

Antigua, quiteña y milagrosa: los valores de la imagen del “Niño Dios de Sotaquí” como articuladores de un sistema basado en la circulación de bienes

Olaya Sanfuentes, Carmen Royo Fraguas

Resumen: La imagen del “Niño Dios de Sotaquí” es una escultura de madera policromada que congrega comunidades en una de las celebraciones religiosas con mayor convocatoria del norte de Chile. Titular de la parroquia santuario, forma parte de la historia del pueblo de Sotaquí y de la identidad de sus habitantes. En el marco de su restauración y desde la perspectiva de los estudios materiales de la religión, se realiza un ejercicio analítico de deconstrucción de los valores que le atribuye la comunidad feligresa. Entre ellos, se desarrollan las creencias sobre su antigüedad, su supuesta procedencia quiteña y su carácter milagroso, a partir de la hipótesis preliminar de que la imagen es un actor fundamental, que es necesario mantener en buen estado, para que el sistema de circulación de bienes instalado en torno a ella funcione exitosamente.

Palabras clave: escultura de madera policromada, escultura del Niño Dios, escultura quiteña, imagen religiosa, Niño Dios de Sotaquí, Sotaquí, valores

Ancient, from Quito and miraculous: the values of the ‘Niño Dios de Sotaquí’ image as key agents in a system based on the circulation of goods

Abstract: The image of the “Niño Dios de Sotaquí” is a polychromed wood sculpture that draws together communities during one of the most widely attended religious celebrations in northern Chile. As the patron image of its parish sanctuary, it is part of the history of the town of Sotaquí and is deeply embedded in the identity of its inhabitants. Within the framework of its restoration and from the perspective of the material religion studies, an analytical exercise was conducted to examine the values ascribed to it by the parish community. These include beliefs about its antiquity, its alleged Quito provenance, and its miraculous nature. The analysis is based on the preliminary hypothesis that the image acts as a key agent, and that its preservation in a good condition is essential for maintaining the circulation of goods around it.

Keywords: Niño Dios de Sotaquí, polychromed wood sculpture, Quito provenance sculpture, religious image, sculpture of Baby Jesus, Sotaquí, values

Antiga, de Quito e miraculosa: os valores da imagem do “Niño Dios de Sotaquí” como articuladores de um sistema baseado na circulação de bens

Resumo: A imagem do “Menino Deus de Sotaquí” é uma escultura em madeira policromada que reúne comunidades numa das celebrações religiosas com maior afluência no norte do Chile. Titular da paróquia-santuário, faz parte da história da localidade de Sotaquí e da identidade dos seus habitantes. No âmbito do seu restauro e a partir da perspectiva dos estudos materiais da religião, realiza-se um exercício analítico de desconstrução dos valores que lhe são atribuídos pela comunidade de fiéis. Entre estes, desenvolvem-se as crenças relativas à sua antiguidade, à sua suposta proveniência quiteña e ao seu carácter milagroso, com base na hipótese preliminar de que a imagem constitui um ator fundamental, que é necessário manter em bom estado, para que o sistema de circulação de bens estabelecido em seu torno funcione com sucesso.

Palavras-chave: escultura em madeira policromada, escultura do Menino Deus, escultura de Quito, imagem religiosa, Niño Dios de Sotaquí, Sotaquí, valores

Introducción

El pueblo de Sotaquí es uno de los principales centros de peregrinación religiosa de Chile. Está ubicado al norte del país, en la provincia de Limarí, Región de Coquimbo. Miles de personas acuden al lugar cada año, el domingo siguiente al 6 de enero, para celebrar la Fiesta Grande del "Niño Dios de Sotaquí", una imagen que se conserva en la iglesia santuario homónima.

El templo, que fue construido en la década de 1890, ha permanecido intermitentemente clausurado debido a los daños provocados por varios sismos acontecidos en la zona [Figura 1]. Pese a ello, la actividad litúrgica se ha mantenido activa en un espacio parroquial próximo y no han cesado las festividades religiosas asociadas al Niño Dios. Por su relevancia arquitectónica, sumada a la tradición devota popular en torno a la imagen, el inmueble fue declarado Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico, según la ley 17.288 del Consejo de Monumentos Nacionales (2006).

El "Niño Dios de Sotaquí" es una escultura de madera policromada de bulto redondo y mediano formato, que iconográficamente responde a un Niño Jesús Salvador del

Mundo, con la mano derecha bendiciendo y con la palma izquierda en posición de sostener el orbe. Aunque aparece representado desnudo, siempre se presenta vestido y con sus atributos característicos (diadema, sagrado corazón y orbe) ante la comunidad feligresa [Figura 2].

La historia de devoción activa de esta imagen tiene una larga trayectoria que se inicia con un hallazgo, transitando desde el culto en el espacio privado de una familia local hasta su donación a la iglesia en 1873 (*Crónica de la parroquia de Sotaquí 1886*), año en el que es reconocida como titular de la parroquia. Es así como, en el marco de los 150 años de su entronización en 2023, la comunidad solicitó la restauración de la escultura que, tras un intenso trabajo en terreno, fue trasladada a la capital santiaguina para ser intervenida en la Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). La salida de la imagen del pueblo de Sotaquí supuso un hecho histórico, sin precedentes, que permitió su estudio y análisis en profundidad.

Por aquel entonces, el CNCR participaba en un proyecto dirigido por la investigadora responsable en la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuyo objetivo era el estudio



Figura 1.- Parroquia Santuario del Niño Dios de Sotaquí durante la Fiesta Grande de enero del año 2023 (Fotografía: Carmen Royo Fraguas, Archivo CNCR).



Figura 2.- Imagen del "Niño Dios de Sotaquí" después de su restauración, vestido y con sus atributos característicos, sobre un anda ubicada en la entrada del salón parroquial, tras haber sido descendido de su altar, durante la liturgia previa a una procesión (Fotografía: Carmen Royo Fraguas, Archivo CNCR).

de esculturas del Niño Jesús desde la perspectiva de los estudios de la cultura material, pesqu岸ando cómo se dispersan a diversos regímenes de valoración simbólica, más allá de su sacralidad original, en función de los agentes históricos con quienes se relacionan.

