



Nº 10 • 2024
ISSN 2444-121X

La importación de vitrales en Chile entre 1870 y 1970: del encargo por catálogo a la creación artística.

Andrea Araos.

Doctora en Historia del Arte, EPHE. a.araos@centrolatinoamericanodelvital.org

- Fecha de recepción: 07-04-2024 - Fecha de aceptación: 03-08-2024 • Pags. 207 - 223
- <https://doi.org/10.46255/add.2024.10.178>

RESUMEN

Los vitrales en Chile tienen cien años de historia, que comienza en los años 1870 y que declina a partir de los años 1970. Los valores que transmite este corpus dan cuenta de las múltiples dimensiones de este arte: portador de historia, símbolos y la transmisión de conocimientos, entre los principales. Es un importante testimonio de la transferencia cultural que se produjo en un mundo en pleno periodo de expansión y movimiento. Esta breve reflexión se ha articulado desde el cruce de las relaciones entre los diferentes actores de este intercambio, como arquitectos, mandantes, artistas y los receptores de las obras, además del mercado local a la que este arte dio lugar.

PALABRAS CLAVE: Historia del Vitral en Chile; Arquitectura religiosa; transferencia cultural; vitrales del siglo XIX; dalle de verre.

THE IMPORTATION OF STAINED GLASS WINDOWS IN CHILE BETWEEN 1870 AND 1970: FROM CATALOGUE COMMISSIONS TO ARTISTIC CREATION.

ABSTRACT

The stained glass windows in Chile have a hundred years of history, beginning in the 1870s and becoming less frequent from the 1970s onwards. The values that this corpus reflects the multiple dimensions of this art: carrier of history, symbols, and the transmission of knowledge, among the main ones. The corpus is an important testimony to the cultural transfer that happened in a world in the middle of a period of expansion and movement. This brief analysis is based on the relationships between the different actors involved in this exchange, such as architects, principals, artists and the recipients of the works, including the local market to which this art gave rise.

KEY WORDS: History of Stained Glass windows in Chile; Religious architecture; cultural transfer; nineteenth-century stained glass Windows; dalle de verre.

LA IMPORTACIÓN DE VITRALES EN CHILE ENTRE 1870 Y 1970: DEL ENCARGO POR CATÁLOGO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA.

Andrea Araos

Doctora en Historia del Arte, EPHE.

1. 1870 Y 1970: CIEN AÑOS DE INTERCAMBIO DE IDEAS, COMERCIO Y ARTE.

Los primeros vitrales que llegaron a Chile fueron encargados para edificios religiosos en la segunda mitad del siglo XIX. Este oficio no fue utilizado en la arquitectura del periodo colonial, y es un elemento que forma parte del proceso de modernización de todo el continente, en pleno periodo de la reafirmación republicana. En el caso chileno, las importaciones provenían en su mayoría de Alemania, Francia e Inglaterra, y en algunos casos, los vitrales han sido atribuidos a artistas o talleres de gran prestigio. Es el caso de aquellos encargados para templos protestantes, que despiertan un especial interés dada su calidad técnica y artística.

En los primeros tiempos de las importaciones en América, la red de distribución operó a distancia a través de agentes o por catálogo, o a través de la apertura de sucursales en ciudades como Nueva York¹. Vale la pena destacar el importante rol que tuvieron las exposiciones universales e internacional en la circulación de obras, artistas y encargos². En Europa, esta



