



¿Cómo mirar una estampita? Propuesta metodológica para el estudio de imágenes religiosas impresas¹

Lily Estefanía Jiménez Osorio

Universidad de Chile  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.100500>

Recibido: 29 de enero de 2025 • Aceptado: 19 de diciembre de 2025 • Publicado: 1 de enero

Resumen: Este artículo propone un estudio de estampitas religiosas desde una perspectiva interdisciplinaria que combina estudios visuales, materiales y de religiosidad popular. A partir de un corpus extraído del Archivo Histórico Provincial de la Compañía de Jesús en Chile, se formula un itinerario metodológico basado en cuatro dimensiones: iconográfica, material, escritural y posicional. Estas categorías permiten explorar cómo estas imágenes permean lo sagrado en lo cotidiano, articulando prácticas devocionales, afectivas y corporales en comunidades católicas desde mediados del siglo XIX en adelante. A través de la metodología expuesta se revela cómo estas imágenes configuran universos simbólicos y sociales que conectan creencias, memorias colectivas y prácticas culturales abriendo una reflexión más amplia sobre el papel de los objetos materiales en la construcción de la experiencia religiosa y su persistencia en la cultura visual contemporánea.

Palabras clave: religiosidad popular; cultura visual religiosa; materialidades; metodologías visuales; archivo.

EN How to look at a holy card? Methodological proposal for the study of printed religious images

Abstract: This article puts forward a methodological study of holy cards from an interdisciplinary perspective that combines visual and material studies, and popular religion. Based on a corpus drawn from the Historical Provincial Archive of the Society of Jesus in Chile, the study proposes a methodological framework built on four dimensions: iconographic, material, scriptural, and positional. These categories explore how these images mediate the sacred in everyday life, articulating devotional, affective, and bodily practices within Catholic communities from the mid-19th onwards. Through the proposed methodology, it is revealed how these images configure symbolic and social universes that connect beliefs, collective memories, and cultural practices, opening up a broader reflection on the role of material objects in constructing religious experience and their persistence in contemporary visual culture.

Keywords: popular religion; religious visual culture; materiality; visual methodologies; archive.

Sumario: 1. Introducción 2. Tomar a las imágenes en serio 3. Dimensión iconográfica de las estampitas. 4. Dimensión material de las estampitas. 5. Dimensión escrita de las estampitas. 6. Dimensión posicional de las estampitas. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Jiménez Osorio, Lily Estefanía. “¿Cómo mirar una estampita? Propuesta metodológica para el estudio de imágenes religiosas impresas”. En *Ecosistemas sagrados Imágenes de devoción, representaciones y medio ambiente (siglos IV-XX)*, editado por Ivan Folletti, Adrien Palladino y Zuzana Frantová. *Monográfico temático, Eikón Imago* 15 (2026), e104299. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.100500>

¹ Este artículo forma parte de mi investigación doctoral cuya tesis se titula “Mirar, tocar, emerger. Hacia la comprensión de una cultura visual religiosa a partir de estampas católicas de mediados del siglo XIX a principios del XX”, realizada bajo la tutoría del Dr. Felipe Cussen. Durante la ejecución del programa se contó con la Beca de Doctorado Nacional de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

1. Introducción

La ordenación de las palabras importa, y la ordenación que buscas la puedes encontrar en la imagen de tu mente. La imagen dicta la ordenación.

Joan Didion, *Lo que quiero decir*

Las estampas religiosas impresas, a menudo consideradas objetos insignificantes, representan un nodo complejo dentro de la cultura visual y material de las sociedades cristianas. Su pequeño tamaño, carácter privado e íntima relación con los afectos y las memorias las han mantenido históricamente al margen de los estudios académicos. Sin embargo, como testigos de biografías cristianas organizadas en torno a hitos sacramentales —como el bautismo, la primera comunión, la ordenación sacerdotal—, estas imágenes ofrecen una oportunidad única para explorar las múltiples capas de significación que surgen en la intersección entre lo sagrado, lo material y lo social.

En este artículo, utilizo el término “estampita” o “santito” para referirme a una categoría de imágenes religiosas cristianas (y católicas, en este caso), producidas mediante diversas técnicas de impresión² que experimentaron un auge significativo desde mediados del siglo XIX, impulsadas por la popularización de la litografía. Estas imágenes, que han permanecido vigentes hasta la actualidad, combinan imagen, texto y espacio en blanco³, configurándose como dispositivos visuales complejos que pueden analizarse desde su iconografía, sus escrituras (impresas y manuscritas) y soporte material.

Esta investigación busca llenar una laguna en la historiografía visual y religiosa al situar a las estampitas dentro de un tejido material y visual, trascendiendo su tratamiento como objetos devocionales aislados y ampliando nuestra comprensión de la cultura material y religiosa. Por ello, esta propuesta se ancla en el Archivo Histórico Provincial de la Compañía de Jesús en Chile, el que alberga una colección heterogénea que incluye libros devocionales, fotografías religiosas y otros registros visuales. Este corpus documenta la cultura visual católica entre los siglos XIX y XX, permitiendo rastrear transformaciones estéticas, tecnológicas y temáticas en un contexto de profundos cambios en la religiosidad popular. El archivo ofrece así una oportunidad única para analizar cómo estas imágenes median entre lo privado y lo colectivo, lo sagrado y lo cotidiano, a través de prácticas sociales, afectivas y corporales vinculadas a la fe.

Trabajar con estampitas implica reconstruir fragmentos de historias, creencias y afectos a partir de piezas que, descontextualizadas y serializadas, demandan una mirada interdisciplinaria. En este artículo, propongo un análisis basado en cuatro aristas que abarcan la complejidad de las imágenes en cuando

mediadoras de la creencia, siendo estas las dimensiones iconográfica, material, escritural y posicional. Estas categorías no sólo permiten explorar cómo las estampas median entre lo tangible y lo intangible, sino que también revelan su capacidad para articular relaciones afectivas y prácticas corporales que trascienden la subjetivación individual. Inspirándome en la provocativa pregunta de W.J.T. Mitchell sobre lo que *quieren* las imágenes⁴, considero a las estampitas como agentes capaces de generar significados, establecer conexiones y resonar en las vidas de quienes las crean, poseen y transmiten.

El presente artículo está dividido en dos secciones. En la primera parte titulada “Tomar a las imágenes en serio” considero algunas premisas fundamentales de los estudios visuales para ser aplicadas en imágenes religiosas, mientras que las subsecuentes divisiones describen y ejemplifican cómo abordar cada una de las dimensiones de las estampitas, modelo de análisis que abreva de distintas tradiciones y que puede ser aplicado a imágenes impresas en general. Siguiendo el epígrafe de Joan Didion, esta propuesta metodológica se sitúa a partir de la imagen y cómo ellas permiten abrir un camino de investigación, buscando otras fuentes visuales y escritas para emparentarlas en constelaciones visuales culturales extendidas.

2. Tomar a las imágenes en serio

La pregunta de cómo mirar una estampita que titula este trabajo toma como antecedente el texto de James Elkins en *How to Use Your Eyes*, donde el autor nos invita a observar en profundidad una serie de objetos que suelen pasar desapercibidos, tales como el pasto, ramitas, la nada, la noche, entre los elementos naturales, pero también postales, pequeños puentes de alcantarillado, radiografías, entre otros⁵. La intención es abrir la mirada a las posibilidades que entregan los objetos o los fenómenos naturales escogidos por el autor, nombrando sus partes, detalles, composición y tiempo. En el capítulo sobre estampillas, cuyo origen remonta al Reino Unido a finales del siglo XIX, analiza cómo estas imágenes inicialmente buscaban parecer pequeños cuadros en miniatura. Utiliza el caso del sello postal *one penny* de 1897 que presenta el perfil de la Reina Victoria como ejemplo. Veinte años después del surgimiento de estos medios, los sellos comenzaron a desarrollar un lenguaje visual propio, pasando de retratos de la Corona a diseños inspirados en monedas, heráldica y elementos simbólicos, siempre enmarcados con bordes troquelados o dentados. Afirma el autor:

Las estampillas son pequeños universos que comprimen los mundos más grandes del arte y la política en un cuadrado de media pulgada. El arte se enmarca, pero también adquiere una profundidad sorprendente y la política se

² Principalmente grabado, grabado en relieve, grabado en acero, punta dulce, troquel, litografía, cromolitografía, fotografía, reproducción fotomecánica.

³ Este “espacio en blanco” puede ser intencionado o simplemente se produce debido a que la impresión ocupa solamente la cara anterior del documento. Lo menciono con cierto énfasis debido a que este espacio propicia una serie de escrituras o marcas que analizaré en las siguientes secciones.

⁴ W. J. T. Mitchell, “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell”, en *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 71-87 (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011); W. J. T. Mitchell, “¿Qué quieren *realmente* las imágenes?”, en *Pensar la imagen*, editado por Emmanuelle Alloa, 179-203 (Santiago: Metales Pesados, 2020).

⁵ James Elkins, *How to Use Your Eyes* (New York: Routledge, 2000).

reduce a lugares comunes. Las estampillas compensan su pequeño tamaño con diseños detallados, algunos de ellos adornados con máquinas de finos grabados microscópicos⁶.