En este contexto, la imagen se convirtió, además, en un caso de estudio emblemático dentro de la investigación, lo que permitió indagar no sólo en su historia material, sino también sobre la incidencia que sus valores tienen en su conservación, avalando la hipótesis preliminar de que es un actor fundamental para la comunidad, que es necesario mantener en buen estado, para que todo un sistema basado en la circulación de bienes funcione exitosamente. Nos apoyamos, principalmente, en las ideas de Marcel Mauss contenidas en su Ensayo sobre el don (Mauss 2009), donde analiza que el intercambio de regalos y bienes en sociedades tradicionales colabora en los mecanismos de cohesión social y sentido de pertenencia. En nuestro trabajo, la figura del Niño Dios, con su agencia y presencia, funciona como un actor más en este sistema. En definitiva, como argumenta David Chidester (Chidester 2018: 8), “el estudio de la religión se ha convertido en el estudio de los flujos, el estudio de la religión en movimiento a través de la circulación de personas, objetos, tecnología, dinero, imágenes de posibilidades humanas e ideas de solidaridad humana”.

El objetivo de este artículo es presentar el desarrollo de dicha hipótesis a partir de una deconstrucción y análisis de los valores que la comunidad atribuye a la imagen: el “Niño Dios de Sotaquí” es considerado antiguo, quiteño y milagroso. La forma en que las personas atribuyen valor a los objetos permite entender no sólo las prácticas económicas, sino prácticamente todo el comportamiento humano (Munck y Dries 2015), si bien éste es un ejercicio meramente analítico, ya que a pesar de que la escultura suma y yuxtapone valoraciones, para la comunidad es un objeto indivisible.

Metodología

Este trabajo se instala teórica y metodológicamente en los llamados estudios materiales de la religión. Para los fines de nuestra hipótesis, esto implica que el enfoque no está centrado en la religión propiamente tal, sino en las condiciones materiales de la posibilidad de negociar lo humano (Chidester 2018:4). A diferencia de las tradicionales teorías formalistas e iconográficas de estudio de la imagen, que ponen el énfasis en lo visual, la aproximación al objeto se hace incluyendo la materialidad como un componente esencial de la interpretación. La idea, como argumenta Michael Yonan (2011), es no desmaterializar el arte.

Las etapas coinciden con la cronología del proyecto de investigación (2020-2023) y la limitación temporal para finalizar la intervención de la escultura antes de su aniversario. Pueden resumirse en: revisión teórico

bibliográfica general previa, estudio preliminar de la obra, trabajo con la comunidad de manera presencial en Sotaquí y, por último, ejecución de análisis y discusión interdisciplinar de resultados. Si bien la investigación y la intervención de restauración responden a proyectos distintos, quedaron ineludiblemente imbricadas, retroalimentándose del trabajo interdisciplinar de ambos equipos profesionales para la consecución de sus objetivos particulares.

La principal fuente de información es la misma escultura del Niño Dios. En términos de los métodos utilizados para obtener información de la escultura y su contexto de uso, las investigadoras —desde sus experticias disciplinares, pero siempre con un objetivo compartido— se valieron del trabajo con archivos parroquiales, especialmente el de la Parroquia Santuario del Niño Dios de Sotaquí; artículos de prensa regional e imágenes históricas; de entrevistas con personas clave y de la observación y registro de emociones e ideas emanadas de *focus groups* realizados con la comunidad feligresa.

Tanto las entrevistas como los *focus groups* se realizaron presencialmente en el pueblo de Sotaquí o localidades aledañas (Ovalle, Huallilinga) entre los años 2021 y 2022. Las entrevistas personales contaron con planificación previa, sin embargo, aquellas colectivas —de dos o más personas— se dieron con cierta espontaneidad en el transcurso de las estancias en terreno, por lo que, salvo excepciones, no fueron grabadas, aunque sí registradas. Se trabajó con personas clave de la comunidad religiosa de Sotaquí y algunas relacionadas con la historia de la imagen, incluyendo al presbítero rector del santuario en los años de la investigación, familia directa del párroco alemán José Stegmeier, quien asumió el cargo de la parroquia en 1939 y la regiró durante más de treinta años; el presidente de la Cofradía del Niño Dios de Sotaquí y quienes la integran (en especial, las mujeres que lo visten y remozan); el historiador local Sergio Peña y otros investigadores independientes de la zona, entre las más relevantes.

En el caso de los *focus groups* se convocó a personas relacionadas con la imagen a lo largo de su historia, principalmente, la comunidad devota habitante en el pueblo, integrantes de la Cofradía y Bailes Chinos (agrupaciones de músicos y danzantes expresión de la devoción popular característica de la zona norte y centro del país). Se realizaron dos llamados, en días y horarios distintos, en el salón parroquial del santuario, cuyas sesiones contaron aproximadamente con 10 personas y una duración de tres horas. En ambos grupos se utilizó un listado de preguntas previamente elaborado y la dinámica fue conducida por las autoras, quedando grabada y posteriormente transcrita en documentos no publicados.

Sumado a lo anterior, se realizó observación participante, destacando la asistencia a la Fiesta Grande del año 2023, tras la restauración de la imagen; y se recopilaron opiniones y comentarios extraídos de redes sociales. Además, se

valieron de la información documental, técnica y analítica resultante del proceso de conservación y restauración. Específicamente, para el estudio material, se realizó una exhaustiva exploración visual apoyada con observación bajo lupa binocular y microscopio digital portátil; además, se solicitó documentación visual general y de detalle, complementada con estudios por imagen mediante fluorescencia inducida por radiación ultravioleta y rayos X. Los análisis de laboratorio se enfocaron en las policromías y consistieron en análisis elemental mediante fluorescencia de rayos X portátil (pXRF) y análisis estratigráfico por microscopía de luz polarizada. Cabe especificar que, para la exposición de resultados, se utiliza la distinción entre policromía, repolicromía y repinte establecida por el Grupo Latino de Trabajo sobre Escultura Policromada (Ruiz de Arcaute 2009: 74-75).

Resultados y Discusión

Los valores que se asocian a la escultura son varios y variados. Los primeros registros de la talla aparecen a finales del siglo XIX en las crónicas de la parroquia (1886). Desde entonces a la actualidad, hay valores que se caracterizan por permanecer en el tiempo. Es así como se han transmitido las ideas de que es antigua, quiteña y milagrosa, articulando una serie de narrativas y prácticas que se traslapan configurando un sistema de valores en el que colaboran tanto el presente como el pasado, la memoria y la historia.

Los tres valores que aquí desglosaremos en forma separada están contenidos y diluidos a través del tiempo y en diversos soportes. Los tiempos de la historia y de la memoria se funden y conviven en la forma de experimentar la devoción contemporánea. En cuanto a los soportes en los que esos valores pueden rastrearse, están los de los textos escritos, el de la oralidad y, últimamente, los medios digitales que sostienen las redes sociales.

