incorporación de pinturas de “fino gusto”, las copias de Murillo y Reni, así como la supresión de las imágenes antiguas, son expresiones contundentes de un plan artístico, de un cierto ideario. Se trata de construir el marco estético para una vida católica moderna, demostrando así que la Iglesia colabora a la construcción y progreso de la sociedad. Pero la complejidad del programa iconográfico permite afirmar que todos estos esfuerzos se ordenaban a un fin de carácter pastoral muy preciso. La compleja articulación de las distintas imágenes requirió una larga reflexión y refleja énfasis precisos. La intensa actividad del obispo Salas como defensor de las posturas de la Iglesia habría encontrado en los lienzos de la Catedral de Concepción un nuevo canal para expresarse.

## El programa iconográfico y las ideas del obispo Salas

Al analizar el programa iconográfico de la Catedral de Concepción como expresión de las ideas del obispo Salas, surgen por delante dos rutas de trabajo; por una parte, los lienzos parecen dar forma plástica a lo que el obispo expresó por escrito; por otra, el conjunto de imágenes se constituye en una vía de acceso privilegiada para conocer su pensamiento en ámbitos en que sus escritos no nos dicen lo suficiente. De este modo, las obras artísticas en estudio no solo ilustran lo que ya se sabe acerca del

pensamiento del obispo, sino que, al mismo tiempo, se constituyen en un documento insustituible para aproximarse a ámbitos de sus ideas que no quedaron registrados por escrito. Pero no se trata solo de eso. La reconstrucción del significado intrínseco de las pinturas (Panofsky, 2021, p. 49), la develación de los imaginarios plasmados en estas imágenes (Schmitt, 2002, p. 4), requieren el contraste de materiales diversos, en este caso iconografía y texto, y la apertura para percibir las asociaciones que entre ellos se producen. La estructura expositiva del artículo presenta con mucha fuerza la utilidad del texto para identificar el sentido de las imágenes, pero, al mismo tiempo, es posible reconocer que es el análisis del programa iconográfico el que permite formularle a los textos unas determinadas preguntas, a partir de las cuales los escritos del obispo Salas muestran nuevas dimensiones.

Al intentar aproximarse a una interpretación global del ciclo pictórico es necesario reparar en el claro énfasis eclesial, conclusión a la que se puede llegar sin conocer los escritos del obispo. Se puede afirmar que esta dimensión sería el eje que vincula y da sentido a cada uno de los lienzos que estaban dispuestos en las bóvedas. Si se observa el programa desde la puerta de acceso hasta el presbiterio, los asuntos que se presentan secuencialmente son los que siguen. En primer lugar, la resurrección de Cristo, fundamento de la fe de la Iglesia. A continuación, la necesidad de dar culto público al Creador, siguiendo así los pasos del rey David, de los ángeles en Belén y de los niños del horno de Babilonia. Luego, el papel de las mujeres en el pueblo de Dios, representado en las figuras de Esther, Rosa de Lima y las vírgenes prudentes. En cuarto lugar, la obligación de rechazar a quienes se oponen a los planes divinos, como lo hizo Cristo en el Huerto de los Olivos, San Miguel ante los ejércitos infernales y Daniel ante los mandatos de Darío. Posteriormente, están representados los patriarcas del pueblo de Israel y San José como patrono de la Iglesia Universal. En sexto lugar, la Iglesia en el plan de Dios, expresado en el arca de Noé, el primado de Pedro y la venida del Espíritu Santo. A continuación, el mandamiento cristiano del servicio y la centralidad de la Eucaristía. En la siguiente secuencia, los padres de la Iglesia, la Virgen y la Santísima Trinidad. Finalmente, a todo lo largo de la bóveda de la nave central, los catorce lienzos con los doce apóstoles y los evangelistas. Se trata de un complejo conjunto de pinturas pensado para proyectar que Dios eligió al pueblo de Israel y luego a la congregación de los cristianos para encauzar su actuación en el

<sup>11</sup> De este significativo conjunto de imágenes sagradas realizadas durante el gobierno del obispo Salas solo sobrevive el lienzo de San Miguel Arcángel, custodiado en el Museo de Arte Religioso de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. En la antigua Catedral había dos lienzos que representaban al arcángel, uno formaba parte del programa iconográfico de las bóvedas y el otro se encontraba en uno de los altares laterales. La factura de la pintura que se encuentra en el Museo corresponde al de una buena copia romana del San Miguel de Guido Reni, motivo por el cual se puede afirmar que es la que se encontraba en el altar dedicado al arcángel y no la que pintó Francisco Sánchez para ser instalada en el cielo de la Catedral.

mundo; quien lo concibió tenía en su cabeza una historia de las relaciones entre Dios y la humanidad en la cual la Iglesia jugaba un papel decisivo.