< Figura 1

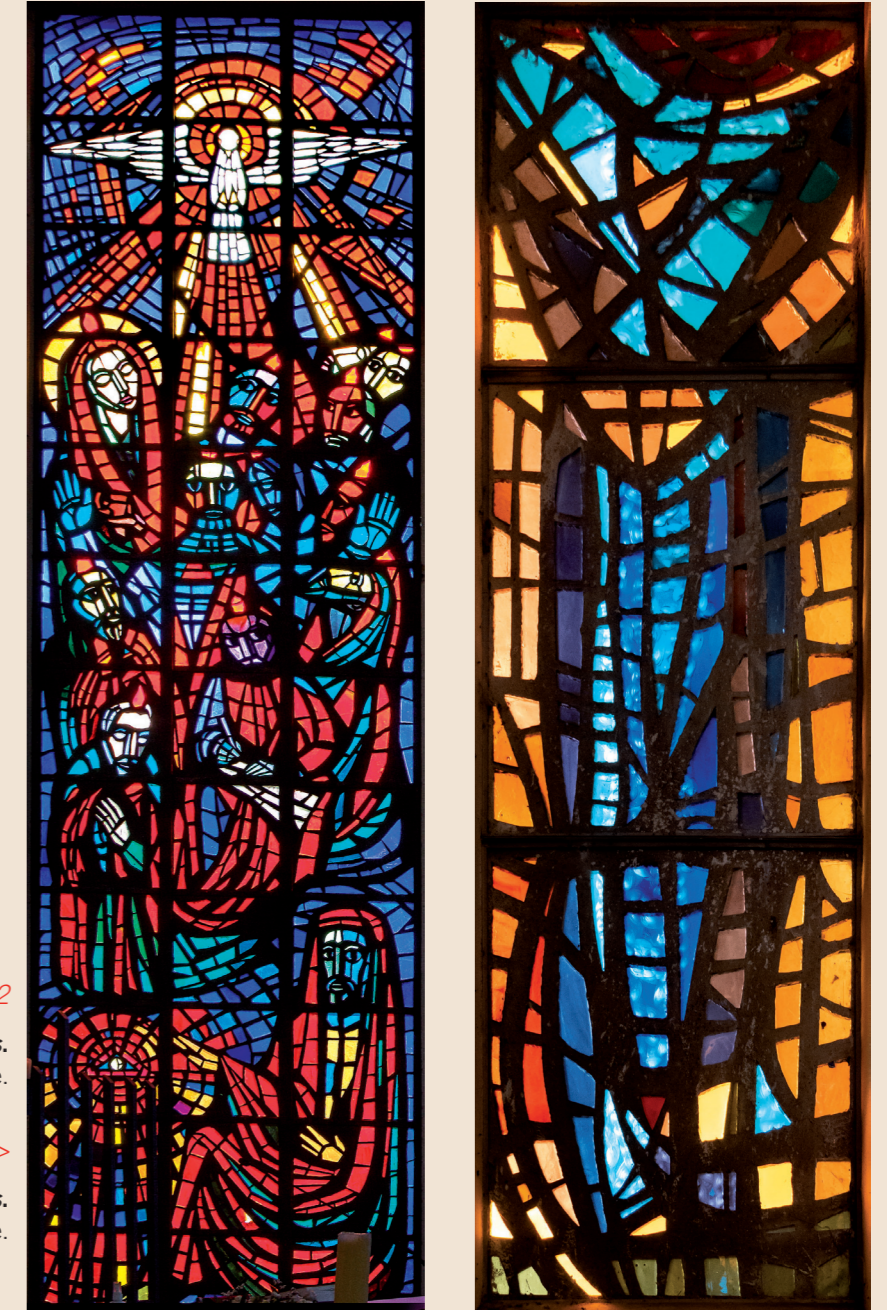
Gabriel Loire. *Misterios del Rosario.*
1950. Basílica de Nuestra Señora de Lourdes,
Santiago, Chile.

Figura 2

Adolfo Winternitz. *Pentecostés.*
1961. Capilla del Verbo divino, Santiago Chile.

Figura 3 >>

Adolfo Winternitz. *Salmos.*
1974. Templo Votivo de Maipú, Santiago, Chile.



etapa fue de gran demanda para el mercado del vitral, expandiéndose la producción hacia ultramar, a partir de la segunda mitad del siglo. Los primeros envíos realizados entre 1870 y 1930, fueron principalmente vitrales de estilos historicistas, que ya se habían comercializado ampliamente en Europa durante los decenios precedentes. La calidad de las obras es muy diversa y en algunos casos por motivos comerciales, se reutilizaron y adaptaron los cartones o modelos de las obras o se utilizaron procedimientos para acelerar la producción, que luego provocaron problemas de conservación. Solo a partir de 1950 surgieron obras que trascendieron los límites de las artes decorativas, dando lugar a la creación, vitrales que podemos catalogar como “de autor”. Es decir que no se trata de diseños que siguen un modelo, sino que la creación es el resultado de la práctica artística. En Chile este segundo tiempo del vitral se integró a la corriente de la arquitectura moderna chilena, que propuso un estilo propio y renovado. Hay dos artistas que se destacaron en estos proyectos monumentales: Gabriel Loire en la Basílica de Nuestra Señora de Lourdes³ (Fig. 1), y Adolfo Winternitz en la Capilla del Verbo divino (1961) (Fig. 2) y en el Templo Votivo de Maipú (1974) (Fig. 3). Ambos encargos —en *dalle de verre*⁴— implicaron un largo proceso creativo y de ejecución, y fueron fruto del diálogo entre los artistas, los artesanos que fabricaron las obras, y sacerdotes y arquitectos a cargo de los proyectos constructivos⁵.

Como se señaló, en los primeros decenios de las importaciones, el mandante o mecenas podía elegir la composición: figura central, fondo, decoración, etc. El precio se establecía en función de las tarifas de cada elemento: complejidad del diseño, el número de personajes, la riqueza de la paleta o el tipo de decoración de fondo. En este sentido, hay un concepto sobre el cual vale la pena detenerse, sobre la idea de que el oficio del vitral se industrializó durante el siglo XIX. El especialista francés Jean-François Luneau insiste en no repetirla automáticamente como una fórmula, sino en relativizarla⁶. El investigador señala, que a pesar de la reutilización de cartones o de un mismo diseño y de una producción organizada en “cadena” o dividida en tareas, los vitrales siempre serán el producto de un gesto manual y artesanal, y por tanto cada pieza será única. El autor reconoce el término “industrial” en lo que se refiere a la comercialización de las obras y no a su realización material.