— Una escultura antigua en un pueblo antiguo

En primer lugar, se dice que la escultura del “Niño Dios de Sotaquí” es antigua. Se cuenta que esta imagen está relacionada con el pueblo a partir de un tiempo lejano y en relación con cronologías que no son precisas, lo que le proporciona un origen mítico cargado de simbolismo. Las personas de Sotaquí conocen por tradición heredada en forma oral la historia de la imagen, pero la narrativa está registrada, de igual manera, en las crónicas parroquiales del pueblo y en las noticias de prensa local de mediados del siglo XX. El sustrato básico de la historia se ha transmitido de generación en generación sin mayores modificaciones, lo que demuestra la importancia de esta narrativa original y unificadora. El tiempo del Niño Jesús es un tiempo inmemorial y sagrado, y compartir esta creencia es un factor que colabora en la cohesión social del pueblo (Chidester 2018: 48).

Ya en 1886, se encuentran los primeros registros de la aparición de la escultura del Niño Jesús en las crónicas parroquiales de Sotaquí. Las palabras ahí contenidas hacen un ejercicio de memoria respecto de un evento pasado sin fechas, envuelto en leyenda y tornada en fundacional de una cronología sagrada que comienza con un hallazgo [Figura 3]. Este mito del origen de la escultura es uno de los que proporciona mayor sentido de identidad a los habitantes de Sotaquí. Y es que la valoración que actualmente lleva a cabo la comunidad descansa, en parte, en esta memoria compartida respecto de la antigüedad de su imagen votiva.

La supuesta antigüedad de la escultura es un atributo que le otorga valía entre la comunidad feligresa y convierte a la imagen en un objeto único dentro del universo de lo que conocen [Figura 4]. El que sea antiguo le confiere un sello distintivo, aun cuando esa antigüedad no sea datable. La percepción es que es tan antigua que podría ser “del tiempo de los españoles” (*Focus Groups Comunidad de Sotaquí*, 2 de marzo, 2022).

La creencia de que la imagen es antigua va acompañada de otra que piensa que el pueblo de Sotaquí es asimismo de larga data. En Sotaquí se dice que el pueblo fue un asentamiento indígena, donde se habrían instalado luego los españoles. Con autoconciencia y orgullo, hay habitantes que repiten esta creencia, que se transmite también a través de publicaciones realizadas desde la comunidad y en reportajes audiovisuales que circulan en redes sociales. José Silvestre manifestaba: “Sotaquí es bastante viejo: basta con decir que fue pueblo indígena: tanto como viejo e indígena ha sido adicto a la religiosidad”, según se consigna en el libro de Ortiz (Silvestre en Ortiz 2016: 5).

En el libro parroquial del pueblo (1886) se encuentra un documento de una visita eclesial de 1914. Ahí se señala que la parroquia es una de las más antiguas de la diócesis, aunque no consta la fecha de su creación. No obstante, ya figura como tal en 1648.

Sotaquí es un pueblo hermano de Andacollo, un pueblo minero distante en 100 kilómetros y donde se venera a la Virgen María. Madre e hijo están relacionados y las devociones a ambas figuras hacen confluir a fieles e historias a éstos asociadas. Andacollo también está registrado como un pueblo que se hunde en la historia de Chile y de la región de Coquimbo. En carta al rey de España, ya en 1607, el entonces Gobernador de Chile afirmaba: “El cerro de Andacollo es uno de los ríos de oro que hay en el mundo” (Solano 1867: 13, citado en Contreras y González 2011: 33).

No es nuestra intención cotejar la veracidad de estos datos, sino develar la idea de la antigüedad de este pueblo y el de Sotaquí en las tradiciones locales. Es esta historia supuestamente antigua la que, entre otros factores, ha colaborado en la cohesión de estas comunidades.

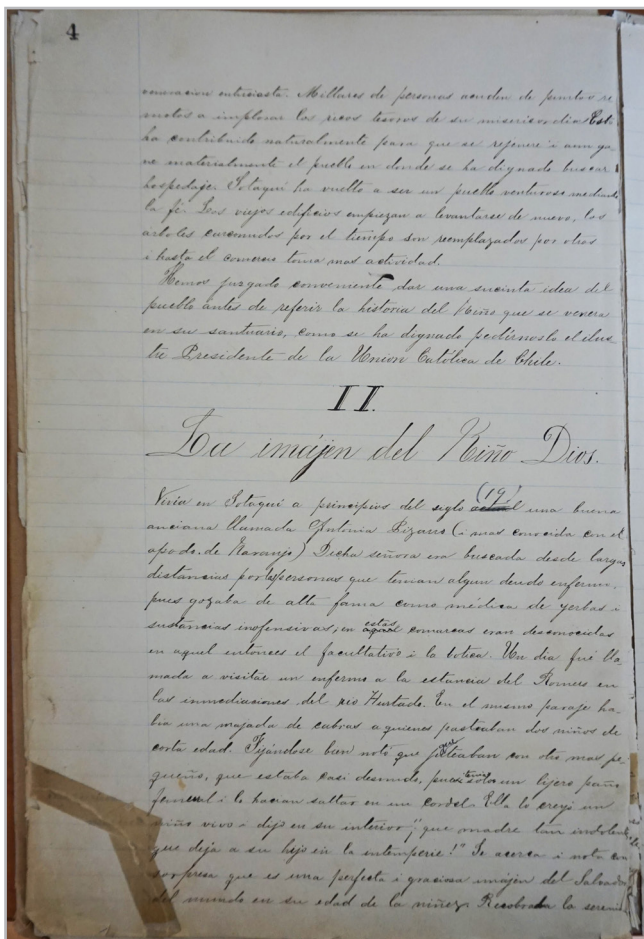


Figura 3.- Página nro. 4 del libro de crónicas de la parroquia de Sotaquí, abierto por el cura Félix Alejandro Zepeda Álvarez en 1886, donde aparece el inicio del relato sobre el hallazgo de "La imájen del Niño Dios".



Figura 4.- Imagen del "Niño Dios de Sotaquí", 4 de enero de 1907 (Fotografía: Archivo parroquial de Sotaquí).

— Una escultura quiteña en la región

Las personas de Sotaquí repiten que la escultura es quiteña, idea que ha quedado fijada en la literatura, ya que un historiador local así lo ha consignado en sus publicaciones (Peña 1996: 28).

Si la escultura fuese quiteña, entonces, probablemente hubiera sido ejecutada en el siglo XVIII, época en la que en la Audiencia de Quito se desarrolló una escuela de facturación de esculturas en madera policromada que fue muy apreciada en la época. Hoy, el estilo quiteño de escultura se describe como la apropiación indígena del estilo español, especialmente el del escultor Francisco Salzillo, junto con otras influencias flamencas e italianas. Este estilo se caracterizaba por la inminencia del movimiento, una expresión inocente en los personajes representados y el uso de determinadas técnicas como estrategia de verosimilitud y naturalismo (Palmer 1987).