Elkins enfatiza cómo los sellos postales han sido mirados en función de otro medio ante el cual han sido modelados en vez de ser observados como pequeños objetos en sí mismos, es decir, en cuanto imágenes específicas, por lo que persiste la dinámica de lo que Mitchell llamaría una anidación de medios⁷. El caso de las estampas religiosas es muy similar: desde la impresión hasta su relación con las obras que reproducen, suelen ser analizadas como objetos auxiliares, sin embargo, propongo que tienen particularidades que les permiten funcionar como imágenes religiosas y objetos cotidianos sin que estas características se contradigan. Siguiendo este postulado y considerando a las estampas como parte de una cultura gráfica cristiana, propongo una estrategia para examinar en profundidad las estampitas, atendiendo tanto a su dimensión religiosa como a su materialidad. Para ello, introduciré algunos principios de las metodologías visuales que permitan acercarse a estas imágenes *en serio*, tal como sostiene Gillian Rose⁸. Esto implica no utilizarlas únicamente como ilustraciones de una idea, sino explorar a través de ellas un espectro más amplio de significados, latencias y vibraciones. En esta línea, retomaré también la propuesta iconológica de Aby Warburg, que invita a pensar *con y a través* de las imágenes⁹.

La idea de tomar las imágenes en serio implica al menos dos claves: de una parte, comprender que las imágenes son complejas históricamente y no son meros reflejos de las sociedades que las producen, por el contrario, portan sedimentos históricos de manipulación y recepción; incluso las obras custodiadas en museos sufren diferentes restauraciones y manipulaciones que pueden alterar su visibilidad (o legibilidad, como discute Alloa¹⁰). Por otra parte, al momento de investigar, no basta con presentar la imagen en el texto como una evidencia autosostenida; es indispensable examinarla en detalle y ofrecer una descripción que trascienda la simple écfrasis, permitiendo un recorrido intencionado por sus recovecos, formas y superficies. Esa escritura constituye, en sí misma, un gesto visual: una imagen escrita que no se limita a trasladar un lenguaje a otro, sino que abre un espacio de mirada y lo registra narrativamente. Tal como señala Joan Didion: la imagen mental guía la escritura como un camino que se descubre a medida que se va desmadejando la imagen, hebra por hebra, generando continuidad¹¹. En este sentido, las imágenes no pueden ser reducidas a un único contexto, precisamente debido

al entramado de actores y agentes involucrados en su creación, circulación y recepción. Este carácter complejo y multidimensional evidencia su multiplicidad ontológica y su cercanía a la indeterminación.

De esta manera, podemos observar un anacronismo propio de la imagen, el que palpita en al menos dos sentidos: desde una mirada presente que ilumina algo soslayado, o —referenciando a Pablo Aravena¹²— desde un presentismo que absolutiza los sentidos de la imagen en la percepción inmediata. Me interesa particularmente el primero para evitar caer en el segundo. La imagen actúa como un síntoma en la memoria, abriendo tiempos heterogéneos en la mirada. Tal como sostiene Georges Didi-Huberman, una apreciación estética contemporánea puede revelar elementos que han permanecido invisibles para otros investigadores¹³. El historiador usa como ejemplo las pinturas murales inferiores de La Virgen de las Sombras (Fra Angelico, 1440-1445) en el convento de San Marcos, Florencia. Estas imágenes, a menudo omitidas por la historiografía del arte, presentan manchas expresionistas: colores diversos dispersos aparentemente de manera azarosa sobre la superficie mural, creando una materia visual caótica y multicolor. Didi-Huberman se detiene en estas imágenes porque evocan las obras de los expresionistas abstractos norteamericanos, generando una perturbación visual¹⁴. En ese gesto deliberado y excluido de la narrativa oficial, se percibe la supresión de un cuerpo y un movimiento corporal que, intencionadamente, producen esa imagen y efecto visual en un espacio dedicado a la contemplación sagrada. Este movimiento visual nos sitúa en lo que denomino “el más acá” de la imagen: un vínculo afectivo, situacional y relacional en el que se entrecruzan la mirada y la creencia. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, nos posiciona con el pasado por el frente y el futuro a cuestas¹⁵. Cito a Didi-Huberman:

Ante una imagen —tan antigua como sea—, el presente no cesa jamás de reconfigurarse, por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del ‘especialista’. Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea— el pasado no cesa nunca de reconfigurarse,

⁶ Elkins, *How to Use Your Eyes*, 4. Traducción propia.

⁷ Mitchell, W. J. T., *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (Madrid: Akal, 2019).

⁸ Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (Thousand Oaks: SAGE Publications, 2001), 15.

⁹ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009).

¹⁰ Emmanuel Alloa, *¿Cómo (no) leer las imágenes?* (Madrid: Aguaderramada, 2022).

¹¹ Joan Didion, *Lo que quiero decir* (Buenos Aires: Literatura Random House, 2021).

¹² Pablo Aravena, “Patrimonio, memoria e historicidad: el contenido político de nuestra relación con el pasado,” en *Tarapacá, un desierto de historias. Historia, cultura y memoria en el norte chileno* (siglos XIX y XX), ed. R. Gálvez, R. Ruz y A. Díaz (FONDART y Taller de Investigaciones Culturales (TINCUC), 2003), 45–67; Pablo Aravena, *Memorialismo, historiografía y política* (Santiago de Chile: Ediciones Escaparate, 2009).

¹³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018).

¹⁴ Durante mis estudios de maestría analizamos obras religiosas similares que pertenecían a la colección de National Gallery London y la curadora de Arte y Religión del museo, Dra. Jennifer Sliwka, acentuaba este tipo de expresionismo abstracto como una forma de representar la alteración de la materia al momento de entrar en contacto con lo sagrado, lo que tenía por efecto una asombrosa confusión de colores que el mármol adquiriría, representando todos los colores posibles. Si bien he buscado mayores referencias que soporten esta idea, me he apoyado en las reflexiones de San Juan Damasceno y la mística material de los padres orientales para suscribir dicha hipótesis.

¹⁵ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen: mirada ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015).

dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (...) La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira¹⁶.

Esta noción de temporalidad en la imagen nos remite a las hipótesis de Walter Benjamin sobre la historia trabajadas por Didi-Huberman, donde sostiene que la historia implica “apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro”¹⁷. Objetos temporalmente impuros, las imágenes expresan un malestar que florece al momento de abrir el pliegue del anacronismo: resurgen y pulsán memorias entre largas duraciones, latencias y síntomas. Así, encontramos iconografías muy tempranas del cristianismo como la Santa Faz en marcapáginas¹⁸ y estampitas en el siglo XIX, o bien, reproducciones de imágenes de bulto en fotografías de emulsión albúmina o gelatina bromuro de plata que replican la idea bizantina de una copia sagrada desde un original milagroso. Como apunta Antonio Oviedo en la Nota Preliminar de “Ante el tiempo”, “la imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir”¹⁹; antes bien, resurge de diferentes formas en pulsiones continuas.

Otro elemento esencial de las metodologías visuales es trabajar con un corpus amplio para poder establecer diferentes escalas de comparaciones, siguiendo la propuesta que Aby Warburg propone en su *Atlas Mnemosyne*²⁰. Dichos cotejos no se reducen a revisar motivos o expresividades de las imágenes, sino que implica poner en relación las imágenes para permitir una forma de pensamiento a través de ellas, una pensatividad de la imagen que se muestra a través de destellos, detalles e intervalos²¹. Como sostiene Adriana Valdés en su ensayo sobre la imagen en Warburg y Benjamin, “las imágenes no ilustran, sino que generan pensamiento”²². Esta idea aparece también en la discusión organizada por James Elkins en su Seminario sobre la teoría de la imagen, donde Marie-Jose Mondzain expresa:

Yo diría que la imagen no es necesariamente un objeto. Primero, me parece que la presencia del pensamiento en las imágenes, en la pintura, se encuentra dentro de las imágenes (...) aprendemos las cosas a través de las imágenes. Pero hay que hacer una distinción entre imagen y mirada (*gaze*). La visibilidad de un objeto no puede ser reducida a lo que está en juego en la mirada en relación con la invisibilidad. Está tanto el significado, que es

construido, como yo llamo el no-objeto. Es una cuestión acerca del deseo de ver, el deseo de mostrar. (...) [El deseo] es la condición que mueve a todos los humanos. Funciona a través del movimiento. Y si el deseo de ver es el principio del propio pensamiento, hay algo en la imagen que comparte con la condición del pensamiento mismo²³.

En esta intervención, la filósofa francesa responde al problema de la materialidad de las imágenes y las formas de entender la mirada, pero enfatiza cómo el pensamiento también forma parte intrínseca de las imágenes. Gottfried Boehm²⁴, presente en el citado seminario, sostiene además que las imágenes atraviesan todas las formas del conocimiento, sin limitarse al ámbito artístico. La pensatividad de la imagen desplaza al sujeto como eje central de la mirada y, en el caso de las imágenes religiosas, emergen otras agencias que desplazan ese lugar privilegiado por lo humano en la relación visual. La interacción entre el deseo de mostrar, el movimiento y la materialidad de la imagen (en oposición a lo propuesto por Mondzain) genera una fuerza agencial que radica en el ensamblaje material. Como ha planteado Jane Bennett²⁵, las imágenes, en su proceso encarnado, resuenan como materia vibrante entre cuerpos humanos y no humanos. Esta resonancia facilita desviaciones o inclinaciones —el clinamen—, o la libertad inherente a las cosas²⁶.

Siguiendo lo anterior, es que los aspectos materiales de las imágenes son trascendentales en esta propuesta de investigación de las estampitas: en dicho encuentro de cuerpos²⁷, a través del contacto se crean formas de creer, rezar y socializar que dejan marcas registrables en el archivo estudiado. Estas marcas, generadas a partir de esa interacción vibrante entre lo humano, lo material y lo sagrado, son clave para comprender la agencia de las estampitas en su dimensión cultural y religiosa.

Para efectos de este trabajo, he tomado en consideración el volumen total de objetos reunidos bajo la colección de Estampas del Archivo Jesuita, el que ascendía a 8.627 en noviembre de 2020 y que en la actualidad supera las 9000 unidades debido a nuevas adquisiciones realizadas principalmente a través de compras y donaciones. Cabe mencionar que este fondo cubre una amplia gama de objetos considerados como *ephemera*²⁸ de tipo impresa: postales, fotografías, marcapáginas, novenas, detentes (ver Figura 1), trípticos tipo retablos de papel o recuerdos

¹⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 32.