Algunos de estos asuntos se pueden encontrar mencionados en los textos del obispo Salas. Sus referencias a los padres de la Iglesia, por ejemplo, son constantes y reflejan un amplio conocimiento de sus escritos (Herrera, 1909, p. 152-153, 206), siendo su texto *Panejirico del Padre i Dr. de la Iglesia San Agustín* la manifestación más contundente (Salas, 1863). La necesidad del culto público es otro tópico que figura entre sus preocupaciones, como queda recogido en su carta pastoral de 1877: “A las insensatas blasfemias contra la Providencia responderán los pueblos de todas las latitudes, cayendo de rodillas delante de Dios para darle gracias por sus beneficios o pedirle socorros en sus tribulaciones” (Salas, 1877, p. 10). La figura de Judith, como mujer fiel a los planes de Dios, es referida en una carta pastoral del año 1865: “derrotó al grande ejército de los asirios, cortando la cabeza de Holofernes” (Salas, 1865, p. 22). La figura del arca de la Iglesia o “la nave de Pedro” (Salas, 1870b, p. 10 y 22), en referencia al arca de Noé, es utilizada en diversas ocasiones por el obispo. Lo mismo puede decirse del primado de Pedro, asunto que ocupa muchos de los escritos de monseñor Salas y que cobró particular relevancia en el contexto del Concilio Vaticano I: “Es Él ‘piedra misteriosa’ sobre la que el Cristo fundó un edificio de eterna duración” (Salas, 1870b,). Su aprecio por la vida religiosa femenina, expresada en la pintura de las vírgenes prudentes, es palpable en sus palabras y sus acciones (Herrera, 1909, p. 157-185).

No obstante, más relevante que las coincidencias puntuales entre uno de los lienzos de la Catedral y sus escritos es la sintonía entre su permanente preocupación por la Iglesia, reflejada nítidamente en diversos documentos, y el marcado carácter eclesial del ciclo pictórico de las bóvedas. A la luz de las pinturas y de sus escritos se puede afirmar que este énfasis del obispo Salas se manifiesta en tres ejes: la identificación de los enemigos de Dios y de la Iglesia, la confianza en la Providencia Divina y la necesidad de mantener a los católicos unidos en torno al Sumo Pontífice. Los enemigos son la secularización, la libertad de culto, la participación del Estado en la educación, la insistencia de los gobiernos chilenos en declararse herederos del patronato. El obispo Salas quiere que sus feligreses vean, como él, a la Iglesia del siglo XIX surcando un mar tempestuoso, también en Chile. Pero, al mismo tiempo, desea transmitir la serenidad que proviene del que lucha sabiéndose vencedor, en este caso porque la fuerza de Dios supera a la de los adversarios. En último término, las amenazas a la vida católica debían ser un acicate para que los feligreses estén unidos en torno a sus obispos y, especialmente, alrededor del Papa.

El primer eje, las acechanzas de los enemigos de Dios y de la Iglesia, se representa pictóricamente en las figuras del demonio y la de gobernantes inicuos. La presencia de los ángeles caídos resulta explícita en la escena de San Miguel venciendo a los ejércitos infernales, así como en la imagen de la Oración en el Huerto, momento en el que Cristo vence al príncipe de las tinieblas mediante la oración. Entre los gobernantes inicuos Holofernes figura representado junto a Judith; Darío, Nabucodonosor II y Herodes están presentes indirectamente en las pinturas de Daniel en el foso de los leones, los tres jóvenes en el horno de Babilonia y la huida a Egipto de la Sagrada Familia, pues son ellos tres los que condenan al inocente y se oponen a los planes divinos. Del mismo modo, esperaría el obispo Salas que se concluyera, las autoridades civiles del siglo XIX dan la espalda a la Iglesia Católica, promoviendo formas de convivencia social en las que Dios no tiene cabida.