Así como otras esculturas propias de la modernidad occidental, las de la escuela quiteña eran de madera: era un material disponible, no tan caro como otros y, a veces, considerado vivo, operando como un cuerpo humano con

venas, humores, sangre y tez. "La alianza entre forma y material emerge del entendimiento moderno de la madera como similar a la carne y al cuerpo humano" (Neilson 2014: 223). La talla de la escultura de Sotaquí está realizada al uso, mediante unión de bloques de diferentes tamaños. Entre éstos, se encuentra la cabeza, que además presenta mascarilla, una técnica muy apreciada en la época porque permitía colocar ojos de vidrio o cristal coloreado por el interior (Gallegos de Donoso 1994: 7), contribuyendo así al realismo de las imágenes [Figura 5]. En Quito fue muy común el uso de metal fundido de plomo para su ejecución (Cazzaniga y Terán 1983: 48), si bien, en este caso, aparece una mascarilla tallada con una característica cavidad interna de forma rectangular.

Por tratarse de una imagen desnuda, las zonas de color de la policromía se reducen a la piel y el cabello. En ambos casos, la imaginería quiteña utilizó técnicas distintivas: encarnaciones pulimentadas y cabellos dorados bruñidos. Si bien el estudio de policromías en imágenes religiosas se complejiza en la medida en que hayan sido intervenidas a lo largo del tiempo, es posible hacer algunas



Figura 5.- Ojos dispuestos mediante la técnica de la mascarilla en la cabeza (Fotografía: Trinidad Pérez Vigneaux, Archivo CNCR).

aproximaciones, entendiendo, en cualquier caso, que su estado históricamente auténtico es su estado presente (Muñoz 2004: 88).

Actualmente, el cabello presenta un repinte marrón que cubre un dorado anterior, observable a simple vista a través de las faltas de policromía. Además de la lámina metálica de oro, se distinguen los estratos de bol rojo y base de preparación subyacentes [Figura 6a], que remiten al uso de la técnica de dorado al agua, única con la que es posible bruñir el metal hasta dejarlo brillante (Carrassón 2006: 6).

En el caso de las encarnaciones, los estudios y análisis realizados en el marco de la intervención (Leiva y Amaya 2023; Salazar 2023) no permiten definir con exactitud el número y características de las secuencias policromas. Las muestras estratigráficas analizadas (rostro, cuerpo, brazos y manos) arrojaron una elevada variabilidad en el número de estratos que, si bien puede deberse a las limitaciones propias de la extracción (Leiva y Amaya 2023), podría dar cuenta de las divergencias en la evolución material de dichas zonas.

De hecho, a simple vista, es posible observar diferencias entre la zona del rostro y las manos, y aquella correspondiente al resto del cuerpo. Se identifica una repolicromía casi total en el cuerpo, a la que se suman repintes de diferente extensión. En el rostro y las manos también aparecen repintes sobre la encarnación visible [Figura 6b] que, si bien no ha podido definirse como una repolicromía, presenta estratos subyacentes en tonalidades que oscilan entre rosado y anaranjado, las que podrían haber correspondido a encarnaciones anteriores (Salazar 2023).

Tradicionalmente, para el encarnado de imágenes se han utilizado dos técnicas que difieren en un acabado final mate o brillante, siendo el segundo una de las características más destacadas de esta escuela y que se consigue mediante la técnica del pulimento. Como refiere Gallegos (1994: 7): "el brillo del encarnado quiteño es inigualable". Este fulgor no se aprecia hoy en el rostro del Niño sotaquino, aunque, considerando su trayectoria en culto activo, no es posible descartar que hubiera estado presente en los estratos subyacentes.

Respecto a los materiales, la paleta de color de las encarnaciones es bastante acotada. En general, el color se obtiene a partir de una mezcla base de pigmento blanco y rojo, que se modifica en función de la fisonomía y edad (González 2020: 36). En la escultura del "Niño Dios de Sotaquí", los análisis por pXRF (Leiva y Amaya 2023) arrojaron presencia de plomo (Pb), que podría indicar el uso de albayalde, un pigmento blanco utilizado desde la antigüedad y recomendado en la tratadística para estos fines (González 2020). Otros elementos identificados que podrían estar asociados a pigmentos blancos son cinc (Zn) y bario (Ba), posiblemente relacionados con sulfato de bario, blanco de cinc, litopón, o alguna de sus mezclas; que, sin embargo, no comenzaron a utilizarse hasta el siglo XIX (Feller 1986: 47, 170-171; Eastaugh, Walsh y Chaplin 2008: 242). Además, la repolicromía de la encarnación del cuerpo contiene titanio (Ti) de manera diferencial, sugiriendo que el estrato visible pudo haber sido realizado con una mezcla que incluye blanco de titanio, solo disponible a partir de principios del siglo XX (West-FitzHugh 1997: 296).

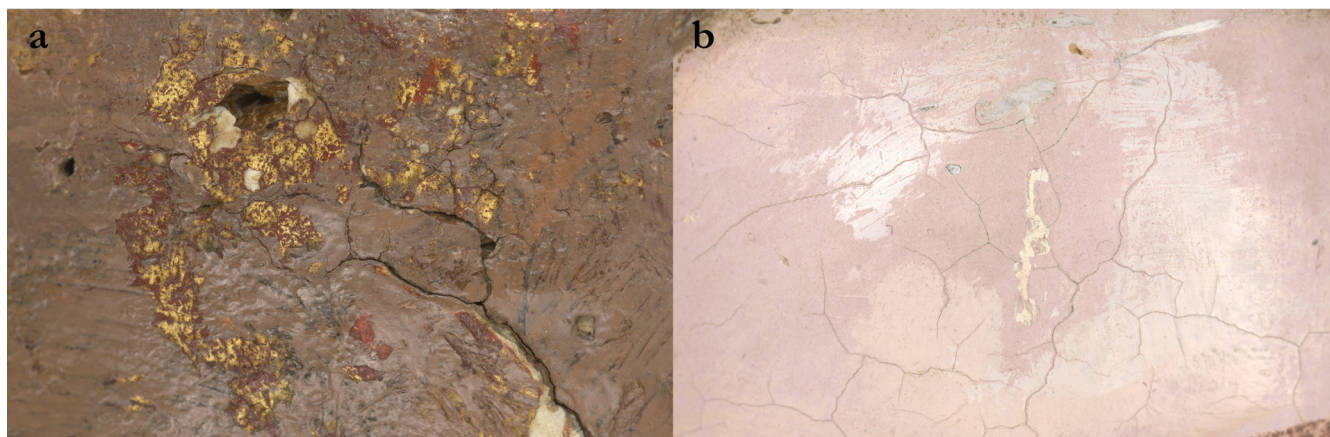


Figura 6.- Faltas de policromía que dejan a la vista estratos subyacentes confirmando la presencia de repolicromías y repintes: a) zona del cabello (sin peluca), b) zona de la encarnación del rostro (Fotografías: Trinidad Pérez Vigneaux, Archivo CNCR).