Los modelos se inspiraban, en general, en grabados o imágenes que habían sido difundidas masivamente y utilizadas indistintamente por todos los talleres que eran parte de este mercado. Un ejemplo conocido es la Biblia en imágenes de Julius Schnorr, quien fue maestro del segundo director de la Academia de Bellas Artes de Chile, Ernesto Kirchbach (1832-1880). Pero no todo fue adaptación, ya que también hay cartones que fueron realizados por talentosos artistas, pero que permanecieron relativamente anónimos, debido a que en aquella época era el taller el que aparecía como autor y rara vez se mencionaba a los artistas. Un ejemplo de ello, son las casas Mayer y Zettler, principales importadores de vitrales en América Latina. Sus artistas provenían de la Academia de Bellas Artes de Múnich o algunos pintores que circularon por Europa en esa época, como el británico George Daniels (1854-1940), quien se encargó principalmente de proyectos para el Reino Unido, ultramar y América. A pesar de la falta de documentación conservada (debido a la destrucción de parte de los archivos durante la Segunda Guerra Mundial), se pueden distinguir dos libros de dibujos preparatorios en los que se identifica a Daniels y otro que contiene dibujos de William Francis Dixon (1847-1928), también británico, formado en los talleres de Clayton & Bell, donde realizó diseños para vitrales en Inglaterra, Irlanda y Europa. Dixon se unió al grupo de dibujantes de Mayer a partir de 1892, y es muy probable que participara en algunos de los numerosos proyectos enviados a Chile. Situación similar ocurre en el caso de Daniels, cuyo estilo característico se reconoce en algunos de los vitrales, como los de la Basílica del Salvador (Fig. 4), en Santiago o su influencia en obras de otras firmas, como en el caso del vitral que representa la caridad (atribuido por el momento a Clayton & Bell) de la iglesia anglicana Saint Paul (Fig. 5).

La presencia de Franz Mayer y su socio Xaver Zettler en América abarca varias décadas y todo el continente. En sus inicios, en 1847, la producción estaba dedicada al arte religioso: estatuas, altares, retablos y vía crucis, y solo en 1862 desarrollaron el taller de vitrales. Vale la pena mencionar que el contexto en el que se fundó este importante establecimiento fue el de la ciudad de Múnich, faro cultural de la época, y tan importante como París. Este florecimiento cultural fue promovido por el rey Ludwig II (1845-1886), amante de las artes. Fue precisamente bajo su reinado cuando se creó la Manufactura Real de vidrio de Baviera, y fue él quien concedió a Mayer el título de Manufactura Real y a Zettler el de Instituto Real de Arte y Pintura sobre Vidrio, en 1882. En cuanto al estilo utilizado en las obras, aunque hay una clara influencia del movimiento nazareno, creado por el pintor y grabador alemán



Figura 4

Taller Mayer cartón George Daniels.
Arzobispo Casanova presentando la Basílica del Salvador.
1892. Basílica del Salvador, Santiago, Chile.



Figura 5

Clayton & Bell, cartón George Daniels.
Caridad.
1910. Iglesia anglicana Saint Paul, Valparaíso, Chile.

Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Franz Mayer reivindicó como modelos la escuela de Peter Hemmel Von Andlau (1430-1500) y Hans Holbein el Viejo (1460-1524). Según Walter Uptmoor, director de proyectos de la empresa y colaborador durante más de treinta y cinco años, su objetivo era distinguirse de los prerrafaelitas y los nazarenos. De hecho, la expresión “estilo Múnich” es un término peyorativo utilizado por los británicos para denominar esta producción. A pesar de estas críticas, el círculo de artistas que estuvo detrás de estas creaciones surgió del entorno cultural más rico que ha conocido esta ciudad, cuando se transformó en capital de las artes⁷.

2. EL ROL DE LOS ARQUITECTOS EN LA CIRCULACIÓN DE OBRAS Y EL NACIMIENTO DE UNA INDUSTRIA LOCAL.

En el Chile del siglo XIX y principios del XX la arquitectura no era una disciplina aislada del resto del arte y la cultura. Los intelectuales tenían intereses que confundían distintas disciplinas artísticas; podían ser escritores o poetas y ser arquitectos al mismo tiempo. Fue el caso del escritor Pedro Prado (1886-1952) que, a la muerte de Julio Bertrand recibió el encargo —como arquitecto— de finalizar la proyección y construcción del Palacio Bruna, en Santiago. En esa época, el prestigioso crítico literario chileno, Alone, le escribió una carta preguntándole por los detalles de la ornamentación (donde menciona los vitrales), ya que quería escribir sobre ella⁸. Este artículo, que ilustra la recepción de la arquitectura de la época en el país, fue publicado en la revista *Chile*⁹. Prado fue parte del “Grupo de los Diez”, activo entre 1913 y 1917, del que también formaban parte los escritores y artistas Manuel Magallanes Moure, Juan Francisco González, Armando Donoso, Julio Bertrand Vidal, Eduardo Barrios, Alberto García Guerrero, Alberto Ried, Acario Cotapos, Ernesto Guzmán, Augusto D’Halmar y Alfonso Leng. Este era el contexto de la primera época de las importaciones y el surgimiento de la producción de vitrales en Chile.