¹⁷ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1995), 53.

¹⁸ En el Museo Histórico Nacional se encuentra este objeto, ficha SURDOC 3-41662, disponible en <https://www.surdoc.cl/registro/3-41662>

¹⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 17.

²⁰ Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010).

²¹ Emmanuel Alloa, “Entre la transparencia y la opacidad: lo que la imagen da a pensar”, en *Pensar la imagen*, ed. Emmanuel Alloa (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020), 11-25; Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

²² Adriana Valdés, *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin* (Santiago: Orjikh Editores, 2012), 27.

²³ James Elkins, “Un seminario sobre la teoría de la imagen”, *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 7 (2009): 131-173.

²⁴ Gottfried Boehm, “Lo que se muestra. De la diferencia icónica”, en *Pensar la imagen*, ed. Emmanuel Alloa (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020), 29-46.

²⁵ Jane Bennett, *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (Buenos Aires: Caja Negra, 2022).

²⁶ Valentina Buló, *Materialidad y afectividad de los cuerpos* (Santiago: Editorial USACH, Colección IDEA, 2022).

²⁷ Hans Belting, “Cruce de miradas con la imagen: la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”, en *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011), 179-210.

²⁸ *Ephemera* es una forma latinizada de aludir a materiales que posiblemente fueron manufacturados para no durar más de un día o sólo dentro de un rango temporal definido por el evento que anuncian, tales como periódicos, invitaciones, boletos, etc.

tales como denarios, rosarios, figuritas pequeñas entregadas con motivo de celebración de un bautismo o primera comunión. Se trata, por lo tanto, de una colección de objetos afectivos que fueron resguardados por sus distintos colectores con el motivo de conmemorar un hito o bien, debido a la concatenación afectiva que comporta, lo que será tratada en la última dimensión de análisis propuesto. Este archivo se encontró dividido entre las dependencias de la Compañía de Jesús en Santiago centro y el Archivo Histórico Nacional, donde una parte fue entregada a comodato que luego en 2022 fue disuelto y se mantienen actualmente todas las cajas en la Casa central de la comunidad ignaciana.



Figura 1. Detente del Sagrado Corazón de Jesús, realizado a mano, s/f. Colección de Estampas Religiosas. Tela, cinta, bordado y dibujo a tinta sobre tela y papel. Fuente: Archivo Jesuita.

Los detentes son objetos recurrentes en este acervo y demuestran la variedad de objetos que se acumulan en este archivo, los que no se reducen a una sola tipología (vale, decir, estampas). Ello acentúa la necesidad de entender la categoría de *ephemera* en un sentido amplio: es la misma delicadeza de estos materiales lo que llama a su cuidado y protección, permitiendo su resguardo en libros devocionales y altares privados. Este detente en particular conjuga técnicas y materiales utilizados en este tipo de colecciones, tales como el papel impreso, pasamanerías, detalles bordados y dibujados a mano alzada con tinta sobre la tela, el recorte manual y el ensamblado.

Dentro de este corpus, fueron seleccionadas aquellas imágenes que por escritura, factura, técnica o motivo iconográfico respondiera a un período entre aproximadamente mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, tomando 1930 como una fecha de inflexión. A partir de esa década, es posible observar cómo las iconografías y las estampas varían considerablemente en términos estéticos, visuales y materiales. Flanqueado por dichos márgenes y conforme avancé en el registro de imágenes individuales, me dediqué a describir en detalle solamente las estampas contenidas en cajas o sobres que provinieran de hermanos Jesuitas, puesto que empecé a avizorar una serie de relaciones afectivas en dichas piezas y que demuestran una de las principales formas de circulación de este tipo imágenes. Este viraje me permitió comprender cómo dentro de una comunidad de religiosos varones estas estampas eran igualmente regaladas, dedicadas y repartidas, no siendo un objeto dirigido exclusivamente a públicos femeninos o infantiles, como han sostenido algunas autoras²⁹.

En este sentido, es importante mencionar que se propone una metodología procedimental que fue evolucionando durante la investigación, aunque se mantuvieron los principios rectores aquí expuestos. Caracterizada por lo que Silvia Rivera Cusicanqui³⁰ llama “los métodos heterodoxos”, esta investigación fue abriendo vetas de profundización según lo que el corpus mandataba. Rivera Cusicanqui entiende estos acercamientos abigarrados para investigar imágenes como una forma de resistencia, donde las mezclas, las agencias y la subversión son fundamentales para producir nuevos saberes situados y anticoloniales. La autora propone descentrar las formas de la colonización a partir de los usos de la palabra (enfocándose en su experiencia en el Taller de Historia Oral Andino) y de la imagen en un sentido anacrónico: haciendo de la mezclanza una melcocha llena de paradojas sin contradicción. Sostiene la autora:

²⁹ Cfr. Rosario Ramos, *Ephemera: la vida sobre el papel*. Colección de la Biblioteca Nacional [Catálogo de exposición] (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002); Sonia Ríos, “¡Devotas Estampas!: populares como los cromos, deseadas como el chocolate. Modos de difusión de la imagen religiosa en materiales ephemera”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, no. 16 (2020): 168–184.

³⁰ Silvia Rivera Cusicanqui. *Sociología de la imagen: mirada ch'ixi desde la historia andina*. (Tinta Limón: Buenos Aires, 2015).

...nosotros, con nuestras universidades modestas y nuestras bibliotecas paupérrimas, tenemos que ver todo lo bueno que podemos sacarle a los autores que leemos, incluso tenemos que intervenirlos y modificarlos para quitarles lo superfluo y ponerle lo que les falta. La heterodoxia ha sido desde siempre un rasgo de nuestro quehacer cultural³¹.

Creando nuevas formas desde esa heterodoxia, se adoptaron estrategias agenciales que, tal como lo sugiere Ana María Guasch³², conforman una metodología que se nutre de la diversidad y la especificidad de los temas abordados. Un estadio relevante de este estudio ha sido la creación de constelaciones visuales de estas imágenes con otros objetos, lo que ayuda a determinar un momento de auge histórico, relaciones múltiples y anidación en otros formatos. Así, el régimen visual de las estampitas no se agota en ellas, sino que se simula en fotografías tempranas, se recortan y sobreviven bajo las cúpulas luminosas de los Fanales al Niño Dios³³, están emparentadas con láminas didácticas religiosas que se utilizan en el mismo período y se ofertan en catálogos junto a joyas, libros, relicarios y otros objetos. Estas relaciones no sólo evidencian mecanismos de circulación, apropiación y recepción de este tipo de imágenes, habilitan a su vez la creación de contextos históricos no cronológicos³⁴ que se replican en fuentes escritas (catálogos de impresores, escritos literarios) y visuales como, por ejemplo, "La mesa revuelta" de Federico Rojas Labarca³⁵.

Otro factor a considerar en el trabajo con las imágenes es respecto a las políticas de representación y mirada en las que se inserta: en el caso de las estampitas, iconográficamente están orientadas a crear una mirada que integra al espectador, son parte de lo que David Morgan ha llamado las miradas simpáticas del catolicismo, que se oponen a la empatía tridentina que llamaba a los orantes a imitar a Cristo en su sufrimiento³⁶. Estas formas de seducción visual responden a la alta competencia interdenomi-

nacional que presentaba el cristianismo en el siglo XIX, forzando al catolicismo a buscar formas más amables de convocar y atraer a sus adeptos. Estas imágenes promueven un acercamiento tanto hacia los modelos de santidad como entre pares, siendo fundamentales en la función pastoral de la iglesia. En este punto es sustancial explicitar la propia mirada, vale decir, el locus enunciativo que está signado por el momento histórico, el lugar específico, el género de quien investiga. Miro desde mi experiencia y mis búsquedas: he aprendido a pintar íconos ortodoxos bizantinos para comprender las imágenes y la práctica de su factura como un acto devocional³⁷, he leído teología para conocer los principios filosóficos de la imagen religiosa en mis estudios de postgrado, he estudiado el fenómeno religioso desde lo etnográfico y la historia del arte, pero sobre todo he asistido a fiestas religiosas, encuentros y he observado e investigado colecciones de museos y archivos buscando estos fragmentos efímeros que se eluden en gran parte de los estudios sobre religiosidad popular.

Mi pregunta reside en la mirada religiosa: ¿cómo reconstruir esa mirada confusa, difusa y múltiple que se acrisola en las estampitas? Esta pregunta se entronca en las formas que José Luis Brea ha definido dentro del campo de los estudios visuales en cuanto "estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad"³⁸. Las estampitas pueden entenderse como depositarias de miradas específicas, de una forma particular de observar y de pensar la relación con la imagen religiosa que queda acrisolada en su forma, su contenido discursivo, su presentación material y las manipulaciones que presenta. Para abordar esta inquietud, se ha diseñado un itinerario metodológico que considera estas imágenes desde cuatro dimensiones. Estas distintas capas de la imagen se deben incluir en un análisis integrado en una base de datos que permita filtrar por categorías que se establecen en función de los objetivos de la investigación y considerando las vibraciones, reconocimientos mutuos y sentidos que se dejan entrever al manipular estos objetos. Se detallará brevemente cómo fueron construidas y desarrolladas estas categorías.