Los análisis realizados no permiten definir la ubicación de los elementos descritos en la estratigrafía. A este respecto, solo puede indicarse la presencia de inclusiones que emiten fluorescencia verde bajo luz ultravioleta en algunas de las muestras (Leiva y Amaya 2023), sugiriendo la presencia de cinc específicamente en dichos estratos (Feller 1986: 172). También queda pendiente la identificación de posibles sustancias orgánicas, como materias colorantes rojas, entre las que destacaría el carmín, cuyo uso para realizar encarnaciones ha sido ampliamente documentado (Siracusano 2005: 94; Parrilla 2009: 162, 165; Sánchez y Quiñones 2009: 56). Respecto al uso de rojos, solamente se identificó mercurio (Hg) de manera puntual, que podría asociarse al uso de bermellón en alguno de los estratos (Leiva y Amaya 2023).

En definitiva, aunque en la escultura se observan ciertos aspectos que podrían referir a la imaginería quiteña, éstos conviven con las múltiples transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo, lo que impide confirmar su origen o acotar un contexto de manufactura con la información existente a la fecha. La escultura podría ser de facturación local, proveniente de Quito, pero menos espectacular que otras que llegaron a Chile; o bien producto de un escultor quiteño, vecindado en el país tras la crisis de la Audiencia de Quito, después del tratado borbónico de Libre Comercio (Kennedy 2007; Ortiz 2007). Pese a ello, si la escultura es o no auténticamente quiteña, no importa a las asignaciones de valor que la comunidad hace de su imagen (Lixincki 2022).

— Niño Jesús milagroso

En tercer lugar, esta es una imagen de valor sagrado. La encarnación del Verbo viene a significar la presencia de Dios en la historia, que se conmemora a través de la representación en imágenes que acerquen el misterio de esta aparente ausencia. En tanto imagen en culto activo y parte de una tradición cristiana que considera que sus imágenes religiosas son representaciones de una realidad numinosa, esta escultura mimética del Niño Dios en su infancia es considerada mágica, poderosa y milagrosa.

Por este motivo, es también querida, cuidada y respetada. La escultura no es tratada como tal sino considerada como un niño. Los comentarios de algunas personas entrevistadas en los *focus groups* (2 de marzo, 2022) son muy elocuentes al respecto: “Esa imagen yo no la miro como escultura. Para mí no es una escultura”. Otra señora señala en forma enfática: “Pero Él es una imagen sagrada, nosotros nos referimos a Él como una imagen, no como una escultura. Me va a disculpar, pero, para mí, no es una escultura”. Y es que para la gente de Sotaquí, la escultura tiene poder presentacional más que representacional, como argumenta David Chidester (Chidester 2018: 82), aunque como diría, por su parte, Valeriano Bozal (Bozal 1987: 28), “todo conocimiento es un reconocimiento en el mismo sentido en que toda presentación es una representación”.

El poder de la imagen está incluido en la mirada, en el tocar, en el vestir, en el besar. La imagen no es sólo lo que representa,

sino también la identificación con quienes se relacionan con ella. Porque en aquella imagen hay presencia y, muchas veces, la representación está supeditada a la misma (Freedberg 2009: 46). La comunidad feligresa de Sotaquí vive la presencia del mismo Niño en esa escultura de madera policromada. Y no es solamente porque la escultura parece un niño, sino porque para las personas de Sotaquí es el Niño Jesús y esa es la razón por la que realizan prácticas votivas. Su actitud y expectativas, condicionadas por su cultura y forma de vivir, así como por el trato ritual de la imagen, son más importantes que las similitudes miméticas (Maniura y Shepherd 2006: 24).

Tanto en documentos públicos como en entrevistas privadas, la tradición configura una historia de milagros de la escultura. En las crónicas parroquiales (1886), ya a finales del siglo XIX, se deja constancia de su naturaleza milagrosa. El párroco escribe entonces: “Si yo quisiera contarle todos los milagros que me ha hecho el Niño Dios no tendría cuando acabar’ me decía en el candor de la inocencia un anciano a quien le hacía preguntas en este sentido, al mismo tiempo que abundantes lágrimas bañaban sus rugosas mejillas”. Páginas más adelante, el presbítero relata varios prodigios con detalles. A modo de muestra:

Marcelina Sanchez es una joven que vive en una estancia llamada Punilla en la costa limítrofe al puerto de Tongoi. Todo su capital para ganarse la vida con honradez y hacer el bien consistía en un ganado de ovejas. Durante tres años le entró la peste que no le quedaron sino unos pocos corderitos. Le prometió al Niño Dios que todos los años le traería una ofrenda a su santuario, si le conservaba su ganadito. Esta fué la bendición de Dios. La peste cesó por completo, i con gozo ve aumentar sus ovejas, también ha sido fiel a su promesa, porque de año en año recorre a pié como veinte leguas para ver al Niño Dios. (Crónicas parroquiales 1886)

Con el pasar de los años, la certeza de que es una imagen milagrosa no cesa y llegan a rendirle culto desde distintos lugares, porque como señala una prensa local de mediados del siglo XX, la imagen es milagrosa (Rovinovitch 1972: 10), tiene poderes sobrenaturales y divinos (Freedberg 2009: 64).

Según la comunidad feligresa de Sotaquí, los milagros asociados a la imagen siguen ocurriendo en el siglo XXI: maridos con enfermedades terminales que sanan, mujeres que tuvieron muchos hijos siendo antes infértiles, personas con enfermedades de base que no murieron al infectarse con coronavirus, otras con marcapasos que se mejoraron del corazón, y un largo etcétera de relatos. Una mujer, al preguntarle por esta faceta del Niño, respondió:

En mi caso, para mí es muy milagroso y, cuando tengo problemas, acudo a Él y me da la tranquilidad que yo necesito. Cuando me siento sola, cuando tengo pena, le pido que me dé fuerza y yo sé que es así. Todo lo que le he pedido me lo ha concedido. (*Focus Groups* Comunidad de Sotaquí, 2 marzo 2022)

— Valores en circulación

Los valores fundamentales de la escultura son muy importantes para el funcionamiento de la comunidad. El pueblo se define en relación con su escultura y se distingue de otras comunidades aledañas, como la ya mencionada Andacollo, cuya legendaria escultura de la Virgen también articula la identidad de sus habitantes. Estas imágenes proporcionan identidad y están al centro de diversas transacciones emocionales entre la comunidad devota, cuyos sistemas de creencias y prácticas, constituyen el contexto en que se dan esos intercambios.