Esta figura de los poderosos que persiguen al pueblo de Dios parece una línea determinante en el relato pictórico y también en su discurso escrito. El obispo Salas, recogiendo las expresiones del Papa y de otros eclesiásticos, utiliza el concepto “imperio anti-cristiano” (González, 1963, p. 218), para referirse a una articulación de poderes cuyo principal objetivo sería poner fin a la influencia de la Iglesia en la sociedad y liberar a los individuos de las creencias y principios morales que ella transmite. En su carta pastoral de 1865, traza un sombrío panorama de lo que ocurría en esos años en Europa, siendo el foco de sus preocupaciones los ataques al Papa Pio IX; “contra el Romano Pontífice se conjuran, es verdad, los enemigos de Dios y de su Cristo, y a él se dirigen los envenenados tiros de la herejía y la incredulidad” (Salas, 1865, p. 16), agregando posteriormente: “se ha venido anunciando al mundo asombrado el fin del Soberano Pontificado y la conquista de Roma para el imperio de los nuevos césares” (Salas, 1865, p. 16-17), diagnóstico que acompañaba con palabras dirigidas a reconfortar a su feligresía. Son constantes sus manifestaciones de desasosiego frente a un panorama que percibe como amenazante; acerca de las tensiones con el gobierno chileno por la legislación de cementerios afirmaba: “yo creo que el peligro que corren los intereses católicos es bastante serio, y por lo mismo sé que hay un deber de conciencia de prepararse a la lucha y de organizar desde luego la diminuta falange católica” (Salas, 1872, p. 213). El avance del liberalismo y la injerencia del Estado en asuntos antes reservados a la Iglesia son para él manifestaciones de este poder humano que se opone a la voluntad de Dios. En algunas de sus cartas a Monseñor Larraín Gandarillas afirmaba: “el Liberalismo está en alza... Lo que va de baja es el respeto a los derechos de la Iglesia” (González, 1963, p. 210), para agregar más adelante: “Como pocos tal vez detesto la funesta y pagana influencia del estado en la enseñanza” (González, 1963 p. 219).

La insidia de los enemigos de Dios, como mostraban las pinturas de la Catedral, no era algo nuevo; ya en el pasado, Daniel, los jóvenes de Babilonia y la Sagrada Familia habían sufrido injusticias y atropellos, precisamente por su apego a la voluntad divina. En el presente, Darío, Nabucodonosor II, Holofernes y Herodes habían sido reemplazados, en esta posta del mal, por los liberales, los “volterianos” (González, 1963, p. 213), los poderosos del siglo XIX que articulaban este “imperio anti-cristiano” (González, 1963, p. 218). Sin embargo, el mensaje no era de resignación, sino más bien de confianza, pues, como se podía ver en las pinturas, Dios protege a los que le son fieles y da fuerzas a los que cumplen su ley; su poder amansó a los leones del foso, dio la fuerza y el arrojo a Judith, protegió a los jóvenes de las llamas y alejó a la Sagrada Familia de la mano sanguinaria de Herodes. Del mismo modo, los enemigos de la Iglesia verían frustrados sus intentos por desarticularla y obstaculizar su influencia. Monseñor Salas quería que sus feligreses abrieran los ojos frente a los males del siglo para reforzar en ellos la certeza de que los enemigos de Dios y de la Iglesia serían confundidos tarde o temprano.

Precisamente en este mensaje de confianza se entroncan el primer eje discursivo con el segundo, a saber, la confianza en la Providencia Divina. La Iglesia, como el Arca de Noé pintado en la bóveda de la Catedral, podría enfrentar las aguas embravecidas; sus fieles serían protegidos como lo fue Daniel y los jóvenes de Babilonia. Del mismo modo que San Miguel derrotó a los ejércitos infernales y Cristo venció a la muerte, las amenazas a la vida cristiana serían disipadas, los enemigos de la Iglesia confundidos y dispersados. En su carta pastoral de 1865, manifestaba la necesidad de confiarse en las manos de Dios, no dudando en que luego de la prueba y la persecución sobrevendrá la calma:

*Por la oración, el ayuno y la penitencia los ninivitas apartaron de sí la mano vengadora del Señor. Por los mismos medios Judit derrotó al grande ejército de los asirios, cortando la cabeza de Holofernes, Ester desconcertó los sanguinarios planes de Amán y salvó a su pueblo, y Tobías, el santo viejo Tobías, después de crudas tribulaciones, obtuvo singularísimos beneficios del Dios de sus padres (Salas, 1865, p. 22).*

Por otra parte, a las malas noticias que suponían los ataques a la Iglesia se podían oponer otras buenas que daban cuenta de la vitalidad de la vida cristiana. Así como Europa era, para el obispo Salas, el origen de funestas tendencias, también lo era de iniciativas que redundaban en beneficio de la Iglesia; en este sentido, en su carta pastoral de 1867 señalaba que “solo de Francia salen anualmente más de

quinientos misioneros con un número casi igual de religiosas de diversas órdenes, que abandonan su patria y sus hogares por trasladarse allende el Océano” (Salas, 1868, p. 8). Esta confianza en que las circunstancias que amenazan a la Iglesia no deben provocar angustia o desazón en los creyentes quedó expresada de manera particularmente contundente en su carta pastoral de 1865: “mandará de nuevo a los vientos y a los mares, y los vientos y los mares le obedecerán, y a la desecha tormenta sucederá la suspirada bonanza” (Salas, 1865, p. 22).