3. Dimensión iconográfica de las estampitas

La primera de estas dimensiones es quizás la más estudiada: remite a aquello que la imagen muestra, lo que da a ver, lo que reconocemos en ella. El estudio de las iconografías religiosas ha sido un campo de estudio desarrollado con gran fuerza en el siglo XX. Basado en la sistematización que Erwin Panofsky realizó en sus "Estudios sobre Iconología"³⁹, la pesquisa de motivos iconográficos se ha instalado como una herramienta particularmente útil para la puesta en valor y gestión de colecciones, así como

³¹ Rivera Cusicanqui. *Sociología de la imagen: mirada ch'ixi desde la historia andina*, 308.

³² Anna María Guash, "Doce reglas para una nueva academia. La 'Nueva historia del Arte' y los Estudios Visuales", en *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 201-219.

³³ Lily Jiménez, "La dulce mirada: kitsch y comportamiento iconofágico en un grupo de fanales del Museo La Merced, Santiago de Chile", *Liño*, no. 27, vol. 27 (2021): 91-100. <https://doi.org/10.17811/li.27.2021.91-100>

³⁴ Lo enuncio en plural porque entiendo dichos contextos como momentos de dispersión y multiplicidad, donde, al decir de Ranajit Guha, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (Barcelona: Crítica, 2002), se sacrifica la vaca sagrada de la cronología en nudos (latencias), enredos (suepervivencias) y un tiempo caprichoso que no se avergüence de su ciclicidad (o temporalidades múltiples que ya mencioné respecto de las imágenes).

³⁵ La obra de 1905, realizada en tinta sobre papel, refleja con realismo un entorno gráfico donde conviven diversos impresores de la época, incluyendo estampitas religiosas. Disponible en www.museodetalca.gob.cl/galeria/la-mesa-revuelta-de-federico-rojas-labarca

³⁶ David Morgan, *The Embodied Eye: Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling* (Oakland: University of California Press, 2013); David Morgan, *El sagrado corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción* (Madrid: Sans Soleil, 2013).

³⁷ Fui aprendiz regular del taller de iconografía de la Iglesia Ortodoxa de la Santísima Virgen María entre los años 2009 y 2016 (Santiago, Chile). Estudié al alero del maestro Gerardo Zenteno y también tomé un curso del teólogo e iconógrafo Federico Aguirre (Xamist).

³⁸ José Luis Brea, "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad", en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, coordinado por José Luis Brea. (Madrid: Akal, 2005), 7.

³⁹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 1967).

para investigar sobre transformaciones y circulación de imágenes en diversas partes del orbe cristiano⁴⁰. Esta metodología permite comprender una tradición cultural y religiosa en conjunción al desarrollo de sus fuentes escritas y visuales, comprendiendo las transformaciones de los motivos iconográficos en sus usos, variaciones, valoraciones sociales y de interpretación. No sólo es una herramienta de reconocimiento, el trabajo iconográfico permite comprender las fuentes textuales y visuales de las representaciones visuales, se ha utilizado incluso en la aplicación de metodologías de correspondencias propia del estudio del arte virreinal durante el siglo XX⁴¹, fórmula que se destaca por la relación de imagen-imagen y no texto-imagen, como originalmente lo desarrolla Panofsky.

Ahora bien, el estudio de la iconografía y su variante disciplinar hacia la iconología han desarrollado un campo disciplinar propio donde la búsqueda de retóricas, símbolos y significados en la imagen es fundamental⁴². No obstante, las estampitas son imágenes que tienen una función declarada de simplificación de sus contenidos religiosos, coadyuvando a la comprensión no mediada en su relación con lo sagrado⁴³, por lo que una de sus intenciones es permitir el acceso a la imagen y sus significados de manera directa. La iconografía se encuentra en estrecha relación con su anclaje textual, lo que se evidencia en el análisis integrado de estas secciones. Y en términos de volumen, sigue siendo relevante conocer los motivos iconográficos predominantes de la muestra, lo que permite comprender qué santos podrían ser coleccionados o más queridos, qué advocaciones de la Virgen prevalecen sobre otras, o cómo están representados los intereses de quienes guardaron con ahínco estas imágenes.

Durante esta investigación me he encontrado con varias novelas que mencionan estampitas o las hacen parte de su trama. A modo de pequeño inventario, como propone María José Navia⁴⁴, comencé a recopilar algunas de estas apariciones para trazar formas de la vida social de estas cosas en textos de ficción. Un caso particular es la novela "Carcoma" de Layla Martínez⁴⁵ que juega con el horror de una casa poseída por sombras oscuras, venganzas, conflictos de clase y acusaciones de brujería. En dicha casa,

las estampitas se encuentran en cunas, en los respaldos de las camas, se intercambian y se usan para protección. Menciona Martínez en un momento de la historia:

Cuando salió del trance, la vieja me tendió una estampa. Dale esto al periodista de ahí afuera, dijo, y le cantó al fuego para que se fuese durmiendo mientras separaba las brasas. Era una imagen del arcángel San Gabriel con la armadura dorada y las alas desplegadas. En una mano llevaba una espada y en otra una balanza y eso a mí me gustaba porque me figuraba que quería decir que no hay justicia sin muerte sin penitencia. Lo que no me gustaba es que ese también fuese hermoso y no una mantis, una polilla, una langosta porque eso quería decir que ese pintor tampoco había visto un ángel. Todos los pintores de estampas son unos farsantes y a mí me cansa tanta mentira⁴⁶.

Esta escena tiene una pequeña trampa que suelo usar en clases para señalar un desliz. Aunque el párrafo describe cómo deberían lucir los ángeles según los textos bíblicos —seres espantosos con alas llenas de ojos, con ojos en todo el cuerpo⁴⁷ o con cuatro caras zoomorfas (el tetramorfos⁴⁸)— revela a su vez la farsa de representarlos como figuras amorosas. Además, confunde a San Gabriel con San Miguel, cuyos atributos de armadura, espada y balanza corresponden al capitán de las huestes celestiales que expulsa al demonio al infierno. Este ejemplo ilustra cómo los modelos visuales han cambiado: de figuras multiformes difíciles de contemplar a seres antropomorfos alados, adaptados al arte caldeo y griego desde la Antigüedad Tardía⁴⁹.

La persistencia de este motivo es indudable y la figura del ángel es también importante en el pensamiento de Walter Benjamin y su forma de entender la historia⁵⁰. En el corpus trabajado existen cinco estampas que representan a estos seres: una tarjeta de Primera Comunión donde aparece una figura alada con una capa de color rosado con cinta dorada en sus bordes acompañando a una niña arrodillada que recibe la hostia consagrada; una estampa sobre la Muerte de José en Nazareth, en la que aparecen 15 figuras aladas que vienen a recoger al santo difunto; dos estampas del Niño Dios, una cromolitografía que lo muestra en su cuna de paja en el pesebre acompañado de un ángel de pelo rubio y decorados florales y otra litografía de color azulado que presenta al niño con un ángel que le entrega una rama de lirios

⁴⁰ Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002).

⁴¹ Martín Isidoro y Clelia Domoñi, "El grabado en la pintura colonial: una metodología propia de la historia del arte," en *III Congreso Internacional de Facultad de Filosofía y Letras/UBA: Artes en Cruce. Los espacios de la Memoria. Memorias del Porvenir*, 5–10 de agosto de 2013, Buenos Aires; Álvaro Ojeda, "El grabado como fuente del Arte Colonial: estado de la cuestión", *Proyecto de Recopilación de Fuentes Visuales de la Colonia*, PESSCA, 2000–2024, <http://www.colonialart.com>.

⁴² Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2008).

⁴³ Esta hipótesis es uno de los ejes fundamentales que desarrollé en mi tesis doctoral y se puede rastrear este sentido de simplificación visual y discursiva en catálogos decimonónicos que abogaban por este principio, tales como los publicados por la Maison Bouasse Lebel (1854) y el de la casa L. Turgis (1900).

⁴⁴ María José Navia, *Pequeños inventarios. La vida de las cosas en diez libros chilenos* (Santiago: Orjikh Editores, 2024)

⁴⁵ Layla Martínez, *Carcoma* (Laurel, 2021).

⁴⁶ Martínez, *Carcoma*, 21.

⁴⁷ De hecho, en los relatos bíblicos de la Anunciación, María se asusta y el ángel le dice: No tengas miedo. Cfr. Lucas, 1:26–38.

⁴⁸ Ángel que se ha tomado como la representación de los cuatro evangelistas con formas de animales, muy común en el arte románico y en pinturas de frescos e íconos tardomedievales. Referencio aquí a Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media* (Palma de Mallorca: José J. De Olañeta Editor, 1997).

⁴⁹ Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, 67.

⁵⁰ Benjamin, *La dialéctica en suspenso*; Valdés, *De ángeles y ninfas*.

(ambas estampas de la casa de impresión francesa Bouasse-Lebel); y la última representa un ángel de la Guarda junto a un pequeño niño en un paisaje agreste. Todas las imágenes recogen la misma representación: no encontramos ángeles con ojos en sus alas o tetramorfos en este corpus.

En términos generales, iconográficamente en la muestra tomada el Archivo Jesuita encontramos 22 representaciones de santas, vírgenes o figuras femeninas, 48 masculinas y 8 que representa algún tipo objeto tales como velas, palomas, corazones a las que se podría asignar una neutralidad en términos genéricos. Estos últimos objetos destacan por ser recortes muy pequeños de objetos simbólicos (5.5x5.5 cms en el caso de una paloma, 9.7x 1.4 cms la vela y un corazón de 5.7x3.3 cms) (ver Figura 2), todos dibujados y recortados a mano, por lo que obedecen a una forma de creación y circulación diferente a las estampas comercializadas.



Figura 2. Paloma con cartela "Paz, Sabiduría", s/f. Colección Estampas religiosas. Papel recortado, tinta y lápiz de color, 5.5x5.5 cms. Fuente: Archivo Jesuita.