Respecto a lo identitario, la imagen acompaña al pueblo, pero este también la ha acompañado históricamente en una relación de reciprocidad. El pueblo construye una imagen de un Niño Dios milagroso y la imagen constituye al pueblo de Sotaquí como uno donde se puede ir a pedir milagros a ese Niño. De aquí emana una energía psíquica compartida que se nutre de raíces temporales y espaciales, siendo motor en el cultivo intencional de valores compartidos. Hombres y mujeres ordenan sus vidas creando objetos e interactuando con ellos. Las cosas con que interactúan, entonces, les son inseparables y constituyen el marco de experiencia que pone orden y proporciona estabilidad (Csikszentmihalyi y Rochberg-Halton 1981: 16).

Por otra parte, la idea de que esta escultura es importante para la comunidad se materializa en varias publicaciones locales, en plataformas digitales y redes sociales, con el ánimo de rescatar la historia de la imagen y del pueblo en relación con ella. Desde afuera de la comunidad también se ha reparado en la importancia de la talla para la identidad sotaquina, como puede apreciarse en el libro que hace unos años escribiera Uribe (1974) acerca de Sotaquí y Andacollo en relación con sus respectivas imágenes. El interés de ciertas instituciones que rescatan y promueven el conocimiento del patrimonio cultural chileno, es también garante de la importancia de la imagen para el pueblo de Sotaquí (Consejo de Monumentos Nacionales 2006).

El que se le adjudique una procedencia quiteña también es un bien inmaterial que se cree importante fijar entre la comunidad devota y el público general. Como si esta procedencia le otorgara una calidad intrínseca, idea que debe alimentarse, fijarse y comunicarse para avalar que la escultura tiene un valor artístico y que, entonces, el pueblo de Sotaquí tiene una pieza importante. Los atributos de metales preciosos o materiales que los imitan que la han adornado a través de los años son muestra de que debe estar acompañada de elementos valiosos y estéticos, conformando una suerte de sistema de buena calidad, en el que cada uno de estos elementos tributa a la riqueza e importancia de la imagen.

En el relato de la comunidad, la percepción sobre su procedencia y su antigüedad avala la distinción del Niño sotaquino respecto de las réplicas que se veneran en

localidades cercanas, como Huallilinga o la capilla de El Romeral en Río Hurtado. La devoción al “Niño Dios de Sotaquí” es tal que se encarna en varios cuerpos, aunque ninguno es percibido con la condición del anterior, porque éste es el que se considera antiguo y quiteño.

Además, el que se crea que la escultura es milagrosa es lo que explica todos los bienes materiales que circulan en función de ella. Por una parte, articula el calendario religioso local a partir de distintas celebraciones, entre las que destacan la tradicional Fiesta Grande, el domingo posterior al 6 de enero, y su respectiva Fiesta Chica, el 6 de septiembre, que fue establecida posteriormente [Figura 7].

Según la prensa local, aparentemente, los homenajes al Niño milagroso sirven de justificación y excusa para festejos que muchas veces terminan en desbandes y abuso de alcohol, tal como grafica esta noticia de prensa:

Desde ayer se han trasladado a la vecina villa de Sotaquí, innumerables peregrinos con motivo de la Fiesta del Niño. Estos peregrinos, contra la voluntad del Alcalde, bailarán cuecas, tomarán tragos —cortos y largos— y a muchos se les «pasará la mano» con el «tinto», para rendir un homenaje al niño milagroso. Cuentan que, hay más de cien «promesas» que consisten en tomarse cinco litros de Vino de Samo Alto, en el reducido espacio de una hora; debiendo quedar, después, en condiciones de llegar hasta el Niño por sus propios pies, desde dos cuadras de distancia. Ojalá no haya ningún extranjero observador por aquellos lados para que no se lleve la impresión que es de imaginarse, después que vea a los «promeseros» criollos. (*Diario El Regional* 1945)



Figura 7. - Imagen en procesión al hombro de personas voluntarias, rodeada de los tradicionales bailes religiosos y el peregrinaje reunido durante su Fiesta Grande del año 2023 (Fotografía: Carmen Royo Fraguas, Archivo CNCR).

Se justifican las libaciones porque las fiestas deben resultar “como Dios manda”, según reza otra fuente periodística (*Diario La Provincia* 1938). La relación entre la fiesta del Niño con las celebraciones con mucho alcohol no ha estado libre de conflictos: bien conocido fue el padre alemán y párroco de Sotaquí, José Stegmeier; quien utilizó todo tipo de estrategias para luchar contra los desmanes alcohólicos de la fiesta de su parroquia. Stegmeier usó el púlpito para criticar duramente a las autoridades municipales que daban permisos para las fondas (los establecimientos temporales donde se come, bebe y baila en las celebraciones chilenas), por considerarlos culpables de la propagación del vicio del alcohol. Quien escribía la nota, criticaba, por su parte, la actitud autoritaria del cura alemán, comparándolo con el mismo Hitler (*Diario La Provincia* 1950a). En la actualidad, las celebraciones no están exentas de conflictos, como refieren los diarios digitales locales en relación al comercio ambulante que llega desde todo el país (*Diario El Día* 2024).

Puesto que la imagen es considerada como un verdadero niño, se le compran zapatos y se le confeccionan vestimentas que agrandan su extenso ajuar. Como tal, se lo trata con palabras y gestos cariñosos. Sin embargo, lo que más se espera de la comunidad devota es que pague sus “mandas”. Un titular de mediados del siglo XX señalaba: “Miles de romeros de todos los pueblos arribarán hoy a Sotaquí. Pagarán mandas al milagroso Niño Dios” (*Diario La Provincia* 1950b) [Figura 8]. Cuando hablaba de todos los pueblos, se refería a gente que vendría de todo Chile y desde el extranjero. Desde la costa, “hasta la cordillera relavada, donde el viento tiene fuerza de potro que nunca conoció el redil, llegarán romeros hasta los pies del Niño Dios de Sotaquí, para hacerle la ofrenda de su humildad”. Actualmente, el Niño Dios es también peregrino, trasladándose desde Sotaquí a las comunidades aledañas para acompañarlas en sus festejos religiosos.