La influencia y presencia de Europa como referente que dictaba la moda era predominante en aquellos años y en los sectores con mayores recursos económicos, la inspiración del viejo mundo era una aspiración. En 1908, la revista *Art et Décoration* publicó un largo artículo titulado “Le vitrail dans l’Amérique du Sud”, en el que describía la colaboración entre el taller de vitrales de Félix Gaudin, artistas y arquitectos de Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago¹⁰. Se menciona a Pedro Lira, Pedro Subercaseaux, Bernardello, Alberto Lynch, Abelardo Álvarez Calderón, A. de Visconti, La Carvova, Pérez M., Juan Francisco González, J. T. Errázuriz, D. Hernández, J. E. Harris, Rodríguez Etchart; los escultores C. Lagarrigue, Virginio Arias, Pareja de Mijares, Toribio Sanz y Simón González; los arquitectos brasileños Heitor de Mello, Morales de los Ríos, Dunant, Siegrist, Zücker & Schindler; los arquitectos argentinos Ramos de Azevedo y Samuel das Neves y los chilenos Alberto Cruz Montt, y Ricardo Larraín Bravo, además de los franceses, residentes en Chile, Eugène Joannon, Emile Jéquier y Emile Doyère.

Ya en aquellos años se consideraba que, en estos tres países, mencionados en la revista, había cobrado importancia el movimiento modernista del nuevo continente. El movimiento nació de la inquietud creativa —y la necesidad de ruptura— de los discípulos de las escuelas de arquitectura fundadas por europeos. En esta influencia participaron arquitectos de l’École de Beaux Arts de París, profesionales de Alemania, Italia, Reino Unido y España, entre otros. *Art et Décoration* señala que la época fue especialmente favorable para el desarrollo del movimiento, ya que existía un público con medios económicos y gusto para encargar estas obras lujosas, por las que sentían una especial atracción.

Morales de los Ríos es mencionado por haber diseñado un vitral inspirado en el tema “Los nuevos muelles de Río de Janeiro”, y Juliaô Nachadoque por dibujar alegorías relacionadas con la ciudad de Río de Janeiro, ambas introduciendo una nueva estética que la mencionada revista califica de “autóctona”. Estos proyectos se hicieron posibles gracias a la experiencia del taller Gaudin, que permitió un rico intercambio

entre Sudamérica y Europa. En Chile este maestro vitralista trabajó en varias obras del arquitecto Eugène Joannon, como la iglesia Corpus Domini, el Santuario San José y la iglesia Santa Filomena, en Santiago, y la iglesia San Vicente de Paul en cerro Playa Ancha, Valparaíso.

En el caso de Chile, la publicación destaca al dibujante Pérez Mascayano; y entre los clientes o mecenas sensibles, a Carlos Cousiño, que acumuló una gran fortuna gracias a la explotación del carbón, y que encargó a Alberto Cruz Montt que le diseñara una casa de campo. Para este trabajo, el arquitecto chileno recurrió al artista suizo Franz Waldraff, para dibujar los cartones y fue el taller de Gaudin quien ejecutó la obra (que data de 1905). La maqueta de esta obra se conserva en una colección privada en Alemania y el vitral en el Colegio Mariano de Schönstatt, en la calle Holanda, en la ciudad de Santiago.

Buenos Aires, en esa época, era considerada la ciudad más europea de América Latina debido al alto nivel de inmigración procedente del Viejo Continente, los arquitectos mencionados son Christophersen, Le Monnier, Dumont, Dubois, Broggi, Agote y Dormal. Este último se encargó del diseño arquitectónico del Teatro Colón. En este caso, el programa de los vitrales era bastante clásico: poemas épicos de la antigua Grecia. En esta obra el dibujante de los cartones fue el artista Raphaël Frieda, quien también trabajó junto a Gaudin como ejecutor de las obras.

Un detalle que es interesante señalar, es que, aunque el artículo de *Art et Décoration* está firmado por Charles Saunierel, el artista francés (de origen suizo) Eugène Grasset (1845-1917), que fue colaborador constante de Félix Gaudin, era miembro del comité de redacción de la revista y seguramente tuvo influencia en la publicación¹¹. Esta interesante y poco conocida síntesis permite comprender el conocimiento que tenía Europa sobre la circulación de obras en América Latina y la propia red de difusión europea. La ruptura anunciada en el artículo y el incipiente movimiento modernista mencionado no se refleja del todo en el estilo abiertamente neoclásico de la mayoría de los ejemplos citados. No obstante, se trata de pruebas específicas de la colaboración y el intercambio entre pares y de la transferencia cultural concretas antes mencionada, y por supuesto del gesto comercial que había detrás de la publicación del reportaje.