Con respecto a las santas o vírgenes de este corpus, destaca la imagen de la Virgen (8 ejemplares) e imágenes de Santa Ana (3 ocurrencias), Santa Catalina Tomás con reliquia, Santa Teresa del Niño Jesús (4 imágenes), Santa Bernardita (2 estampas), Santa Teresa de Jesús (o de Ávila, 3 ocurrencias con reliquias) y Santa Margarita María de Alacoque. Si bien escapan de la muestra reducida temporalmente, cabe señalar que en varias cajas se encontraron grandes cantidades de estampas de Ignacio de Loyola repetidas, como si se hubieran reservado un taco completo de estas imágenes para regalar, repartir o dedicar.

4. Dimensión material de las estampitas

La dimensión material de las estampitas es primordial para comprenderlas como objetos devocionales que median entre lo tangible y lo intangible. Documentar sus materiales, medidas y técnicas sitúa estas imágenes en una encrucijada temporal, evidenciando diferencias entre litografía, grabado, impresión fotográfica y *offset*. Además, su carácter portátil —la mayoría de las estampas registradas son de aproximadamente 7x11 cm— y

los añadidos en sus soportes, como elementos troquelados, gofrados o reliquias, reflejan prácticas táctiles y hápticas que las vinculan con usos como amuletos, recuerdos o souvenirs. Así, en el corpus analizado abundan estampas en papel verjurado, vitela, cartulina y papel vegetal (enmantecado y semitransparente), con añadidos como telas, cintas, flores prensadas, cortezas, fotografías y reliquias. Estos detalles no solo enriquecen su dimensión material, sino que también revelan las interacciones sociales y devocionales en las que participaron, ampliando su significado simbólico y afectivo.

Los aspectos materiales permiten recrear y reconstruir interacciones con la imagen, por lo tanto, miradas contemporáneas y múltiples sobre ellas. Los materiales consagrados que a veces portan algunas de estas imágenes, como es el caso de reliquias de tercer grado (es decir, trozos de telas que han entrado en contacto con reliquias de primer orden), otorgan una mayor complejidad a estos objetos, dotándolos de un sentido milagroso y sagrado particular. El énfasis de este enfoque permite integrar el sentido transparente de la imagen (sus rasgos legibles en iconografías y escrituras) con su sentido opaco o reflexivo⁵¹, poniendo de relieve la experiencia en la interacción y encuentro con la imagen.

Dentro del acervo estudiado se encuentra una estampa de la Virgen de Loreto que podemos tomar como un ejemplo para observar las relaciones entre sus elementos materiales y sus sentidos simbólicos: sus bordes son curvos e irregulares, troquelados con texturas que asemejan un encaje; en su sección intermedia tiene una fotografía en emulsión albúmina de una imagen de bulto de la Virgen de Loreto (ver Figura 3), siendo una técnica muy utilizada en el siglo XIX⁵². Sobre este retrato se encuentra una cinta semitransparente de color negro que está fijada a la estampa con un sello de lacre en forma de flor ligulada. Bajo estos materiales, la inscripción: *Attesto io sottoscritto Custode della S. Casa di Loreto, che il Velo nero e stato indosso Giovedì e Venerdì Santo alla s. Statua e porticato nelle S. Mura e nella S. scodella Loreto, questo di IL CUSTODE*⁵³. Un timbre debajo de esta escritura marca el nombre de quien certifica la acción referida al velo: Francesco Morori⁵⁴.

⁵¹ Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas* (siglos XVI y XVII) (México: Fondo de Cultura Económica, 2005).

⁵² Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992); Hernán Rodríguez, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (Santiago: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, 2001).

⁵³ La traducción literal sería: "Yo, el abajo firmante, Custodio de la Santa Casa de Loreto, certifico que el velo negro fue usado el Jueves y Viernes Santo por la santa Estatua y portal, y en el santo muro, y en la escudilla de la Santa [Virgen de] Loreto. Firma: El Custodio". Agradezco a la Dra. Marcela Cubillos (Universidad de Valparaíso), quien me asesoró en la traducción del texto.

⁵⁴ En el primer registro que hice de esta imagen, confundí este timbre con una marca de pertenencia. Al revisar la traducción del texto con la imagen, cobra un sentido muy diferente.



Figura 3. Estampita de la Virgen de Loreto, s. f. Colección de Estampas Religiosas. Papel troquelado, sello de lacre, cinta y fotografía albúmina. Fuente: Archivo Jesuita.

Estos medios conjuran una serie de resonancias significativas en términos religiosos y cristianos: los sellos de lacre se utilizan para rubricar reliquias autenticadas, por lo que su uso en esta imagen remite al hecho afirmado en el texto, es decir, que el velo de la imagen fue colocado en contacto con la estatua de la Virgen de Loreto (y también los santos muros, el portal y un cuenco o espacio del templo). Por efecto de su sacralidad, dicho toque permite la santificación del velo, de la misma manera que la fotografía es una réplica de un original milagroso, inscribiendo esta estampita en una larga tradición cristiana de ampliación de lo que André Vauchez denomina el campo de lo milagroso⁵⁵. A su vez, esta práctica se origina en el culto a los íconos sagrados del Imperio Romano Oriental, donde la copia de una imagen milagrosa era la forma de difundir una determinada Virgen o Santo. Esto se replica en devociones asociadas a las apariencias verdaderas de figuras religiosas, como es el caso de la Santa Faz, la que es reliquia e imagen al mismo tiempo. Por eso, el contacto con la reliquia o los cuerpos será desplazado por la copia de una imagen a otra:

El contacto entre imagen e imagen, como anteriormente había sucedido entre cuerpo e imagen, se convirtió así en prueba retroactiva del origen de la primera imagen. El contacto también transmitía a la copia el poder milagroso, al igual que sucedía con las reliquias cuyos poderes seguían activos en las telas y líquidos con los que habían estado en contacto. Cuando la imagen milagrosa se duplicaba por poderes propios, la copia actuaba como su original: la voluntad de Cristo de producir una

imagen de sí era también transmitida a la imagen cuando ésta generaba una copia de sí⁵⁶.

El proceso de creación de la fotografía en el siglo XIX era muy cercano a la alquimia y a saberes desconocidos, por lo que los retratos tempranos de dicho período mantienen un aura mágica y magnética que emana de la comunión entre ciencia y misterio⁵⁷. En este contexto, la fotografía de la Virgen de Loreto, cuyo origen se vincula a la Santa Casa, adquiere una dimensión sacralizadora mediante el contacto de luz entre el original y la copia, configurando una reliquia moderna que vincula lo visible con lo milagroso. Su efecto sacralizador reside en el contagio de lo sagrado entendido de forma inmanente respecto de la primera imagen (vale decir, la de bulto) que migra desde un lugar santo; primero a través de un viaje y luego desde una reproducción. En todas estas coyunturas de contactos, la mirada y el toque son partícipes de las múltiples acciones que afirman una mirada respetuosa y diligente que reclama la propia imagen. Aquello es parte de ese deseo movilizador de las imágenes que enuncié previamente, un deseo que se afinsa en el propio cuerpo y el conocimiento sensible. En relación al verdadero retrato de Cristo, Hans Belting señala que el deseo de ver a Dios une la curiosidad por Su apariencia con la expectativa de una experiencia personal con lo divino. En las imágenes auténticas, lo invisible de Dios se enlaza con los rasgos humanos de Jesús, haciendo de estas representaciones intermediarios entre lo celestial y lo terrenal: "Se convertía en objeto de una contemplación de la belleza perdida del ser humano"⁵⁸. Este doble sentido de las imágenes impulsa su reproducción no como meros duplicados, sino como interpretaciones cargadas de significado espiritual.

El dogma de la encarnación fundamenta esta relación con lo sagrado, mediada por imágenes que articulan el deseo de otredad señalado por Belting. La estampita de la Virgen de Loreto ejemplifica este vínculo: la fotografía a la albúmina conecta el original milagroso con la copia, mientras que el velo negro que cubre la imagen alude a una tradición visual de revelaciones a través de cortinas, símbolos de lo oculto, la imagen permanece velada, apartada de una mirada accidental o superficial. Las telas, metáforas recurrentes de la encarnación de Cristo a través del cuerpo de la Virgen⁵⁹, remiten a su papel como mediadoras entre lo visible y lo invisible. Así, estas imágenes requieren interacción, oficiando el milagro de su develación y conexión con lo divino. Como sugiere Vladimir Lossky⁶⁰, el cristianismo está intrínsecamente ligado al problema de la imagen que actúa tanto como una manifestación divina en la encarnación, así como un medio de comunión con lo sagrado. En el caso de las estampitas, la materialidad

⁵⁶ Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 75.

⁵⁷ Ramón Guixá, "Praestigia lucis: fotografía, magia y alquimia," en *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*, ed. Marta Piñol (Madrid: Sans Soleil, 2018), 279-340.

⁵⁸ Hans Belting, *Imagen y culto*, 276.

⁵⁹ Henri Maguire, "Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art," en *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, editado por Leslie Brubaker y Mary Cunningham (Farnham: Ashgate, 2016), 39-52.

⁶⁰ Vladimir Lossky, *In the Image and Likeness of God* (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1974)

⁵⁵ André Vauchez, *Sainthood in the Later Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 444-477.



Figura 4, Anverso y reverso de Tarjeta con Cruz, s/f. Colección de Estampas Religiosas. Escritura, tinta y corteza sobre papel, 4.3x10.2 cms, Fuente: Archivo Jesuita.

opera como un “segundo lugar de revelación”⁶¹, donde lo invisible se hace visible no sólo a través de la iconografía, sino también mediante los soportes físicos que transforman la relación del creyente con la imagen. Este ensamblaje entre lo material y lo simbólico convierte a las estampitas en objetos activos que articulan creencias y prácticas devocionales a través del toque y la mirada⁶².