En su Fiesta Grande, la comunidad sotaquina hace descender la imagen de su altar para sacarla en procesión sobre andas que lo trasladan hasta El Paltal, al hombro de personas voluntarias y rodeado de los bailes religiosos tradicionales del norte chileno. El Paltal es un terreno aledaño donde los bailes saludan a la imagen, se ofrecen



Figura 8.- Noticia del Diario La Provincia, 7 de enero de 1950.

misas y se prenden velas [Figura 9]. Estas escenas se repiten durante varios días, mientras se pagan las mandas en honor al milagroso. Todos estos dones son para agradecer a la imagen, mantenerla contenta y que devuelva con buenas cosechas, buena salud, sanación de enfermedades y abundancia de trabajo. Hay personas que peregrinan hasta Sotaquí para hacer mandas para el año siguiente, pero hay otras que retornan a devolver las mandas hechas al Niño por los milagros por él concedidos. Incluso en prensa pueden encontrarse referencias a personas que habrían sanado mediante mandas (*Diario La Provincia* 1952).



Figura 9.- Celebración litúrgica en honor al Niño milagroso en El Paltal (Fotografía: Carmen Royo Fraguas, Archivo CNCR).

La fiesta al Niño Dios sigue siendo fundamental para las personas de Sotaquí y sus alrededores. La comunidad feligresa del pueblo relata con entusiasmo las características de su fiesta, describiéndola como masiva. “Es increíble cómo una pequeña imagen puede convocar a tanta gente”, manifiesta emocionado un feligrés (Focus Groups comunidad de Sotaquí, 2 de marzo, 2022).

Hoy en día, las mandas se hacen al frente de la puerta del salón parroquial [Figura 10]. En el pasado no fue así. En todas las fuentes de prensa se repite que las mandas se hacían frente a la imagen del Niño Dios, por lo que su presencia era fundamental en la experiencia contractual entre la divinidad y el creyente. Pero también se mencionan los milagros espirituales. En un artículo periodístico se señala una petición al Niño para que “siga entregando sus sublimes milagros que dan alivio a las almas atormentadas, a engrandecer lo bueno, a esclarecer más la luz del saber, a despejar las incógnitas de la incertidumbre...” (*Diario La Provincia* 1960).

Para que el sistema articulado en torno al “Niño Dios de Sotaquí” siga funcionando es necesario que la escultura se mantenga de manera “que no cambie su esencia” (Focus Groups Comunidad de Sotaquí, 2 de marzo, 2022). En este sentido, para la comunidad, su intervención parece convertirse en una suerte de certificación que avala las creencias vertidas sobre el objeto mismo, siendo en la práctica, además, un medio para que la imagen permanezca durante muchos más años, esto es, siga siendo milagrosa por mucho tiempo.



Figura 10.- Entrada del salón parroquial habilitada como zona para mandas e intenciones de misa por parte de la comunidad feligresa (Fotografía: Carmen Royo Fraguas, Archivo CNCR).

Conclusiones

El análisis de los valores que la comunidad feligresa asocia a la imagen del "Niño Dios de Sotaquí" permite confirmar la hipótesis preliminar sobre el papel fundamental que ejerce, no sólo como articulador identitario, sino como elemento nuclear de un sistema basado en la circulación de bienes, cuyo régimen de valores es necesario mantener para que dicho sistema siga funcionando de manera exitosa.

Entre las atribuciones de valor identificadas, se han analizado las creencias de que la escultura es antigua, quiteña y milagrosa.

La creencia de que la escultura es antigua está fuertemente arraigada en la narrativa popular local y se respalda en el registro de las crónicas parroquiales sobre su hallazgo, a lo que se suma la idea de que el pueblo de Sotaquí también tiene un lejano origen en la historia de Chile. Es así como la antigüedad de la imagen pareciera servir de distintivo sobre otras veneradas en la zona, pese a que ésta no sea datable a través de la documentación pesquisada.

Su procedencia quiteña es otra creencia que se ha reiterado en el tiempo, un supuesto también consignado en publicaciones de historiadores locales. Situar su manufactura durante el siglo XVIII alimenta su valor histórico y la instala dentro de la producción de la Audiencia de Quito, otorgándole cierta superioridad técnica y material al discurso. Esto parece dotarla de un sello de calidad que la diferencia de otras imágenes de tradición nortina, así como

de sus propias réplicas. Aunque se han identificado ciertas características que podrían responder al trabajo quiteño, no es posible confirmar dicho origen, lo que, por otra parte, se torna irrelevante respecto de las asignaciones de valor que la comunidad devota hace de su imagen, ya que la idea de que es quiteña precede al objeto propiamente tal.

Como imagen milagrosa, es tratada con el cuidado de un niño y sus dones sagrados se consignan desde la antigüedad hasta hoy. Si del Niño Dios se esperan sanaciones, ayudas y guías; de la comunidad feligresa y las personas que peregrinan a sus festejos se espera que paguen sus mandas. Por este motivo, la restauración de la imagen se convierte en un conducto necesario para que se mantenga en buen estado, garantizando que su sistema de valores y la circulación de bienes en torno ella se perpetúen en el tiempo.

Interrogar la imagen desde una perspectiva interdisciplinaria facilitó la confluencia de las fuentes de información para obtener los resultados expuestos. Si bien los estudios y análisis asociados al proceso de intervención permitieron indagar en la historia material del objeto, corroborando la incidencia que estos valores tienen en su conservación, hay que considerar las limitaciones de las técnicas analíticas utilizadas, siendo necesario el uso de otras complementarias para ahondar en las aproximaciones realizadas.

Por último, cabe mencionar que el presente artículo considera sólo algunos de los valores asignados por la comunidad devota de Sotaquí a la imagen, sin menoscabo de aquellos que pudieran atribuirle otros agentes históricos o contemporáneos relacionados con ella, cuyo análisis podría corresponder a un ejercicio futuro.

Agradecimientos

Las autoras agradecen el financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile a través del Proyecto Fondecyt Regular 2020 N°1200553 "Esculturas de madera del niño Jesús en Chile, siglo XVIII-XXI. Investigación y análisis de la objetualidad de un artefacto religioso desde los llamados estudios de la cultura material, así como el presupuesto regular 2021-2023 del CNCR.

Referencias

- BOZAL, V. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- CARRASSÓN, A. (2006). "Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera". En *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Valencia: Grupo Español International Institute for Conservation, 1-18.
- CAZZANIGA, B. Y TERÁN, C. (1983). *Técnicas de la imaginería en el Arte Hispanoamericano*. Tucumán: Ediciones del Gabinete. Secretaría de Post-gradó. Universidad Nacional.