El tercer eje propuesto, la unión de los católicos en torno al Papa, está íntimamente relacionado con los tópicos anteriores. Efectivamente, la conciencia de una Iglesia zarandeada y la confianza en que ella no sucumbirá ante los ataques externos debía fortalecer la cohesión de los creyentes, unidad que se debía alcanzar alrededor de la figura del Sumo Pontífice. En los lienzos se representa a los patriarcas de Israel, Isaac y Jacob, así como al rey David, quienes, en su condición de cabezas del pueblo elegido, prefiguran la función del Sumo Pontífice respecto de la Iglesia. Luego, en la nave central se ubicaba la pintura con la escena de la entrega de las llaves a San Pedro, siendo sus lienzos relacionados en las naves laterales aquellos que representan a Pentecostés y el Arca de Noé; de este modo se destacaba la centralidad del sucesor de San Pedro, su función de piloto en mares tempestuosos y la certeza de que la Iglesia cuenta con la asistencia del Espíritu Santo. Estas imágenes presentes en el programa pictórico de la Catedral son el reflejo de la importancia que el obispo Salas le asignaba al primado de Pedro, como queda también de manifiesto en sus escritos. En su carta pastoral de 1865, por ejemplo, recuerda el origen divino de la potestad del Sumo Pontífice, señalando: “¿Y queréis saber ahora cuál ha sido el origen de ese poder colosal y eminentemente benéfico? El sublime diálogo que un día tuvo lugar entre el divino Maestro y sus discípulos, os lo dirá: ‘Y a ti te daré las llaves del reino de los cielos ...’” (Salas, 1865, p. 4), escena que fue elegida por el prelado para ser representada en uno de los lienzos del programa pictórico de la Catedral. La misma carta pastoral extraía las conclusiones del episodio de las llaves relatado en los evangelios, precisando:

*Las omnipotentes palabras del Hijo de Dios, ha dicho Fenelón, hacen lo que dicen, y en las que acabamos de citar se sanjaron los anchurosos cimientos de esa autoridad moral, única en su jénero, depositada en las manos del humilde pescador de Jenesaret, y de todos los que en la serie de los siglos cristianos debían sucederle en su augusto ministerio (Salas, 1865, p. 4).*

Para el obispo Salas esta autoridad del Papa era “esa ‘piedra misteriosa’ sobre la que Cristo fundó un edificio de

eterna duración” (Salas, 1870 a). La unión de los cristianos en torno al Sumo Pontífice era para el obispo una pieza clave, condición necesaria para obtener una vida eclesial fecunda y para enfrentar las amenazas de un mundo cada vez más secularizado. En 1870, conminaba a los fieles de la diócesis a permanecer “firmemente adheridos a la Catedral de San Pedro” (Salas, 1870 b, p. 27), atendiendo a “la palabra de los sucesores de Pedro como oráculos del cielo, y jamás olvidéis que donde está Pedro allí está la Iglesia” (Salas, 1870 b, p. 27).

Sin duda, se podrían encontrar otros puntos de contacto entre lo escrito por el obispo Salas y lo representado en los lienzos de la Catedral, identificando diversas aristas de un discurso cuyas huellas han quedado plasmadas en letras y en imágenes pictóricas. Sin embargo, a partir de lo que se ha presentado, se puede afirmar que en estos dos registros aparece la figura de un obispo extremadamente sensible a los cambios que tensionan o ponen en peligro la vida de la Iglesia, atento a equilibrar las señales de alarma con la confianza cristiana en los planes de Dios, seguro, en último término, de que la unidad de los fieles en torno al Papa era un asunto decisivo.