En síntesis, los elementos materiales de una sola imagen pueden crear consonancias significativas que pueden remitir a la tradición de la que provienen, al cuerpo del que mira y a las formas de ser devocionada. Con respecto al resto del corpus registrado, siguiendo esta metodología de registro, destacan 13 estampas con materiales no convencionales. Predominan las telas consagradas mediante contacto con reliquias (de venerables, de santas y de otras imágenes), especialmente algunas que están cosidas al papel con un hilo rojo análogo al sello de lacre, y entre los restos orgánicos sobresalen aquellos relativos a flores secas extraídas de monasterios o templos y cortezas que en algunos casos se identifican como de olivo (ver Figura 4). En estampas de finales del siglo XX se observan restos de piedras y tierra (indicadores de peregrinación a Tierra Santa) y maderas u hojas de olivo. Todos estos añadidos incrementan no sólo la experiencia sensible de la estampita, sino que también abren sentidos, significados y remembranzas sobre otros lugares, otros espacios desde los que se recogieron estos fragmentos. De esta manera, la estampita que tiene estos añadidos gana agencia en el ensamblaje de estas partes, que entre el tocar y el creer activan diversas fuerzas.

⁶¹ Lossky, *In the Image and Likeness of God*.

⁶² Lily Jiménez, “Ver, tocar, creer: travesías de la mirada religiosa en las estampitas devocionales”, *Aishtesis*, no. 68 (2020): 161-178. <https://dx.doi.org/10.7764/68.9>

5. Dimensión escrita de las estampitas

El siguiente paso en la fórmula propuesta se relaciona con las escrituras presentes en las estampitas, las cuales se presentan en dos modalidades: impresas y manuscritas. En términos generales, las escrituras impresas suelen proporcionar información relevante sobre la iconografía contenida, sus materiales (como en el caso de la estampa de la Virgen de Loreto analizada en la sección previa) y en el caso de tarjetas sacramentales, detalles sobre algún sacramento celebrado, como bautismos, primeras comuniones u ordenaciones, individualizando a quienes protagonizaron dichos eventos. Estas inscripciones pueden incluir datos sobre la casa de impresión, el artista que creó o adaptó la imagen, la censura eclesiástica, o los timbres y sellos de autenticidad, especialmente en el caso de las reliquias. En este sentido, los textos impresos aportan información vital sobre el uso, el origen y la función del objeto, destacando elementos como oraciones, jaculatorias, hagiografías breves o instrucciones para la práctica devocional.

Las escrituras manuscritas presentan características muy distintas. A través del registro de notaciones, marcas y mensajes en las imágenes es posible observar rutas de circulación junto a vínculos afectivos que quedan de manifiesto en las estampas: dedicatorias, buenos deseos, notas de traspaso, poemas, citas a las sagradas escrituras y reflexiones en torno a las imágenes aparecen en al menos 22 imágenes del conjunto registrado. Para realizar este trabajo, tomo de referencia algunos ejercicios ya realizados en Chile con perspectiva de historia del libro y la lectura, que se inspiran en la propuesta de Leah Price⁶³ sobre las prácticas extra-lectoras en torno al libro, quien propone tres acciones de esta relación con los libros (o impresos, en este caso):

⁶³ Leah Price, *How to Do Things with Books in Victorian Britain* (Princeton: Princeton University Press, 2012).



Figura 5. Anverso y reverso de Estampa de adoración al Niño Dios con dedicatoria, ca. 1920. Colección de Estampas Religiosas. Litografía sobre papel verjurado, 11.5x6 cms. Fuente: Archivo Jesuita.

hacer algo con las palabras (acto de lectura), hacer algo con el objeto (huella de manipulación) y hacer algo hacia o con otra persona (forma de circulación e intercambio)⁶⁴. Estas categorías plantean escalas de análisis respecto de las estampitas que borronean la dualidad sujeto-objeto de la imagen, permiten la transferencia amorosa de mensajes y proporcionan indicios reconocibles de los mecanismos de obsequio y protección (ver Figura 5). Esta aproximación desde la lectura y la historia del libro deriva de un giro material en los estudios bibliográficos, en los que problemas como la ilegibilidad, la invisibilidad de los materiales y las estrategias de lectura y apropiación de los lectores cobran vigencia ante escenarios de diversificación de la industria del libro⁶⁵.

En la estampa de Adoración al Niño Dios que podemos observar se encuentra una dedicatoria por su reverso: “Mil y Millones de felicidades para el día de hoy le deca [sic] de todo corazón su amiguito Alberto Leopoldo Hitschfel Kinzel. Rdo. H. B. Jaume. Pto. Montt el 24 de Agosto de 1927”. Este texto da cuenta de una de las formas más comunes de circulación de las estampitas: a través de regalos, recuerdos y pequeños mensajes que dibujan una red de cuidados y atenciones al interior de la comunidad religiosa. Este tipo de marcas es de las más frecuentes en el corpus y en nuevas adiciones al archivo se puede seguir observando su presencia.

Quisiera referir a dos ejercicios de análisis de las marcas lectoras en libros realizados en colecciones

patrimoniales en Chile, en los que me he basado para crear el registro metodológico aquí propuesta: “Vea lo que hay dentro de este libro” de Natalia Martínez y Natalia Ortiz⁶⁶, realizada en la Biblioteca Patrimonial Dominica (BPRD); y el texto “Inscribir, atesorar, recordar. Huellas de manipulación en libros de pequeño formato” de Francisco Burdiles, Dina Camacho y Camila Plaza⁶⁷, estudio radicado en la Sala Medina de la Biblioteca Nacional. La primera publicación se inclina por el concepto de “intervención” para referirse a “los posibles de manifestaciones gráficas que pudiéramos hallar [en] los libros antiguos de la BPRD, en tanto no nos era posible anticipar qué o cuánto íbamos a encontrar”⁶⁸. A partir del catastro realizado, dan cuenta e interpretan marcas de pertenencia, marcas de atención (dibujos, palabras, garabatos), marginalias varias tales como dibujos, comentarios, mensajes de ocio, frases sueltas, timbres, e incluso censura de secciones (borrado o ennegrecimiento de secciones). Estos elementos permiten comprender la vida cotidiana de quienes estudiaban en la Recoleta Dominica y de quienes marcaban estos libros para enseñar y predicar su contenido. Al mismo tiempo, este levantamiento coadyuva a “recomponer una historia subyacente de los deseos, las pulsiones y las sensibilidades del lector, quien en la ejecución de su lectura ha desplegado un sistema de códigos que comunican los asuntos de la mente, del cuerpo y del espíritu”⁶⁹. La segunda publicación aporta una clasificación de las notaciones de las que rescató

⁶⁴ Francisco Burdiles, *Cultura impresa y modernidad. Tendencias de edición, composición tipográfica y legibilidad en novelas impresas en Nueva España (1686-1826)*, tesis de Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2017.

⁶⁵ Leah Price, “Introduction: Reading Matter.” (*Publications of the Modern Language Association, PMLA*, 121, n°1, 2006), 9-16.

⁶⁶ María Victoria Martínez, y Natalia Ortiz, *Vea lo que hay en este libro* (Santiago: Editorial Écfrasis, 2018).

⁶⁷ Francisco Burdiles, Diego Camacho y Cristián Plaza, *Inscribir, atesorar, recordar. Huellas de manipulación en libros de pequeño formato. Sala Medina, Biblioteca Nacional de Chile* (Santiago de Chile: Ohayo Ediciones, 2019).

⁶⁸ Martínez y Ortiz, *Vea lo que hay en este libro*, 18.

⁶⁹ Martínez y Ortiz, *Vea lo que hay en este libro*, 50.

dos que aparecen en el corpus trabajado: las marcas de apropiación (especialmente la función fálica de algunas de ellas, así como la condición parlante de los objetos al reconocerse de pertenencia de alguien) y las anotaciones, consideradas como aquellas “inscripciones manuscritas que no guardan relación directa con el libro en que se encuentran”⁷⁰.

Las marcas, escrituras manuales y anotaciones permiten comprender distintas dimensiones de la relación con las imágenes y constituyen huellas de la mirada religiosa hacia estos objetos. Es interesante destacar cómo estas imágenes generan formas para recordar; por ejemplo, en una estampa de la Virgen de la Inmaculada Concepción que representa una escultura de dicha virgen, encontramos en su reverso la leyenda “Recuerdo de mi esclavitud a María día 11 de Febrero de 1915. María Parker”. Vale decir, convirtieron esta imagen en una tarjeta conmemorativa con aquella intervención: no es una marca de apropiación simple, signa un hecho con fecha exacta y posiblemente fue regalada o adquirida en el momento de la consagración a la Virgen. Otro ejemplo se encuentra en una oración al Sagrado Corazón y al Santo Nombre donde se expresan los siguientes deseos: “Que el corazón de Jesús la bendiga, la consuele, la sostenga e inflame en su santo amor. 5-vi-1933”. Ambas escrituras relacionan el contenido de la estampita y reflexionan sobre ella; una se dirige hacia la imagen de la Virgen, la que a su vez exhorta en su anverso en un texto impreso “Yo soy la Inmaculada Concepción”, identificándose frente a quien la sostiene, mientras que la otra reza y prolonga esa oración en la dedicatoria. Tal como se puede apreciar, el material impreso se muestra como un transportador de vínculos y no sólo de ideas, siendo este tipo de inscripciones la huella de sus múltiples vidas sociales⁷¹.