A partir del siglo XX, en Europa se produjo una renovación en lo que respecta a la colaboración entre maestros vitralistas y artistas y, a lo largo del siglo, las obras firmadas por grandes artistas cobraron cada vez más importancia. Artistas que no eran los diseñadores o dibujantes de un tema, buscaron esta vez dialogar con la arquitectura y con el significado del espacio, en la mayoría de los casos, de culto. Obras como las de Henry Matisse, Marc Chagall o ejemplos mucho más recientes, como los vitrales de Pierre Soulages en Conques o de Gerard Richter de la catedral de Colonia reflejan precisamente este diálogo. Esta nueva relación entre el mandante, el artesano y artista fue introducida en Chile en 1950, primero por Gabriel Loire y un poco más tarde por Adolfo Winternitz. En el Chile del siglo XXI, un ejemplo importante es la Capilla del Sagrado Corazón, en el Campus San Joaquín de la Universidad Católica de Chile, obra del arquitecto Teodoro Fernández en colaboración con el artista Eduardo Vilches y la artista y vitralista Cecilia Martner.

I El nacimiento de las artes decorativa y de la producción de vitrales en Chile.

El vitral y su llegada a Chile forman parte del fenómeno de transformación cultural que produjo la introducción de referentes europeos al país. Como bien lo señala Michel Espagne, la transferencia cultural no es un simple desplazamiento, un elemento que se toma de un lugar y se inserta en otro. La transferencia cultural depende de la recepción o impacto que un determinado conjunto de elementos tiene en la sociedad donde se introduce, teniendo en cuenta su cultura visual¹². Si bien el vitral que se produjo en Chile al menos desde 1890 no ha desarrollado un estilo propio hasta hoy, y se conocen muy pocos ejemplos de artistas que incursionaron en esta técnica, es posible constatar, a pesar de sus límites, que hay una cierta transferencia que refleja esta producción local.

Uno de los problemas que enfrentaron los arquitectos chilenos en las primeras décadas del siglo XX, en los proyectos de construcción, fue la disponibilidad de mano de obra local cualificada. Para suplir esta carencia, en 1849 se creó la Escuela de Artes y Oficios y, en 1913, se inauguró la Escuela Nocturna de Obreros de la Construcción, organizada por estudiantes de la Universidad de Chile. Sin embargo, ninguna de estas iniciativas logró establecer una tradición para los vitrales. La especialidad, que se menciona sistemáticamente, parece estar permanentemente presente en la historia de la enseñanza de las artes decorativas e industriales en el país (se llamaban “artes decorativas aplicadas a la industria”), pero sin articulación y sin una presencia sólida como especialidad (no se formaron ni escuelas formales ni existieron exponentes importantes). Aunque anecdótica y no documentada, existió la *Conferencia de San Lucas*, que fue una iniciativa promovida por estudiantes católicos de la Escuela de Bellas Artes, quienes se interesaron por la renovación del arte religioso. Esta agrupación se inspiró probablemente en movimientos o grupos similares surgidos en Europa, pero lo cierto es que no existió en ese periodo un real diálogo con las corrientes o movimientos que se desarrollaban en el Viejo Continente. Solo se podría mencionar a dos artistas chilenos que tuvieron una relación más directa con el vitral y que se podría considerar que lo exploraron como medio de expresión: Pedro Subercaseaux (1880-1956), a quien por el momento no se le ha atribuido ninguna obra (aunque se dice que diseñó los vitrales de la Intendencia de Santiago), y Laureano Guevara, quien creó varios vitrales inspirados en el muralismo, en colaboración con artesanos locales como Máximo Müller. Este último aprendió las técnicas del vitral en Dinamarca, durante su estadía en Europa.

Los maestros vitralistas chilenos comenzaron su actividad en las fábricas e importadoras de espejos¹³, dirigidas en su mayoría por italianos, entre las que destacan Dell’Orto o los suizos Scheggia. La producción de estas vidrieras era por lo general bastante sencilla, con un número reducido de diseños y colores. Esta actividad, más allá de dar lugar a una producción artística, desarrollaban un producto, era una oportunidad de negocio. Si bien los casos de maestros vitralistas conocedores de todas las técnicas son muy pocos, estos sí existieron. Un ejemplo es Léopold-Alphonse De Troeyer (1861-1930), maestro vitralista belga que llegó a Chile en 1892, aparentemente para instalar una fábrica de vitrales, pero del que se conoce muy poco sobre su obra en el país. Formó una familia con una artista, también de origen belga, con quien tuvo tres hijas. Los De Troeyer regresaron a Europa en 1923, para instarse en Reims, Francia, donde se dice que continuó su producción artística después de la Primera Guerra Mundial (cuando se produjo un importante movimiento de reconstrucción después