- CHIDESTER, D. (2018). *Religion: Material Dynamics*. Oakland: University of California Press.
- CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. (2006). *Declárese Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico la Iglesia del Niño Dios de Sotaquí, ubicada en la comuna de Ovalle, Provincia del Limarí, IV Región de Coquimbo*. Chile.
- CONTRERAS, R. Y GONZÁLEZ, D. (2011). *Informe final de estudio. Fiestas Religiosas Tradicionales de la Región de Coquimbo. Siglos XVI al XXI*. Chile: Etnomedia Ltda.
- Crónica de la parroquia de Sotaquí*. (1886). Archivo Parroquial. Sotaquí: Parroquia Santuario Niño Dios de Sotaquí.
- CSIKSENTMIHALYI, M. Y ROCHBERG-HALTON, E. (1981). *The meaning of things. Domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diario El Día* (2024). "Exigen mayores medidas: Comercio informal empañó los 150 años del Niño Dios de Sotaquí", 8 enero.
- Diario El Regional*. (1945). "Peregrinos a Sotaquí", 6 de enero.
- Diario La Provincia* (1938). "La fiesta de Sotaquí", 6 enero.
- Diario La Provincia* (1950a). "La fiesta religiosa del Niño Dios de Sotaquí", 6 enero.
- Diario La Provincia* (1950b). "Miles de romeros de todos los pueblos arribarán hoy a Sotaquí", 7 enero.
- Diario La Provincia* (1952). "La fiesta del Niño Dios de Sotaquí", 6 enero.
- Diario La Provincia* (1960). "La fiesta de la borrachera de Sotaquí", 9 enero.
- EASTAUGH, N., WALSH, V. Y CHAPLIN, T. (2008). *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- FELLER, R.L. (1986). *Artists' Pigments: A Handbook of their history and characteristics*. Washington DC: National Gallery of Arts.
- FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Focus Group Comunidad de Sotaquí* (2022). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile [Documento no publicado]
- GALLEGOS DE DONOSO, M. (1994). *El desarrollo de la Escultura en la Escuela Quiteña*. Washington DC: Centro Cultural del BID.
- GONZÁLEZ, M.J. (2020). *Conservación y restauración de encarnaciones policromas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- KENNEDY, A. (2002). "Arte y artistas quiteños de exportación". En *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*, Quito: FONSA, 25-43.
- LEIVA, K. Y AMAYA, M.I. (2023). *Informe de resultados de análisis UPCE-002*. Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración [Documento no publicado].
- LIXINXKI, L. (2022). "Against authenticity", *International Journal of Heritage Studies*, 28: 11-12. Routledge Journals.
- MANIURA, R. Y SHEPHERD, R. (eds.). (2006). *Presence. The inherence of the prototype within images and other objects*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- MAUSS, M. (2009). *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- MUNCK, B. Y DRIES, L. (2015). "Locating and dislocating value: a pragmatic approach to early modern and nineteenth-century economic practices". En *Concepts of value in European Material Culture, 1500-1900*. Londres, Nueva York: Routledge, 1-29.
- MUÑOZ, S. (2004). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- NEILSON, C. (2014). "Carving life: the meaning of wood in early modern European sculpture". En *The matter of art. Materials, practices and cultural logics, c. 1250-1750*, Anderson, C., Dunlop, A., y Smith, P. H. (eds.). Manchester: Manchester University Press, 223-239.
- ORTIZ, A. (2007). "El tráfico de arte quiteño más allá de Quito". En *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*, Quito: FONSA, 13-23.
- ORTIZ, A. (2016). *Historia del Santuario y del Niño Dios de Sotaquí*. Chile: Fondo de la Cultura Tradicional Gobierno Regional de Coquimbo.
- PALMER, G. (1987). *Sculpture in the Kingdom of Quito*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- PARRILLA, M.A. (2009). *El Arte de los pigmentos. Análisis Histórico-artístico de su evolución a partir de los tratados españoles de Francisco Pacheco y Antonio Palomino*. Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia.
- PEÑA, S. (1996). *El Niño Dios de Sotaquí. Historia de una Tradición Religiosa de el Valle del Limarí*. Chile: Editorial Caburga.
- ROVINOVITCH, R. (1972). "Una ruta de tradición y color para enero", *Revista En Viaje*, 58. Chile: Empresa de Ferrocarriles del Estado.
- RUIZ DE ARCAUTE, E. (2009). "Aportaciones a la teoría de la restauración". En *IV Congreso del Ge-IIC. La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen*, Cáceres: Grupo Español International Institute for Conservation, 69-78.
- SALAZAR, N. (2023). *Memoria de intervención. Conservación-restauración. Escultura / Niño Dios de Sotaquí / Desconocido /*

Siglo XIX. Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración [Documento no publicado].

SÁNCHEZ, J.M. Y QUIÑONES, M.D. (2009). "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 95: 45-67. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

URIBE, J. (1974). *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

WEST-FITZHUGH, E. (1997). *Artists' Pigments: A Handbook of their history and characteristics* vol.3. Washington DC: National Gallery of Arts.

YONAN, M. (2011). "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies", *West 86th*, 18(2): 232-248. Chicago: The University of Chicago Press.

Sevilla. Hasta 2024, se desarrolló como profesional en la Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de Chile, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; lugar donde también desarrolló su labor investigadora, participando en proyectos con financiamiento público y estatal centrados en el estudio de los tránsitos materiales de esculturas en contextos de culto, uso o espacios públicos. Actualmente, trabaja como profesional independiente entre España y Latinoamérica.

Artículo enviado 28/08/2025

Artículo aceptado el 22/02/2026



<https://doi.org/10.37558/gec.v29i1.1429>

Autor/es



Olaya Sanfuentes Echeverría

osanfuen@uc.cl

Instituto de Historia, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)

<https://orcid.org/0000-0002-6951-1285>

Profesora titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), donde enseña e investiga temas relacionados con cultura material y cultura visual latinoamericana, así como otros tópicos como patrimonio cultural e historia pública. Es Licenciada en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), obtuvo un Master of Arts en Georgetown University (GU) y el título de Doctora en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Ha obtenido fondos estatales para estudiar la iconografía y ritualidades asociadas a la figura del Apóstol Santiago, así como el estudio de esculturas del Niño Jesús desde los llamados estudios de la cultura material. Ha escrito numerosos artículos, capítulos de libros y libros producto de estos y otros proyectos. Además, ha participado en varios proyectos museográficos en Chile, destacando su rol como curadora.



Carmen Royo Fraguas

carmenroyofraguas@gmail.com

Conservadora-restauradora e investigadora independiente

Conservadora-restauradora especializada en el trabajo con escultura y bienes tridimensionales. Obtuvo su titulación en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón (ESCYRA) y un Máster en Estado de Conservación del Patrimonio Histórico en la Universidad Pablo de Olavide (UPO) de