Del total de estampitas intervenidas en nuestro corpus, 7 presentan marcas de propiedad mediante el nombre, iniciales o acrónimos e incluso una de ellas está firmada. Le siguen seis anotaciones de obsequio con dedicatorias y buenos deseos al destinatario, tres citas de santos o escrituras (una mención a las cartas de San Pablo), dos figuras recortadas muy pequeñas con conceptos o virtudes (Paz, Sabiduría, Bondad), una exhortación de un Sagrado Corazón al orante y una anotación de recordatorio. Esta pequeña muestra permite comprender la variedad de convivencias con las imágenes, alterando el estatuto material y simbólico de las mismas.

6. Dimensión posicional de las estampitas

Quizás uno de los aspectos más ignorados en el estudio de la imagen y de las estampitas dice relación con la posición que estos ocupan en su sentido material, es decir, dónde se encuentran almacenadas y cómo llegaron a esos espacios. Comprender esta dimensión implica analizar los criterios que definieron la creación de colecciones y las trayectorias de las estampitas. El Fondo de Estampas Religiosas del Archivo Jesuita, objeto central de este estudio, se ha conformado a partir de adquisiciones, donaciones y la recuperación de estampitas encontradas

en bibliotecas, objetos personales y pertenencias de religiosos jesuitas fallecidos.

Como una suerte de huaqueo⁷² de estampas, muchas de estas imágenes fueron tomadas de libros que se encontraban en bibliotecas de la Compañía y fueron removidas del lugar que las atesoraba, perdiéndose valiosa información sobre la relación con el libro o el entorno en el que se encontraba (ver Figura 6). La investigación de Burdiles, Camacho y Plaza destaca cómo las estampas y recortes encontrados en los libros de la Sala Medina de la Biblioteca Nacional revelan una “lógica modular” entre los libros devocionales de pequeño formato y las imágenes que contienen, oscilando entre la complementariedad y la autonomía⁷³.



Figura 6. Libro de oraciones con estampitas en su interior. Colección particular de la autora.

Estas prácticas de atesoramiento resuenan con un grupo particular de objetos del Archivo Jesuita: estampitas, rosarios y fotografías personales que, tras la muerte de sus propietarios, son trasladados del ámbito privado al archivo público. La escritora norteamericana Joan Didion describe estos objetos como aquellos “para los que no existe una resolución satisfactoria”⁷⁴, pues portan un resto afectivo que dificulta desprenderse de ellos. Según Didion, durante el duelo, estos objetos cargados de memoria generan un “pensamiento mágico” que permite la conservación de dichas especies por la creencia

⁷⁰ Burdiles, Camacho y Plaza, *Inscribir, atesorar, recordar*, 62.

⁷¹ Price, “Introduction: Reading Matter”, 12.

⁷² Uso esta expresión que proviene del ámbito de la arqueología porque refleja con elocuencia el sentido de extirpación de un objeto histórico de su lugar de procedencia, borrando las relaciones contextuales necesarias para establecer un análisis más profundo del objeto mismo. Una segunda inclinación por esta palabra es su origen americano: como explica el DRAE, esta palabra proviene de HUACA (o guaca o waka), aludiendo a lugares sagrados prehispánicos que fueron saqueados por los precursores de la arqueología, en un gesto colonial y violento.

⁷³ Burdiles, Camacho y Plaza, *Inscribir, atesorar, recordar*, 90.

⁷⁴ Joan Didion, *Noches azules* (Buenos Aires: Literatura Random House, 2019), 41.

en su futura utilidad: cuenta la autora que no podía descartar la ropa o los zapatos de su difunto marido porque solía pensar que podría regresar y necesitar esas cosas, aún sabiendo que no podía ser posible. Esa noción alterada que surge en la aflicción es lo que ella denomina como “pensamiento mágico”; una mezcla entre el dolor, la dificultad de la aceptación y el enfrentarse a decisiones cotidianas que a primera vista parecen simples pero que abigarran tensiones, recuerdos y afectos. Anudan esos sedimentos no digeridos del dolor. Esta es una de las características más interesantes de estos conjuntos de estampitas; están cargadas de una “calidad afectiva”, como sostiene el hermano René Cortínez SJ, archivero de la Compañía⁷⁵, para quien las estampitas comportan una cercanía semejante a la de una fotografía de un familiar.

El acto de acopiar estampitas no está necesariamente atado a una idea de colección: no es su unicidad o diversidad lo que mueve su presencia en el grupo, no necesariamente se persiguen aquellas que sean escasas o especiales, aunque algunas de sus formas de circulación podrían asociarse a ello. Por el contrario, en algunos casos se pueden encontrar imágenes repetidas, o bien, distintas versiones de un mismo santo (San Ignacio por lo general u otros patronos de los jesuitas), incluso muchas estampitas iguales; lo que conduce a sospechar que fueron guardadas a modo de reserva. No es un ánimo coleccionista lo que mueve a juntarlas, sino aquello que vincula las imágenes a quien las resguarda. Sostiene René Cortínez SJ, encargado del Archivo Jesuita:

...no es que tuviera un propósito de coleccionarlas [para formar el Fondo del Archivo Jesuita], pero **sí tenía una cantidad de estampas que habían sido de mi abuela, o sea que mi abuela las había guardado y que yo las recibí**. Y entonces tenía una cajita con las estampas y, a propósito de eso, uno va guardando otras estampas que aparecían y eso motivaba a guardarlas (...) En algún minuto, también las juntaba porque tenían que ver con la información que tenían, eran datos de bautismo o estas estampas de defunción que tenían fotografías de la persona. Entonces las fui juntando y después **cuando me hice cargo del Archivo, no había un Fondo de Estampas, pero de repente había cajas... cajas que se habían guardado sin clasificar de jesuitas que habían fallecido y entre medio de las cosas había estampas. O a veces también cuando yo asumí el Archivo, fallecía un jesuita y entre las cosas que tenía, había también estampas y entonces yo las fui guardando... yo diría que ahí ya apareció la decisión más consciente de hacer un fondo (...) me empecé a preocupar de recoger las quedaban en libros, o de comprar, o de pedir a la gente que no las botara, que me las entregara**. Por eso ahí van apareciendo Fondos con nombres de Jesuitas o de Casas religiosas que se cerraban y que por distintas circunstancias (tuve que ayudar en alguna tarea) les pedía las estampas y ahí se

juntaban. También de comprar: las que compré en Bolivia y las otras que he ido comprando en Chile⁷⁶.

Se puede observar en este relato un modo de agrupar las imágenes que es muy cercano a la acumulación y que no es inmotivada, antes bien, es fruto de una cadena de sucesiones familiares, de cercanos y de miembros de una misma comunidad. En este relato se describen todos los procedimientos que dan inicio al conjunto. Así, el Fondo del Archivo Jesuita consiste en la agrupación de varios conjuntos de estampas de diversos orígenes, pero todos llegan al archivo con la intención deliberada de resguardar objetos que tienen un valor contagiado por su procedencia. Aumenta su relevancia en el uso e inscripción en el ámbito de la intimidad, puesto que “los objetos adquieren valor por medio del contacto con los cuerpos”⁷⁷. En la medida en que asociamos a los objetos con experiencias agradables, son dotados de un mayor valor afectivo. Este valor acumulado se relaciona con lo que Sara Ahmed llama “objetos felices”⁷⁸: elementos cargados de afectos debido a sus asociaciones con personas o experiencias significativas⁷⁹. Así, las estampitas no solo documentan prácticas religiosas, sino que también permiten rastrear las dinámicas emocionales y sociales que sustentan su preservación.

A partir de este análisis, se identifican tres formas principales de circulación de las estampitas en el Archivo Jesuita: por medio de una herencia familiar (un patrimonio personal cargado de contenido afectivo), a través de intercambios en la forma de regalos y saludos (objetos dotados de valor afectivo), y estampitas que han sido elaborados de forma artesanal (o fabricación propia). Estas dinámicas reflejan cómo las imágenes operan como vehículos de memoria, conectando cuerpos, objetos y creencias. Como señala David Morgan, las estampitas promueven una “mirada simpática”, un tipo de relación visual y afectiva que articula la proximidad emocional con la devoción⁸⁰. La convivencia con estas imágenes se establece desde esa forma de mirada: tanto en su circulación en cuanto imagen-objeto como en su comunión en cuanto imagen-sujeto. Al respecto, comenta el hermano René Cortínez SJ:

...hay como **una cosa no dicha, que tiene que ver con la relación de la imagen con la realidad que representa...** Es algo similar a las fotos, ¿no? Si yo boto una foto mía o la de un pariente, no la voy a botar entera, no me gustaría que alguien la vaya a usar, pero también pensar que la fotografía de uno va a estar en un tarro de basura con una cabeza de pescado...⁸¹

Esa “cosa no dicha” es precisamente uno de los comportamientos asociados a las prácticas

⁷⁵ René Cortínez, comunicación personal, 2020.

⁷⁶ Cortínez, comunicación personal. El énfasis es mío.

⁷⁷ Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 64.

⁷⁸ Ahmed, *La promesa de la felicidad*, 65.

⁷⁹ Ahmed, *La promesa de la felicidad*, 67.

⁸⁰ David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and in Practice* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

⁸¹ Cortínez, comunicación personal. El énfasis es mío.

afectivas con las estampitas, donde se desliza el vínculo que une a las imágenes con su afectación, la mirada y quien observa las imágenes. Sospecho que ese resto emocional y afectivo puede llenar la idea de plusvalía de las imágenes que desarrolla Mitchell en su artículo homónimo cuando examina las formas en que el valor se acumula en las imágenes, operando más allá del registro escópico⁸². Para Mitchell, esta preocupación es también urgente en la medida en que faculta la comprensión de nuevas formas de valor de las imágenes en la sociedad contemporánea. Su pregunta gira en torno al problema del deseo en las imágenes, quienes lo conjuran y movilizan. Particularmente, al momento de analizar la violencia hacia las imágenes, sostiene que éstas siguen siendo depositarias de un pensamiento mágico⁸³, es decir, siempre existe un resto intraducible para Mitchell que no logra aprehender. Sospecho que una parte de ese residuo se vislumbra en las prácticas religiosas afectivas, donde el “pensamiento mágico”, la vida de las imágenes y su agencia se conjugan en su sentido sagrado.