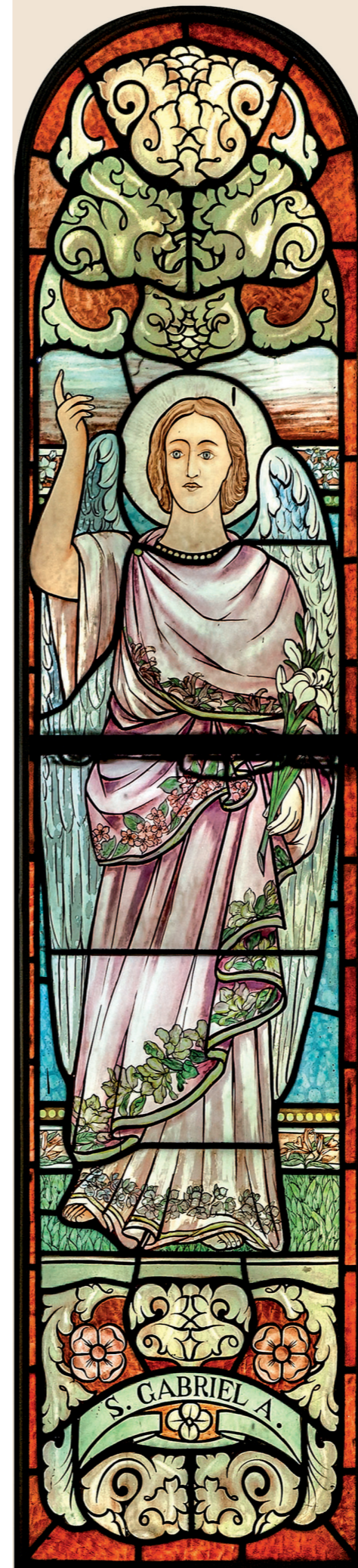


Figura 6

Léopold-Alphonse De Troeyer.
Ángel Gabriel.
1912, Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes
de Agua Santa, Viña del Mar, Chile.



Figura 7

Ernesto Büttner. *Santa María*.
1912. Cementerio General,
Santiago, Chile.

de los bombardeos de la guerra). La única obra que conserva su firma en Chile está en la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes de Agua Santa, Viña del Mar, con fecha 1912 (Fig. 6). Otro artista del que se conocen obras firmadas es Ernesto Büttner, activo en Quilpué en la misma época, autor de los vitrales de Nuestra Señora del Carmen, en Chillán, y un vitral funerario, en el Cementerio General en Santiago (Fig. 7)). A pesar de que estos maestros vitralistas y pintores también vendían un “producto”, los suyos son vitrales que pertenecen al ámbito de la creación, más allá del juicio estético que pueda motivar los resultados. Se podría criticar el estilo o la calidad de las técnicas empleadas, pero el uso de los materiales es una verdadera expresión de la práctica artística. La única obra que destaca en esta producción chilena es el vitral diseñado por el hijo de Pablo Dvoredsky en la Sinagoga de calle Serrano, en Santiago, un ejemplo único, de carácter monumental realizada en Chile, con una técnica que en ese tiempo fue una importante innovación, la *dalle de verre*.

A pesar de todo lo antes mencionado, ninguno de estos casos logra constituir un movimiento, una corriente o una escuela que permita hablar propiamente de un “vitral chileno”. Todo lo que se ha dicho sobre este período de auge que dio lugar a un ambiente cultural único, no se extendió a la creación en vitral, que no adquirió la fuerza de un movimiento local a pesar de su dinamismo comercial. No fue el caso de Argentina, por ejemplo, donde el pintor catalán Antoni Estruch (1872-1957), dejó descendientes que se mantuvieron activos hasta hace muy poco. Su obra está presente al menos en Argentina y Chile; y en este caso, gracias a su legado, sí podríamos hablar de una “escuela” Estruch en Buenos Aires.

Es por todo esto, que se podría considerar que existe una deuda en cuanto al desarrollo de este oficio en el país y, sobre todo, de su potencial creativo, que está directamente vinculada a la escasez de medios técnicos y a la ausencia de maestros vidrieros europeos que pudieran garantizar una transmisión formal de los conocimientos y colaboraciones verdaderas con los artistas que se interesaron en este medio de expresión.

II Movimientos artísticos y vitrales en los años 50 y 60

Desde 1930, en Europa se estaba produciendo un renacimiento litúrgico que había dado lugar a una producción artística variada (que incluía el vitral) y, en algunos casos, no exenta de polémica. En Chile, estos movimientos eran conocidos sobre todo en los círculos católicos, pero no podía decirse que tuvieron impacto. Artistas como Claudio Di Girolamo, muy cercano a la familia Dell’ Orto, y que trabajó a menudo para la empresa, incluso decorando sus vitrinas, se interesó desde muy joven por el arte religioso, siguiendo los pasos de su padre Giulio. Es sorprendente que su colaboración con estos industriales no hiciera surgir la oportunidad de crear vitrales; o a la inversa, que Dell’ Orto no viera en Di Girolamo un artista de talento que pudiera ampliar la experiencia de esta producción a las artes visuales. Es probable que Dell’ Orto no tuviera intención de desarrollar una línea creativa propia, y esto se puede explicar en parte por el reducido mercado, que aún hoy, representa Chile.