## Conclusiones

El 24 de enero de 1939, un nuevo terremoto afectó a la ciudad y, con ello, esta magnífica Catedral se vio seriamente dañada, a tal punto que las autoridades del momento determinaron que era imposible salvarla. Las dos torres que habían quedado inclinadas fueron dinamitadas por marinos del crucero HMS Exeter que entonces se hallaba en Talcahuano. El resultado de esta apresurada demolición fue que casi nada del interior del templo se pudo salvar, incluidos vitrales, cálices y monumentos funerarios del obispo Elizondo y del propio Hipólito Salas (Jara, 1995, p. 47). Ni siquiera se autorizó su ingreso —previo a la detonación— para salvar los ornamentos y las pinturas. Solo se rescató la imagen de la Inmaculada, la pintura de Monvoisin y posiblemente la referida pintura de San Miguel Arcángel. Las dos primeras conservadas en los altares laterales de la actual Catedral, y la última, en el museo contiguo al templo. De esta forma, todo el sistema de imágenes y, por ende, el rico patrimonio artístico decimonónico del templo episcopal penquista, fruto de la visión y pensamiento del obispo Salas, así como del trabajo de pintores como Francisco Sánchez, se perdió irremediadamente, quedando solo testimonios que en el presente estudio se han analizado.

Tal como se ha señalado, el obispo José Hipólito Salas se involucró activamente en la edificación y ornato de la edificación dedicada en 1867, de modo tal que resulta natural pensar que sus puntos de vista debieron influir

decisivamente en la ejecución de obras tan relevantes como el conjunto de pinturas de la bóveda. El análisis de sus escritos y del programa iconográfico del edificio permitió reconstruir el diagnóstico del obispo respecto de la situación de la Iglesia en la sociedad secularizada del siglo XIX, conjunto de convicciones que, en alguna medida, eran compartidas por la feligresía penquista. Las cartas pastorales y las imágenes fueron los instrumentos que tuvo a mano el obispo Salas para proyectar sus ideas, pero, al mismo tiempo, manifiestan una forma de ver la realidad que supera a la persona. En este sentido, las pinturas y esculturas pueden entenderse como manifestaciones de las convicciones que la feligresía penquista de la segunda mitad del siglo XIX había hecho suyas. Quienes observaban esas imágenes y atendían a las enseñanzas del obispo Salas veían con inquietud los avances de la secularización de la sociedad y, al mismo tiempo, esperaban confiados en que la Iglesia sobreviviría a las amenazas del siglo. De este modo se articuló una comunidad que compartía el rechazo a las medidas liberales del gobierno chileno, la fidelidad a las enseñanzas de la Iglesia y al Sumo Pontífice, así como un sentido de urgencia para imitar la fidelidad a la voluntad divina de las vírgenes prudentes, Ester y Rosa de Lima.

## Bibliografía

- ANDERSON, B. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- CAMPOS HARRIET, F. 1979. *Historia de Concepción 1550-1970*. Santiago, Imprenta Universidad Técnica del Estado.
- CANCINO, E.; DRIEN, M. 2019. Monvoisin en América: itinerarios de exhibición. In: G. CORTÉS, M. DRIEN (eds.), *Raymond Monvoisin y sus discípulos: Avances de investigación*. Santiago, Centro de Estudios del Patrimonio y Ril Editores, p. 33-46.
- CARTES, A. 2017. Una ciudad resiliente: Los terremotos en la transformación social y urbana de Concepción. In: *Biobío, Cuna de la Libertad*. Concepción, Fundación para el Progreso, p. 8-20.
- CARTES, A. 2018. Terremotos y tsunamis como fuerza modeladora en la historia de Concepción. In: R. ARÁNGUIZ (ed.), *Tsunamis en la Región del Biobío, desde una mirada multidisciplinaria*. Concepción, Ediciones UCSC, p. 21-49.
- CEREMONIAS que tendrán lugar durante los días 23, 24 i 25 del corriente con motivo de la consagración de la iglesia Catedral de Concepción. 1867. Concepción, Imprenta del Comercio.
- CHARTIER, R. 1996. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa.
- DUCASSE, I. 2008. *Servidores del Evangelio: Los Obispos de Chile, 1561-2007*. Santiago, Conferencia Episcopal Chile.
- GONZÁLEZ, J. 1963. Cartas del obispo don José Hipólito Salas a don Joaquín Larraín Gandarillas. *Historia*, 2(1):199-223.
- GUARDA, G. 1978. *Historia Urbana del Reino de Chile*. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- GUZMÁN, F. 2009. *Representaciones del paraíso, retablos en Chile siglos XVIII y XIX*. Santiago, Editorial Universitaria.