Las imágenes religiosas concentran distintos niveles de valor que configuran su plusvalía, rastreable en las dimensiones previamente detalladas. Primero, poseen un valor iconográfico ligado a lo que representan y las creencias religiosas que encarnan. Segundo, su dimensión material resalta cualidades como texturas, técnicas y metáforas visuales que enriquecen su significado. Tercero, las escrituras —impresas o manuscritas— añaden reflexiones, apropiaciones y circulaciones que las convierten en soportes dinámicos de comunicación y afecto. Finalmente, su posicionalidad aporta un valor afectivo derivado de su tránsito hacia el archivo, cargando con las memorias y circunstancias de su origen. Esta acumulación de valor refleja la “vida de las imágenes”, no sólo como objetos en circulación social, sino como fuentes de deseos que persisten más allá de su formato. Una escultura fotografiada, litografiada y transformada en una estampita puede ser inscrita con un hito personal como la ordenación de una novicia, acumulando capas de significación afectiva y simbólica que se preservan en lo privado y culminan en el archivo.

7. Conclusiones

En este escrito he propuesto un itinerario para el estudio de estampitas religiosas que puede ser aplicado a diversos formatos de imágenes devocionales impresas o mixtas. Basándome en el concepto de mirada religiosa desarrollado por David Morgan y fundamental para articular la relación entre la imagen y las formas de abordarla en los estudios visuales, este texto tuvo por objetivo plantear una primera serie de aristas de registro y análisis para comprender una forma de pensar a través de las imágenes. Las cuatro dimensiones propuestas —iconográfica, material, escritural y posicional— permiten abordar las estampitas en su sentido profundo y más allá de su calidad de objetos devocionales, revelando sus

regímenes escópicos, su relación con las tecnologías de producción de su época y las formas en que circulan, se crean y se organizan. Estas dimensiones también iluminan cómo las estampitas se insertan en constelaciones materiales tales como reliquias, libros devocionales y fotografías, habilitando prácticas religiosas y sociales que conectan lo sagrado con lo cotidiano.

Al destacar la interacción de las estampitas con los contextos históricos y culturales, este trabajo contribuye a los estudios sobre religiosidad popular al visibilizar cómo estas imágenes materializan la fe y las memorias colectivas. Además, desde el campo de la cultura visual, se resalta el modo en que su materialidad y características físicas documentan tanto sus trayectorias como las tecnologías que las hicieron posibles, ampliando nuestra comprensión de la experiencia religiosa.

Finalmente, este análisis propone una nueva mirada hacia las estampitas como agentes culturales que, lejos de ser estáticos o meramente ilustrativos, articulan mundos simbólicos que perduran en el tiempo, con especial énfasis en sus sentidos post-representacionales: no es solamente lo que muestra la imagen lo que se busca poner de relieve, también sus toques, texturas, formatos y materiales que aluden a ensamblajes materiales y afectivos. Su estudio permite rastrear cambios en las prácticas religiosas y culturales de los siglos XIX y XX, mostrando cómo estos fragmentos efímeros contienen claves para entender las formas de creer, recordar y organizar la experiencia religiosa. Así, incluso los objetos más pequeños pueden portar significados profundos, revelando cómo las imágenes construyen vínculos afectivos y espirituales que trascienden su fragilidad material.

8. Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Alloa, Emmanuel. “Entre la transparencia y la opacidad: lo que la imagen da a pensar”. En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 11-25. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- Alloa, Emmanuel. *¿Cómo (no) leer las imágenes?*. Santiago: Aguaderramada, 2022.
- Aravena, Pablo. “Patrimonio, memoria e historicidad: el contenido político de nuestra relación con el pasado”. En *Tarapacá, un desierto de historias. Historia, cultura y memoria en el norte chileno (siglos XIX y XX)*, editado por R. Gálvez, R. Ruz y A. Díaz, 45-67. Santiago de Chile: FONDART y Taller de Investigaciones Culturales (TINCU), 2003.
- Aravena, Pablo. *Memorialismo, historiografía y política*. Concepción: Ediciones Escaparate, 2009.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Belting, Hans. “Cruce de miradas con la imagen: la pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”. En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 179-210. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.

⁸² Mitchell W. J. T., “La plusvalía de las imágenes”, en *¿Qué quieren las imágenes?* (Madrid: Sans Soleil, 2020), 107-146.

⁸³ Mitchell W. J. T., “Imágenes ofensivas,” en *¿Qué quieren las imágenes?* (Madrid: Sans Soleil, 2020), 163-185.

- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM Ediciones, 1995.
- Boehm, Gottfried. "Lo que se muestra. De la diferencia icónica". En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 29–46. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.
- Brea, José Luis. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, coordinado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal, 2005.
- Bulo, Valentina. *Materialidad y afectividad de los cuerpos*. Santiago: Editorial USACH, Colección IDEA, 2022.
- Burdiles, Francisco. "Cultura impresa y modernidad. Tendencias de edición, composición tipográfica y legibilidad en novenas impresas en Nueva España (1686–1826)". Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2017.
- Burdiles, Francisco, Dina Camacho y Cristián Plaza. *Inscribir, atesorar, recordar. Huellas de manipulación en libros de pequeño formato. Sala Medina, Biblioteca Nacional de Chile*. Santiago de Chile: Ohayo Ediciones, 2019.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta Editor, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- Didion, Joan. *Noches azules*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2019.
- Didion, Joan. *Lo que quiero decir*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2021.
- Elkins, James. *How to Use Your Eyes*. New York: Routledge, 2000.
- Elkins, James. "Un seminario sobre la teoría de la imagen". *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 7 (2009): 131–173.
- Guash, Anna María. "Doce reglas para una nueva academia. La 'Nueva historia del Arte' y los Estudios Visuales". En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 201–219. Madrid: Akal, 2005.
- Guha, Ranajit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Guixá, Ramón. "Praestigia lucis: fotografía, magia y alquimia". En *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*, editado por Marta Piñol, 279–340. Madrid: Sans Soleil, 2018.
- Isidoro, Martin., y Domoñi, Clelia. "El grabado en la pintura colonial: una metodología propia de la historia del arte". En *III Congreso Internacional de Facultad de Filosofía y Letras/UBA: Artes en Cruce. Los espacios de la Memoria. Memorias del Porvenir*, 5–10 de agosto de 2013, Buenos Aires.
- Jiménez, Lily. "Ver, tocar, crear: travesías de la mirada religiosa en las estampitas devocionales", *Aishtesis*, no. 68 (2020): 161-178. <https://dx.doi.org/10.7764/68.9>
- Jiménez, Lily. "La dulce mirada: kitsch y comportamiento iconofágico en un grupo de fanales del Museo La Merced, Santiago de Chile", *Liño*, no. 27, vol. 27 (2021): 91-100. <https://doi.org/10.17811/li.27.2021.91-100>
- Lossky, Vladimir. *In the Image and Likeness of God Crestwood*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1974.
- Maguire, Henri. "Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art". En *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, editado por Leslie Brubaker y Mary Cunningham, 39-62. Farnham: Ashgate, 2016.
- Martínez, Layla. *Carcoma*. Santiago de Chile: Laurel, 2021.
- Martínez, María Victoria, y Ortiz, Natalia. *Vea lo que hay en este libro*. Santiago de Chile: Editorial Écfrasis, 2018.
- Mitchell, W. J. T. "El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell". En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 71-87. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.
- Mitchell, W. J. T. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal, 2019.
- Mitchell, W. J. T. "La plusvalía de las imágenes". En *¿Qué quieren las imágenes?*, 107-146. Madrid: Sans Soleil, 2020.
- Mitchell, W. J. T. "Imágenes ofensivas". En *¿Qué quieren las imágenes?*, 163–185. Madrid: Sans Soleil, 2020.
- Mitchell, W. J. T. "¿Qué quieren realmente las imágenes?". En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 179-203. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.
- Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and in Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Morgan, David. *El sagrado corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Madrid: Sans Soleil, 2013.
- Morgan, David. *The Embodied Eye: Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*. Oakland: University of California Press, 2013.
- Navia, María José. *Pequeños inventarios. La vida de las cosas en diez libros chilenos*. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2024.
- Ojeda, Álvaro. "El grabado como fuente del Arte Colonial: estado de la cuestión". *Proyecto de Recopilación de Fuentes Visuales de la Colonia, PESSCA, 2000–2024*. Consultado el 24 de enero de 2025 <http://www.colonialart.com>
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
- Price, Leah. "Introduction: Reading Matter". *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*, 121, no. 1 (2006): 9–16. DOI: <https://doi.org/10.1632/003081206X96087>

- Price, Leah. *How to Do Things with Books in Victorian Britain*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Ramos, Rosario. "Ephemera: la vida sobre el papel". *Colección de la Biblioteca Nacional* [Catálogo de exposición]. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. En *Centro Virtual Cervantes, Museo Virtual del Arte Publicitario*. Consultado el 24 de enero de 2025 <https://cvc.cervantes.es/artes/muvap/sala4b/introduccion.htm>
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- Ríos, Sonia. "¡Devotas Estampas!: populares como los cromos, deseadas como el chocolate. Modos de difusión de la imagen religiosa en materiales ephemera". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 16 (2020): 168-184. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2020-1-16-d09/#articulo>
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: mirada ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Rodríguez, Hernán. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, 2001.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2001.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI y XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Valdés, Adriana. *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2012.
- Vauchez, André. *Sainthood in the Later Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.