En cuanto a Laureano Guevara, ya mencionado por sus experiencias con el vitral, se debe mencionar que su alumno, José Venturelli (1924-1988), también realizó un proyecto en vitral cuya mención tiene relevancia para esta reflexión. Venturelli no se interesó en el vitral en su juventud, sino que más tarde, durante su exilio en Suiza, en un periodo de madurez creativa. Su obra en el Templo de la Madeleine, en Ginebra (construida en el siglo XV), fue realizada en Lausanne por el taller Chiara, y está dedicada al tema de los derechos humanos¹⁴. Los siete vitrales fueron impecablemente realizados por el taller lausonés entre 1980 y 1991 y existen en esta misma iglesia otras obras del artista suizo Alexandre Mairret (creadas en 1926). El proyecto de José Venturelli se inscribe plenamente en la tradición del muralismo latinoamericano del siglo XX y tiene un profundo contenido político, un mensaje de solidaridad y un grito de libertad, como lo describe Alain Wyler¹⁵. Este caso en particular permite imaginar lo que habría ocurrido si los artistas chilenos hubieran contado con los medios técnicos para desarrollar proyectos en vidrio.

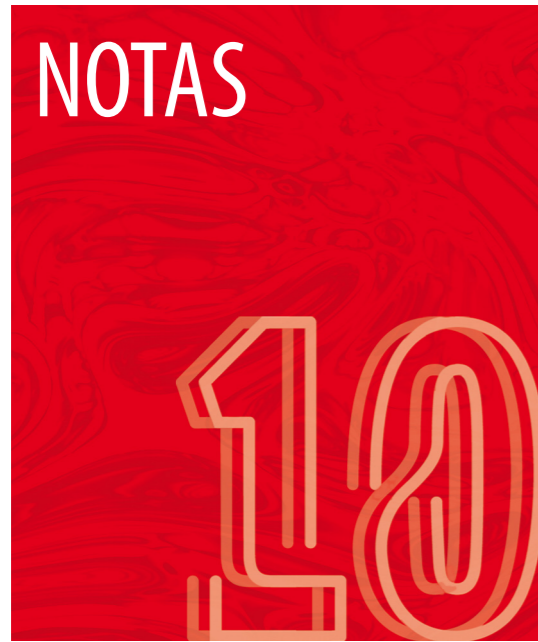


Figura 8

Eduardo Vilches.
Sin título.
1999. Capilla
Sagrado Corazón
del campus
San Joaquín
de la Universidad
Católica de Chile.
Santiago, Chile.

Más adelante, en el siglo XX, otro ejemplo bastante singular es el de la artista María Martner (1921-2010), muralista en piedra que realizó parte de su obra en vidrio. Representa uno de los raros ejemplos, en Chile, de obras contemporáneas que utilizan el vitral como medio de expresión, experimentando con el material con gran libertad¹⁶. Martner incluso lideró un proyecto pionero como formadora de un grupo de maestros vitralistas en la ciudad de Valparaíso en la década de 1990. Su experiencia en la iglesia de La Matriz contribuyó a la formación de toda una generación de artesanos, inspirados por la fuerza de la artista y su metodología. Entre ellos figuran Christian Aguilar, Pilar Argandoña, Joel Pérez, Hernán Varela y la artista popular y más leal discípula, Flor Orrego.

Esta breve reflexión sobre la llegada y desarrollo del vitral en Chile invita a repensar el encuentro fallido entre maestros vitralistas, artesanos y técnicos y artistas como Matilde Pérez o Claudio Di Girolamo, y el potencial que por ahora duerme. En México, por ejemplo, artistas como Diego Rivera se interesaron y diseñaron vitrales, e incluso podemos hablar de un “vitral mexicano”. En Chile, sólo se puede identificar claramente un ejemplo de verdadera colaboración entre arquitecto, artista y fabricante de origen local: los ya mencionados vitrales de la capilla Sagrado Corazón del campus San Joaquín de la Universidad Católica de Chile, obra del artista Eduardo Vilches (1930), Premio Nacional de Artes (2019). Aquí no sólo se resuelve el diálogo entre los tres actores, sino también el de una verdadera integración de los distintos elementos en el espacio arquitectónico. El edificio proyectado por Teo Fernández, Premio Nacional de Arquitectura (2014), porta un gran vitral en la fachada principal. Realizado en vidrio fundido, fue fabricado en Chile por la artista y maestra vitralista Cecilia Martner y es una obra que abre y prueba, las interesantes perspectivas de la creación en vidrio en el Chile (Fig. 8).