- GUZMAN, F. 2012. L'Arte di Roma nel Cile del XIX secolo: Un elemento delle strategie di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari. In: G. CAPITELLI, S. GRANDESSO, C. MAZZARELLI (eds.), *Roma fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)*. Roma, Campano Editore, p. 419-430.
- GUZMÁN, F.; KELLER, N. 2019. Del salón al templo: Pintura religiosa de Raymond Monvoisin. In: G. CORTÉS, M. DRIEN (eds.), *Raymond Monvoisin y sus discípulos: Avances de investigación*. Santiago, Centro de Estudios del Patrimonio y Ril Editores, p. 17-32.
- HENRIQUEZ, L. 2019. El patronato de la monarquía católica a la república católica chilena (1810-1833). In: O. DANWERTH et al., *Normatividades e instituciones eclesíásticas en el virreinato del Perú, siglos XVI-XIX*. Frankfurt, Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, p. 223-244.
- HERRERA, E. 1909. *Vida del ilustrísimo señor obispo de la Concepción de Chile doctor don José Hipólito Salas y Toro 1812-1883*. Concepción, Litografía e imprenta de Concepción.
- JARA, R. A. 1995. *Algo sobre las catedrales de la Santísima Concepción*. Chillán, Talleres la Discusión.
- MAZZEI, L.; PACHECO, L. 1985. *Historia del traslado de la ciudad de Concepción*. Concepción, Editorial de la Universidad de Concepción.
- MORENO, R. 2007. *Misiones en Chile Austral: Los jesuitas en Chiloé*. Sevilla, EEHA CSIC Universidad de Sevilla.
- MUÑOZ, R. 1910. *La iglesia Catedral de Concepción de Chile, datos para su historia*. Concepción, Litografía e imprenta J. V. Soulodre & Cia.
- PANOFSKY, E. 2021. *Significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial.
- PEREIRA SALAS, E. 1992. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- PEREIRA SALAS, E. 1956. *La arquitectura chilena en el siglo XIX*. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- PEREIRA SALAS, E. 1965. *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- SALAS, J. H. 1863. *Panejórico del Padre i Dr. de la Iglesia San Agustín*. Santiago, Imprenta del Correo.
- SALAS, J. H. 1865. *Pastoral que con ocasión de la indulgencia en forma de Jubileo Universal concedida al Orbe Católico por nuestro santísimo padre Pio IX en su encíclica de 17 de octubre del año pasado 1867, dirige al clero i fieles de su diócesis, el Ilmo señor Obispo Dr. D. José Hipólito Salas*. Concepción, Imprenta de la Unión.
- SALAS, J. H. 1868. *Pastoral que con motivo de la indulgencia plenaria concedida por Nuestro Santísimo Padre Pio IX en su encíclica de 17 de octubre del año pasado 1867, dirige al clero i fieles de su diócesis, el Ilmo señor Obispo Dr. D. José Hipólito Salas*. Concepción, Imprenta de la Unión.
- SALAS, J. H. 1870 a. Roma, abril de 1870, carta de José Hipólito Salas a su vicario José del R. Figueroa. *El Independiente*, Santiago, martes 19 de julio de 1870, sn.
- SALAS, J. H. 1870 b. *Recuerdos de Roma. Carta pastoral. José Hipólito Salas Obispo de la Concepción a sus diocesanos*. Valparaíso, Imprenta y Librería Europea de Nicasio Ezquerria.
- SALAS, J. H. 1872. *Los cementerios*. Concepción, Imprenta de los amigos del país.
- SALAS, J. H. 1877. *Carta pastoral que el Ilmo. Señor Obispo de la Concepción Dr. Don José Hipólito Salas dirige al clero i fieles de su diócesis, exhortándolos a las obras de relijion i piedad i ordenando preces públicas para que Dios conceda una buena cosecha*. Concepción, Imprenta de la "Libertad Católica".
- SCHMITT, J. C. 2002. *Le Corps des images: Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. París, Gallimard.
- SMITH, A. 2002. *Nacionalismo: teoría, ideología, historia*. Madrid, Alianza Editorial.
- SERRANO, S. 2003. Espacio público y espacio religioso en Chile republicano. *Teología y Vida*, 44(2-3):346-355.
- SERRANO, S. 2008. ¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885). Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- STUVEN, A. M.; CASTILLO, V. 2020. *Construyendo un reino de este mundo: Ensayo histórico sobre clericalismo y política en Chile*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- TORNERO, R. S. 1872. *Chile ilustrado*. Valparaíso, Librerías i agencias del Mercurio.

Submitido em: 28/12/2021

Aceito em: 22/07/2022