¹ VAASSEN E., “Les exportations allemandes et autrichiennes vers l’Amérique du Nord et l’Amérique du Sud (1860- 1930)”, en *Art, technique et science: la création du vitrail de 1830 à 1930* (colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000), Lieja, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région Wallonne, 2000, pp. 181-193.

² Ver ALLEN, J., *Windows for the World: Nineteenth-century stained glass and the international exhibitions, the 1851-1900*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

³ Ver AA.VV., *Gabriel Loire, Vitrales en dalle de verre en la Basílica Nuestra Señora de Lourdes de Santiago*, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2018.

⁴ Técnica del vitral con cemento armado y losas de vidrio de 3 centímetros de espesor, martilladas o no.

⁵ Ver WINTERNITZ, A., *Memorias y otros textos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

⁶ LUNEAU, J.-F., “L’étude des vitraux de l’époque contemporaine. Problématiques et enjeux”, *Revue de l’Art*, núm. 214, 2021, p. 24.

⁷ Ver ciclo de conferencias Cátedra Latinoamericana del Vitrail, séptima sesión <https://www.youtube.com/watch?v=Da4n-DR7ze8>

⁸ Carta a Pedro Prado de Alone, 10 de febrero de 1921, Santiago de Chile. Disponible en <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-298355.html> [última consulta, abril de 2024].

⁹ DÍAZ ARRIETA, H., “El Palacio Bruna”, *Chile Magazine*, año 1, núm. 1 (julio de 1921), pp. 10-11.

¹⁰ SAUNIER, C., “Le vitrail dans l’Amérique du Sud”, *Art et Décoration*, junio de 1908, pp. 51-60.

¹¹ Ver LUNEAU, J.-F., “Eugène Grasset et le vitrail: la collaboration avec Félix Gaudin”, en AA.VV., *Eugène Grasset. L’art et l’ornement*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Milan, 5 Continents Éditions, 2011, pp. 46-55 y pp. 214-215.

¹² Ver ESPAGNE M., “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres*, núm. 1, 2013. <https://doi.org/10.4000/rsl.219>

¹³ Ver ARAOS, A., “Genealogía del vitral en Chile”, en AA.VV., *Vidrieras decorativas en el Palacio del Congreso*, Santiago de Chile, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2024.

¹⁴ Ver imágenes de todas las obras del Templo en <https://vitrosearch.ch/en/buildings/2176904>

¹⁵ WYLER A., *Les sept vitraux de José Venturelli: Église de la Madeleine*, Ginebra, Editions du tricornet, 1997, p. 31.

¹⁶ Ver la entrevista en <https://www.youtube.com/watch?v=rp-d5CaMAkc>



AA.VV., *Gabriel Loire, vitrales en dalle de verre en la Basílica Nuestra Señora de Lourdes de Santiago*, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2018.

ALLEN, J., *Windows for the World: Nineteenth-century stained glass and the international exhibitions, 1851-1900*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

ARAOS, A., "Genealogía del vitral en Chile", en AA.VV., *Vidrieras decorativas en el Palacio del Congreso*, Santiago de Chile, Valparaíso, CLAV Ediciones, col. Vitrales Patrimoniales en Chile, 2024.

DÍAZ ARRIETA, H., "El Palacio Bruna", *Chile Magazine*, año 1, núm. 1 (julio de 1921), pp. 10-11.

ESPAGNE M., "La notion de transfert culturel", *Revue Sciences/Lettres*, núm. 1, 2013. <https://doi.org/10.4000/rsi.219>

LUNEAU, J.-F., "L'étude des vitraux de l'époque contemporaine. Problématiques et enjeux", *Revue de l'Art*, núm. 214, 2021, pp. 22-29.

----, "Eugène Grasset et le vitrail: la collaboration avec Félix Gaudin", en AA.VV., *Eugène Grasset. L'art et l'ornement*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Milan, 5 Continents Éditions, 2011, pp. 46-55 y pp. 214-215.

SAUNIER, C., "Le vitrail dans l'Amérique du Sud", *Art et Décoration*, junio de 1908, pp. 51-60.

VAASSEN E., "Les exportations allemandes et autrichiennes vers l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud (1860- 1930)", en *Art, technique et science: la création du vitrail de 1830 à 1930* (colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000), Lieja, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région Wallonne, 2000, pp. 181-193.

WYLER A., *Les sept vitraux de José Venturelli: Église de la Madelaine*, Ginebra, Editions du tricorn, 1997.

WINTERNITZ A., *Memorias y otros textos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

Nota sobre las imágenes: las fotografías que ilustran este trabajo pertenecen a la fototeca del Centro Latinoamericano del Vitral, 100% en Open Acces. Los fotógrafos autores de las imágenes son Diego Rodríguez Matta y Daniella Toledo.